

CoSMo

Comparative
Studies
in Modernism

N. 17 • 2020 | 2281-6658



SGUARDI SULLA CITTÀ

a cura di *Cristina Jandelli* e
Chiara Simonigh

METAMORFOSI DI UN PAESAGGIO

a cura di *Teresa Biondi* e
Paolo Furia

CoSMo Comparative Studies in Modernism

n. 17 (Fall) • 2020

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Maria Teresa GLAVERI, Università di Torino

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, Università di Torino

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GLODI, Università di Torino

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Federico VERCELLONE, Università di Torino

JOURNAL MANAGERS

Chiara LOMBARDI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Alberto MARTINENGO, Scuola Normale Superiore, Pisa

Roberto MERLO, Università di Torino

Daniela NELVA, Università di Torino

COMITATO DI REDAZIONE

Mauro BALESTRIERI, Raissa BARONI, Teresa BIONDI, Krizia BONAUDO,

Rachele CINERARI, Paolo FURIA, Davide GIANTI, Alessandro GROSSO,

Valentina MONATERI

COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Olaf BREIDBACH[†], Universität Jena

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Andrei BRONNIKOV, Independent Scholar, Amsterdam

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Melita CATALDI, Università di Torino

Remo CESERANI[†], Stanford University

Anna CHIARLONI, Università di Torino

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Cristina COSTANTINI, Università di Perugia

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Collège de France

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Alberto MARTINENGO, Scuola Normale Superiore, Pisa

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Chiara SANDRIN, Università di Torino

Gianni Carlo SCIOLLA[†], Università di Torino

Chiara SIMONIGH, Università di Torino

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi “Arti della Modernità”

c/o Dipartimento di Studi Umanistici

Via S. Ottavio 20, 10124 Torino

<http://centroartidellamodernita.it/>

CONTATTI

sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMO/>

e-mail: cosmo@unito.it

© 2012 Centro Studi “Arti della Modernità”

ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

HEADLINES

- 7 MARC AUGÉ
Lieux et non-lieux de la ville

FOCUS I • SGUARDI SULLA CITTÀ a cura di Cristina Jandelli e Chiara Simonigh

- 19 CRISTINA JANDELLI, CHIARA SIMONIGH
Sguardi sulla città. Immagini e suoni migranti nel cinema e nei media contemporanei
Introduzione
- 35 LUCIA CARDONE
Erranti e impreviste
Donne che camminano sugli schermi e nelle città nel cinema italiano
- 49 GIACOMO RAVESI
Isole e confini
Periferie urbane e identità plurali nel cinema di Gianfranco Rosi
- 61 CHIARA TOGNOLOTTI
Cartografie di emozioni
Luoghi e corpi del cinema di Marina Spada (Come l'ombra, 2006)
- 73 ALESSANDRO MARINI
Dalla parte dell'Altro
Siamo italiani, di Alexander J. Seiler
- 87 FARAH POLATO
Paesaggi con figure
Spazialità in divenire negli altrove quotidiani
- 101 ALICE CATI
Milano Città Mondo
Pratiche audiovisive, dialogo interculturale e identità territoriale
- 117 LORENZO MARMO
Voci Altre
Esperienze della migrazione e palinsesto urbano nel progetto delle Guide invisibili
- 135 MYRIAM MEREU
Istràngius
Come il cinema e gli audiovisivi raccontano gli stranieri in Sardegna

FOCUS II • METAMORFOSI DI UN PAESAGGIO

a cura di Teresa Biondi e Paolo Furia

- 157 PAOLO FURIA
Metamorfosi di un paesaggio
Introduzione
- 163 FEDERICO VERCELLONE
Addio alla comunità invisibile!
Note sull'estetizzazione della politica
- 173 ELIO FRANZINI
Le vie della *poiesis*
- 183 PEPPINO ORTOLEVA
Dentro il paesaggio
Immersivi e cinestetici?
- 193 CHIARA SIMONIGH
The Audio-visual Landscape
Aesthetics and Complexity
- 207 GIORGIO BIGATTI
Crisi e rigenerazione urbana nella Milano contemporanea
- 227 TERESA BIONDI
Fabbrica e "paesaggio culturale" nel cinema industriale biellese
Identità nazionale e memoria del luogo nei film del distretto tessile e laniero più antico d'Italia

LETTURE

- 247 NICOLA RAMAZZOTTO
Kierkegaard e la possibilità di un tragico moderno
- 261 ANGELO DI MODICA
Origini russe del monocromo

HEADLINES



MARC AUGÉ

LIEUX ET NON-LIEUX DE LA VILLE

ABSTRACT: This paper will try to grasp and elucidate the main developments and tendencies characterizing the contemporary global city by employing the concepts of place and non-place. I will start from the assumption that the interaction of *lieu* and *non-lieu* may work as a heuristic tool suitable for sociological analysis. In the first part of the paper, the notions of place and non-place will be discussed from a theoretical point of view, while highlighting, at the same time, their spatial, temporal and symbolic dimension. Then, several characteristics of the contemporary city will be addressed: from spatial differentiation and social segregation to the Disneyfication of places, from the global homogenization of downtowns to the sub-urbanization of the city's surroundings. I will show how the ongoing tendencies in global economy, urbanism, and planning are filling the cities with non-places. Nonetheless, new forms of geographical and social imaginative outlets are springing up in the interstices of contemporary cities, in the common attempt to rebuild places of social exchange and mutual recognition.

KEYWORDS: Place, Non-place, City, Disneyfication, Hypermodernity.

Je voudrais partir de l'opposition entre lieu et non-lieu pour essayer d'évoquer quelques-uns des problèmes de la ville d'aujourd'hui. La ville, c'est en effet chaque jour davantage l'espace dans lequel se joue l'histoire des hommes et dans lequel, du même coup, s'expriment ses accélérations, ses contradictions et ses vertiges. La grande ville, quant à elle, existe à la fois par ses équilibres et ses circulations internes — en ce sens, elle existe comme lieu singulier et particulier — et par sa dimension externe : elle projette à l'extérieur des biens, des informations, des individus et des images ; en sens inverse, elle attire d'autres biens, d'autres informations, d'autres individus, d'autres images. L'image qu'elle donne d'elle-même, qu'il s'agisse de l'image purement informative constituée par les tableaux statistiques évoquant sa démographie, ses capacités d'accueil, son dynamisme économique, ou de l'image esthétique qui entend séduire les touristes et les investisseurs, se projette à l'extérieur pour attirer à l'intérieur les courants de la finance, de l'industrie, du commerce, du désir et du plaisir. La grande ville, par ce double et ample mouvement, respire au rythme de la région, du continent et, finalement, aujourd'hui, de la planète tout entière.

Après avoir rappelé les traits essentiels du couple lieu/non-lieu, je souhaiterais en tester la pertinence sur l'exemple de la ville actuelle, en me demandant *in fine* si, du fait même de son extension sans précédent, elle n'est pas particulièrement vulnérable au phénomène de mise en images du monde caractéristique de notre époque.

Le couple lieu/non-lieu

Les anthropologues ont toujours rêvé d'observer des lieux circonscrits et transparents dans lesquels la culture, la société et l'individualité s'exprimeraient et se reflèteraient l'une l'autre à travers l'organisation de l'espace. Cet idéal ne correspond, en toute rigueur, à aucune réalité : plus exactement la culture, la société et l'individu sont des réalités plurielles, relativement autonomes, et toujours en construction qui ne se laissent jamais enfermer dans une formule unique et achevée. On n'a jamais pu, en outre, observer de culture, de société ou d'individus totalement fermés à l'influence de l'extérieur. Il s'ensuit qu'entre les valeurs essentielles de la culture, l'organisation de la société et les comportements des individus il n'existe aucune transparence, des zones de recouvrement, mais aussi des zones d'opacité, des ruptures, des épreuves de force, voire des contradictions. Induire le culturel, le social et l'individuel de la seule observation de l'espace, si historique et construit puisse-t-il être, n'a donc, en toute rigueur, pas de sens.

Cela n'ôte rien au fait que les groupes humains, lorsqu'au terme d'une migration ou d'une guerre, ils se sont installés dans un espace donné, en ont toujours fait un territoire, un espace exploitable et pensable. Même les parcours circulaires des sociétés nomades ont leurs repères et leurs étapes. L'organisation et l'appropriation du territoire ont leurs aspects économiques (délimitations des terres de culture et des zones de chasse, de pêche ou de cueillette), sociaux (délimitation de l'espace public et des espaces publics ; emplacements culturels réservés aux symboles communs d'identité), individuels et simultanément relationnels (les règles de résidence correspondent à des relations spécifiques entre certains parents ; les règles d'héritage peuvent porter, dans des populations nomades comme les Touaregs, sur des biens comme les tentes qui sont à la fois meubles et immeubles). Le souci de donner du sens à l'espace se traduit jusque dans l'organisation de la demeure (Jean-Pierre Vernant a rappelé le contraste qui opposait, dans la maison grecque à l'époque classique, le centre, foyer féminin protégé par Hestia, et le seuil, ouvert à l'extérieur et aux échanges, masculin et protégé par Hermès ; c'est par un contraste du même type qu'on peut définir aussi bien la maison Kabyle telle que l'a analysée Pierre Bourdieu, avec sa part d'ombre, intérieure et féminine, et de lumière, extérieure et masculine, ou encore les habitations du sud Togo et du sud Bénin où le dieu Legba exerce un peu les mêmes fonctions qu'Hermès. Le corps humain lui-même est souvent considéré comme le réceptacle de puissances ancestrales qui en occupent certains points précis.

La formule de Lévi-Strauss, selon laquelle "dès l'apparition du langage il a fallu que l'univers signifiât" s'applique donc bien à la constitution des *lieux* par les sociétés humaines. Un lieu, c'est un espace dans lequel quelque chose peut se lire des identités individuelles et collectives, des relations entre les uns et les autres et de l'histoire qu'ils partagent. Un lieu, c'est aussi, pour reprendre la formule de Vincent Descombes (1987), un "territoire rhétorique", c'est-à-dire un espace à l'intérieur duquel on a le même langage

(et non pas seulement la même langue) — ce qui permet, à la rigueur de se comprendre “à demi-mots” ou à travers les complicités du silence et du sous-entendu. Enfin, d’un point de vue plus strictement géographique, un lieu se définit par sa frontière extérieure et ses frontières intérieures ; en outre les ethnologues se sont toujours posé la question du contexte dans lequel l’analyse des spécificités du lieu avaient un sens — ce contexte pouvant se définir, avec un certain degré d’approximation comme politique (une chefferie, un royaume), géographique ou culturel.

Un non-lieu, à l’inverse, se définira comme un espace où ne peuvent se lire ni identités, ni relations, ni histoire. Et les nouveaux espaces de la planète, dans un monde que Paul Virilio (1984) caractérise par l’instantanéité et l’ubiquité, se prêtent à première vue exemplairement à cette définition négative. Les espaces de la circulation (voies aériennes, aéroports, autoroutes), les espaces de la communication (les écrans de toutes sortes, les ondes et les câbles), les espaces de la consommation (supermarchés, station-service) peuvent ainsi apparaître comme des non-lieux, fréquentés majoritairement par des individus solitaires et silencieux. Ces non-lieux se mêlent les uns aux autres (radio et télévision fonctionnent dans les aéroports, les avions, les stations-service, les grandes chaînes hôtelières). Les codes et les règles sont destinés à l’usage immédiat et ne sont à aucun titre des symboles. Les voix sont enregistrées et même synthétiques. Ces espaces sont donc bien l’expression des trois phénomènes caractéristiques de notre surmodernité : l’accélération de l’histoire (liée à la vitesse de l’information), le rétrécissement de la planète (lié à la circulation accélérée des individus, des images et des idées), l’individualisation des destins (liée aux phénomènes de déterritorialisation). Quant au contexte des non-lieux, c’est la planète elle-même.

L’opposition entre lieu et non-lieu est toutefois relative et on ne peut pas la concevoir simplement en termes empiriquement spatiaux. Elle est relative dans le temps : un lieu peut devenir un non-lieu et inversement. On a vu, en France, à la périphérie immédiate des villages et des petites villes, les abords de quelques “grandes surfaces” (supermarchés) devenir des lieux de rencontre épisodiques ou réguliers pour les jeunes gens attirés notamment par les stands où se vendent les disques, les cassettes et les équipements audio-visuels. Elle est relative à l’usage. Un aéroport n’a pas la même signification pour un passager et pour celui qui y travaille tous les jours. Il nous faut donc prêter attention à la diversité des regards dont un même espace peut être l’objet et considérer le couple lieu/non-lieu comme un instrument souple pour déchiffrer le sens social d’un espace, c’est-à-dire sa capacité à accueillir, susciter et symboliser de la relation. Lieu et non-lieu, en outre, ne s’opposent pas comme le bien et le mal. Si l’on entend par *sens* le sens social, la relation pensable et gérable, instituable, entre l’un et l’autre, les uns et les autres, on remarquera qu’un excès de sens peut être invivable (il est très difficile de vivre continuellement dans le regard d’autrui) tout comme un excès de liberté (ne dépendre de personne) peut faire basculer dans la folie de la solitude. Lieu et non-lieu sont en tension comme l’exigence de sens et celle de liberté.

Il reste que c'est autour des villes qu'on voit se multiplier les espaces où le sens social paraît le plus problématique, sans doute parce qu'elles se définissent par le double mouvement centripète et centrifuge que j'évoquais en commençant et qu'elles sont le point de départ et d'aboutissement des flux matériels et immatériels, humains et non humains dont l'intensité caractérise notre surmodernité.

Lieux et non-lieux dans la ville

Les villes ont une mémoire qui dialogue avec la nôtre, la provoque et la réveille. Elles ont une mémoire historique : dans la conception moderne de la ville, les monuments s'ajoutent aux monuments pour donner au paysage sa dimension temporelle et le citadin est confronté chaque jour aux traces d'un passé que son propre parcours retrouve, recouvre ou dépasse. Les lieux et les monuments (dont quelques-uns symbolisent métonymiquement la ville où ils se trouvent — comme le Grand Canal ou la Tour Eiffel), les noms de places et de rues, les stations de métro qui les transplantent dans les profondeurs du sous-sol parlent de l'histoire des hommes. Mais chaque homme, chaque individu a pu vivre sa propre histoire au cœur de la ville. Au fil de ses itinéraires, de ses promenades ou même des trajets qui le conduisent à son travail et inversement, il peut croiser ses souvenirs, se rappeler des époques où il n'avait pas le même âge, où sa vie sociale, professionnelle ou personnelle était différente.

La ville-histoire, la ville-mémoire concentre et mélange la grande histoire et les histoires individuelles, réunies parfois lorsqu'un événement d'importance nationale et internationale (mai 68, la chute du Mur de Berlin en 89) occupe une place importante dans la mémoire de milliers d'individus. Emmanuel Terray, dans son livre *Ombres berlinoises* (1996), a fait l'inventaire des périodes différentes et contrastées (République de Weimar, III^e Reich, RDA, Allemagne réunifiée) qui se sont inscrites parfois dans les mêmes lieux, ou les mêmes bâtiments, au cœur d'une ville dont les nouvelles reconstructions, aujourd'hui, effacent progressivement une part de mémoire. Mais il retrace du même coup son propre itinéraire dans la ville — produit de ce que Michel de Certeau (1980) appelait les "rhétoriques piétonnières", un parcours qui le conduit, à travers la recherche de présences encore presque palpables et de témoignages en voie de disparition, à construire sa propre mémoire de la ville, le souvenir d'un séjour de deux ans : morceau de vie, expérience individuelle qui s'est enrichie, approfondie en se confrontant avec l'histoire des autres.

On rencontre la ville comme on rencontre une personne. On la reconnaît, on la perd de vue, on la retrouve. Cette seconde dimension de la ville — la ville-rencontre — a deux aspects complémentaires et qui se tiennent l'un l'autre. Si on rencontre la ville, c'est qu'elle est un espace de rencontres. On ne peut la personnifier (comme on fait parfois dans les chansons ou les poèmes) que parce qu'elle est intensément sociale, lieu où vivent, où passent des milliers ou des millions de personnes qui ont toutes une chance de

se rencontrer. La ville qu'on aime et que l'on a rencontrée une fois pour toutes, c'est celle où l'on peut toujours faire une rencontre un espace, en ce sens, ouvert à l'avenir et à l'autre. Telle est sans doute la raison pour laquelle il y a, dans notre imaginaire, de fortes connivences, souvent, entre le nom ou le visage d'un artiste ou d'un écrivain et la forme de la ville. Ces artistes ou ces auteurs ont rencontré la ville, ils nous ont précédés : Thomas Mann ou Proust à Venise, Stendhal à Rome ou dans les villes du Nord de l'Italie sont avant tout des visiteurs exemplaires — de ceux qui n'arrivent pas à épuiser le mystère de la ville et lui donnent ainsi toute chance de le conserver, de rester un espace d'aventure. Fernand Léger (1997), dans les lettres qu'il adresse à son amie Suzanne Herman, trépigne d'enthousiasme en découvrant les gratte-ciel new-yorkais, se prend de sympathie pour le côté désordonné de Marseille : mais il est bien évident qu'il y rencontre d'abord une métaphore de son œuvre et même de sa personne ("Je suis un type dans le genre de Marseille", écrit-il drôlement), c'est-à-dire l'expression d'un idéal toujours visible, toujours à portée de main et toujours en fuite. André Breton, à force d'arpenter le boulevard Bonne Nouvelle et le boulevard Magenta en direction de l'Opéra, y voit surgir un jour Nadja, c'est-à-dire, en fin de compte, une émotion et un livre.

La ville n'aurait pas cette puissance poétique, cette capacité à personnifier ou symboliser la rencontre si elle n'était pas dans son principe le lieu des mises en relation, le lieu du social où se conjuguent et éventuellement s'affrontent les histoires, les classes sociales et les individus.

Qu'en est-il aujourd'hui de la ville comme lieu ?

Le phénomène massif qu'il faut d'abord prendre en considération pour répondre à cette question est celui de l'urbanisation de la planète, d'une extension urbaine sans précédent encore plus remarquable dans les pays sous-développés que dans les pays industrialisés. Le démographe Hervé Le Bras (1994) a pu dire que l'urbanisation constituait au même titre que l'expansion des chasseurs-cueilleurs ou le passage à l'agriculture une nouvelle période de l'histoire de l'humanité. Du même coup se développent au long des côtes, des fleuves et des voies de communication ce que le même démographe a appelé des "filaments urbains." Le tissu interstitiel qui se développe ainsi entre les anciens pôles urbains brouille les frontières traditionnelles : peut-on, faut-il y créer de nouvelles "centralités" et lesquelles ?

Le problème des frontières (et des repères) se double d'un problème de représentation et d'images. Plusieurs témoignages montrent que souvent les habitants des banlieues, des grands ensembles, des zones interstitielles sont plus attachés qu'on ne l'imagine de l'extérieur aux lieux où ils vivent. Un jeune chercheur, David Lepoutre, dans son livre *Cœur de Banlieue* (1997) sur la Courneuve et la Cité des Quatre Mille, a montré les véritables rites d'intégration que les bandes de très jeunes gens de la Cité imposent aux nouveaux venus dans leur classe d'âge. Ces rites passent par une véritable appropriation du lieu. On a vu des personnes pleurer lorsqu'on a fait imploser, pour raison d'esthétisme et de salubrité, les grands ensembles dans lesquels ils avaient vécu. On pourrait parler à ce propos de *surlocalisation*.

Le propre du phénomène de surlocalisation c'est qu'il enferme les gens dans des frontières très étroites. Les relations entre cités et entre banlieues sont rares. C'est avec des "hors-lieux" que s'établit plus volontiers le contact, un contact du même coup quelque peu artificiel : hors-lieux constitués par les images de la télévision ou par la grande ville à la fois proche et lointaine mais appréhendée (le samedi soir surtout) dans sa dimension imagée et en quelque sorte fictive. Il y a ainsi à Paris quelques "hors-lieux" qui sont plus fréquemment visités par les jeunes de gens de banlieue parce qu'ils leur proposent, directement accessible par le RER, une image scintillante de la ville. Je pense d'abord au Forum des Halles et aux Champs-Élysées.

Nous sommes ici invités à nous interroger sur la mise en images du monde et sur la ville comme fiction.

La ville-fiction

L'existence de la ville-fiction n'est que l'illustration la plus éclatante d'un phénomène général de mise en fiction ou mise en spectacle du monde. Ce phénomène lui-même doit être mis en relation avec le rôle chaque jour plus important que nous accordons aux images — aux images que nous recevons, par exemple lorsque nous regardons la télévision ou suivons les indications portées sur l'écran d'un distributeur automatique de billets de banque ; et aux images que nous fabriquons lorsque nous parcourons le monde, l'œil rivé au viseur de notre caméscope. Le rapport à l'image ainsi conçu redouble les effets d'insularité et de circularité propres à la surlocalisation — et nous en avons des exemples spectaculaires un peu partout dans le monde.

Dans certaines organisations urbaines (par exemple en Amérique Latine, mais la tendance est générale) on voit se créer de nouvelles lignes de partage et de nouvelles insularités : immeubles surprotégés par des systèmes de sécurité très élaborés, quartiers privés, villes privées parfois, à l'intérieur desquels la vie s'organise d'abord en fonction d'un affrontement virtuel (et épisodiquement actualisé) entre riches et pauvres. Dorénavant l'espace de cohabitation tend à se fragmenter en forteresses et en ghettos que relie seulement le réseau télévisé. Encore, de ce point de vue, faut-il distinguer entre les simples antennes qui assignent les pauvres aux spectacles nationaux ou achetés (en Amérique Latine les telenovelas ou les séries américaines) et les antennes paraboliques qui ouvrent l'espace domestique des riches aux images du monde entier. L'espace urbain perd sa continuité.

Cette rupture encourage l'entreprise de mise en fiction qui se fait du coup plus ambitieuse : elle crée en rase campagne des univers nouveaux, des parcs d'amusement, des fictions sans récits, simplement encombrées de quelques récits résidus et de quelques appels publicitaires. Disneyland en est l'archétype : une fausse rue de village américain, un faux saloon, un faux Mississippi, des personnages de Disney qui courent dans tous ces faux lieux, un faux château et sa belle au bois dormant composent le décor d'une fiction

au troisième degré. La fiction, notamment celle des contes européens, avait été portée à l'écran par Disney, et la voilà qui revient sur terre pour se faire visiter ! Images d'images d'images... Alors que vont faire les visiteurs ? Mais ils vont filmer, bien sûr ! Filmer pour remettre dans leur boîte noire tous les personnages qui n'auraient pas dû en sortir, mais en profitant de l'occasion pour les rejoindre ou pour leur adjoindre à tout le moins la présence de leurs proches : femme, enfants, qui tous ensemble pourront se voir bientôt à l'écran, sur l'écran de la T.V. avec Mickey, Donald et le Prince Charmant. Les parcs d'amusement, les clubs de vacances, les parcs de loisirs et de résidence comme les Center Parcs, mais aussi les villes privées qui voient le jour, de plus en plus nombreuses, en Amérique, et même ces résidences fortifiées et protégées qui s'élèvent dans toutes les villes du tiers-monde comme autant de châteaux forts, constituent ce qu'on pourrait appeler des "bulles d'immanence." On trouve encore d'autres bulles d'immanence, par exemple les grandes chaînes hôtelières ou commerciales qui reproduisent peu ou prou le même décor, distillent le même type de musique à travers leurs rayons ou dans leurs ascenseurs, diffusent les mêmes vidéos et proposent les mêmes produits aisément identifiables d'un bout de la terre à l'autre. Au fond, les bulles d'immanence sont l'équivalent fictionnel des cosmologies :

- elles sont constituées d'une série de repères plastiques, architecturaux, musicaux, textuels, qui permettent de s'y reconnaître ;
- elles dessinent et marquent une frontière au-delà de laquelle elles ne répondent plus de rien ;
- elles sont à la fois plus matérielles et plus lisibles que les cosmologies (qui sont des visions symbolisées du monde), leur apprentissage est plus aisé mais il leur manque évidemment une symbolique, un mode prescrit de relation aux autres (réduit dans leur cas à un code de bonne conduite pour les usagers) et un système d'interprétation de l'événement (même si elles s'emploient à constituer des mondes en réduction : microcosmes du macrocosme où est proclamée la dignité du consommateur qui les fréquente) ;
- elles restent des parenthèses, que l'on peut ouvrir ou fermer à discrétion, moyennant finances et la connaissance de quelques codes élémentaires.

La fiction dès lors devient encore plus hardie : non contente de créer des parenthèses nouvelles, elle s'attaque au réel lui-même pour le subvertir et le transformer.

Elle entreprend de remodeler, selon ses critères, les formes de la ville. La presse a signalé il y a quelque temps, que *Disney Corporation* (comme promoteur) avait été vainqueur d'un concours organisé par la mairie et l'état de New York pour l'édification d'un hôtel et d'un centre de commerce et de loisirs à Time Square et pour la restauration de l'hôtel presque centenaire *New Amsterdam*, dans la 42ème rue de Manhattan. *Disney Corporation* semblait également devoir être chargée de développer un programme de loisirs à Central Park et de créer un grand magasin où l'on trouverait tous les

sous-produits de ses films au 711 de la 5ème Avenue. C'est donc les deux architectes de Disney qui ont gagné ce concours. Et le plus remarquable dans ce projet, c'est qu'il installe en pleine ville, comme une composante normale de celle-ci, le monde de Superman, monde de Superman qui lui-même avait été conçu comme une imitation de la ville, une fiction dans la ville fictive ! Les deux architectes victorieux ont opté pour une esthétique du chaos, mais c'est très délibérément un chaos de BD et de dessin animé. D'ailleurs, certains journalistes l'ont noté, ce projet en cours à Time Square est fidèle à l'esthétique des centres de loisirs déjà installés aux États-Unis ; une esthétique qui se tient éloignée des débats sophistiqués sur le sens de l'œuvre, comme si déjà l'"effet Disney" se prenait au sérieux et se prenait pour référence, se constituait en autoréférence pour l'avenir. On y est donc : c'est la fiction qui imite la fiction.

C'est la ville de Superman et des bandes dessinées que la ville réelle, aujourd'hui, va imiter. La boucle est ainsi bouclée qui, d'un état ou les fictions se nourrissent de la transformation imaginaire du réel, nous fait passer à un état où le réel s'efforce de reproduire la fiction. Peut-être, conduit à son terme, un tel mouvement risque-t-il de tuer l'imagination, d'assécher l'imaginaire, traduisant par là quelque chose des nouvelles paralysies de la vie en société. Dans l'espace urbain et dans l'espace social en général la distinction entre réel et fiction devient floue.

La question peut en définitive se poser de savoir si toutes les relations qui s'établissent à travers les médias, quelles que soient leur éventuelle originalité, ne relèvent pas d'abord d'un déficit symbolique, d'une difficulté à créer du lien social in situ. Le "moi" fictionnel, comble d'une fascination qui s'amorce dans toute relation exclusive à l'image, est un "moi" sans relation, et du même coup sans support identitaire (toute identité se construisant évidemment à travers des altérités), susceptible dès lors d'absorption par le monde d'images où il croit pouvoir se trouver et se reconnaître.

Les exemples que je viens de citer sont évidemment des exemples-limites. Ils expriment des tendances, des risques, non la totalité sociologique des villes et du monde. Mais il faut les avoir en tête pour en tirer au moins deux leçons.

1) Urbanistes, architectes, artistes et poètes devraient prendre conscience du fait que leur sort est lié et que leur matière première est la même : sans imaginaire, il n'y aura plus de ville et inversement.

Mais le lien de l'imaginaire et de ses prolongements affectifs à l'espace est complexe. Rappelons-nous que les pleurs des anciens habitants des grands ensembles détruits : nous avons découverts en direct à la télévision qu'il n'est pas si aisé de faire le bonheur esthétique des humains.

2) D'où le problème des banlieues, des périphéries. Elles sont accablées sous les images (on voit s'y concentrer tous les non-lieux de la consommation et de la circulation, grandes surfaces, aéroports, échangeurs, entrepôts, publicités agressives, stations-services ; la densité des chômeurs et des populations immigrées y est toujours présentée comme un problème ; l'image d'une violence latente y est associée), elles apparaissent comme l'anti-urbanité.

Ces banlieues, ces périphéries, ont d'abord besoin d'une attention sociale, économique et civique qui ne leur soit pas trop chichement mesurée, d'une remise en circuit. Parlons utopie : il faut y recréer les conditions de l'imaginaire qui ont toujours été inscrites dans la réelle socialité des lieux.

Les indices positifs pour finir : dans quelques films que je dirai phares, des cinéastes ont réinventé les espaces informes de la ville — Moretti, dans son "Journal intime" (1993), se hasarde à la périphérie de Rome, Wim Wenders fait de "Lisbone Story" (1994) l'exploration d'un monde en apparence abandonné. L'image ici précède la fonction. Elle désigne les espaces à construire ou à réinventer, elle dessine l'espace de la rencontre. Errante et attentive, elle s'attarde sur les terrains vagues, les marges, les déserts provisoires. La caméra, par ses va-et-vient, comme un chien de chasse, signale qu'elle a trouvé la piste, que Rome est toujours dans Rome, Lisbonne dans Lisbonne, mais qu'il ne faut pas perdre la trace de l'imaginaire en fuite.

S'il faut se détourner de la fiction des images sans armature symbolique, c'est pour ré-symboliser le réel et ressusciter du même élan l'imaginaire, la ville et le lien social, l'étroite imbrication entre lieu et non-lieu, faute de laquelle il n'y a que terreur ou folie.

BIBLIOGRAPHIE

CERTEAU (DE), M. 1980. *L'Invention du Quotidien, vol. I. Arts de Faire*. Paris: Union Générale d'Éditions.

DESCOMBES, V. 1987. *Proust. Philosophie du roman*. Paris: Minuit.

LE BRAS, H. 1994. *Les limites de la planète. Mythes de la nature et de la population*. Paris: Flammarion.

LÉGER, F. 1997. *Une correspondance de guerre*. Paris: Flammarion.

LEPOUTRE, D. 1997. *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*. Paris: Odile Jacob.

TERRAY, E. 1996. *Ombres Berlinoises*. Paris: O. Jacob.

VIRILIO, P. 1984. *L'Espace critique*. Paris: Christian Bourgois.

FOCUS I

SGUARDI SULLA CITTÀ

a cura di Cristina Jandelli
e Chiara Simonigh

CRISTINA JANDELLI E CHIARA SIMONIGH*

SGUARDI SULLA CITTÀ. IMMAGINI E SUONI MIGRANTI NEL CINEMA E NEI MEDIA CONTEMPORANEI

Introduzione

Il presente Focus propone una silloge del convegno *Sguardi sulla città: filmare il paesaggio urbano come esperienza multiculturale e multidentitaria* che si è tenuto il 21 e 22 gennaio 2019 presso il Dipartimento di Eccellenza SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze come segmento del progetto di ricerca *Filmare l'alterità. Concorso e archiviazione di immagini migranti nel paesaggio urbano fiorentino*, realizzato con il sostegno del MiBAC e di SIAE nell'ambito dell'iniziativa "Sillumina – Copia privata per i giovani, per la cultura." All'interno di tale cornice gli interventi che si sono susseguiti, insieme a un ciclo di proiezioni, hanno inteso riflettere sulle rappresentazioni dei migranti nel cinema e nei media tradizionali, e sviluppare una riflessione teorica intorno a uno *storytelling* alternativo, con particolare attenzione alle dinamiche di autorappresentazione nell'interazione con il paesaggio (Pavoni 2019).

La rappresentazione dello straniero da parte di televisione, stampa e web negli ultimi anni ha abusato del racconto emergenziale relativo agli sbarchi e all'immigrazione irregolare, reiterando un'immagine dei migranti come invasori e della diversità come minaccia. Questo progressivo mutamento di prospettiva nei discorsi dei media ha dato origine a una narrazione che è andata stabilizzandosi attorno a due metafore, corrispondenti a quello che Pierre Lévy chiama "spazio antropologico territoriale" (Lévy 1995): la metafora della comunità locale, di cui altre comunità minacciano la disintegrazione, e quella della casa e della sua violazione da parte dello straniero. Entrambe le immagini non designano solo spazi antropologici, ma anche e soprattutto

* Pur concepita in piena sintonia d'intenti, la presente introduzione è stata scritta da Chiara Simonigh per la parte "Sguardi" e da Cristina Jandelli per la sezione "Città".

mondi simbolici, rappresentazioni sociali, sovrapposizioni di vissuti che parte della popolazione è portata a riconoscere come familiari. Dal momento che i media, nuovi e tradizionali, hanno una responsabilità primaria nella ri-concettualizzazione del “noi” e dell’“altro” (Binotto, Bruno, Lai 2016) – e la costruzione della realtà mediata si ripercuote sulla condizione dello straniero, sul suo status simbolico, sulla legittimazione di politiche d’inclusione o esclusione – si rende necessario ricostruire la polisopia e la polifonia delle nostre diversità. Il paesaggio urbano, in quanto spazio relazionale (McQuire 2008), in tale senso diventa un collettore di nuove esperienze.

In questo Focus, suddiviso in due sezioni, “Sguardi” e “Città”, si tenta di indagare il complesso rapporto tra audiovisivo e paesaggio (Simonigh 2020) per comprendere le diverse modalità con cui i membri della comunità locale condividono lo spazio urbano divenuto esso stesso *medium* (Eugeni 2011). La rappresentazione dello straniero nel cinema italiano, già un tempo esperita con stigma indelebile dagli italiani migranti, diviene quindi oggetto di indagine insieme ad altre esclusioni – donne che attraversano le città, racconti femminili del rapporto con la metropoli – osservate in una prospettiva intersezionale (Crenshaw 2017). Il ruolo identitario della fruizione audiovisiva nella trasfigurazione dei paesaggi urbani assume un peso determinante: i molteplici modi e le forme della rappresentazione cinematografica e mediale del “noi” sono da intendersi anche, in senso ampio e inclusivo, come verifica di pratiche attive di riflessione sugli “sguardi altri” che si posano sul paesaggio urbano. Di qui il valore esemplare di esperienze che hanno coinvolto, negli ultimi anni, aree metropolitane come quelle di Milano e Roma, ma anche comunità fortemente identitarie come quella sarda. Sia che si tratti di produzioni cinematografiche e video o di progetti di *media education*, tali pratiche divengono emblematiche per la consapevolezza con cui riconoscono nell’audiovisivo un veicolo di inclusione sociale e di conoscenza reciproca.

Sguardi

“Mi scopro nel centro di un occhio; non mi guarda, mi guardo nel suo sguardo” (Paz 1992). Questo verso della poesia *Entre irse y quedarse* (*Tra restare e andarsene*) di Octavio Paz esprime la sfida che l’atto del guardare implica per la soggettività del sé e dell’altro, dice cioè del decentramento e del rivolgimento dello sguardo, in virtù dei quali può attuarsi la trasmutazione dell’altro, *ego alter*, in altro sé stesso, *alter ego*, e l’autoriflessione che potenzialmente ne consegue.

Le parole di Paz paiono riferirsi a una delle idee fondanti della cultura tardo-moderna e contemporanea, secondo la quale, nell’esperienza sensibile, il vedente e il visto, riguardandosi, sono reciprocamente spettatori e spettacoli gli uni degli altri, venendo a

formare “un sistema o un mondo in cui ciascuno di essi dispone degli altri attorno a sé come spettatori” (Merleau-Ponty 2012, 115) e in cui, altresì, aggiungiamo, la sfida della soggettività è vieppiù indefinitamente moltiplicata attraverso un altro “sistema” o “mondo”, quello dei media visivi e audiovisivi.

L’immagine, ontologicamente, si dà sempre come visione dell’alterità e può essere concepita, pur nelle sue molteplici manifestazioni, quale *medium* della relazione intersoggettiva fra il medesimo e l’altro, esattamente nei termini posti da Georges Didi-Huberman: “Un’immagine non inizia forse ad essere interessante – e non inizia in senso proprio a “esistere” – se non quando si dà come un’immagine dell’altro?” (Didi-Huberman 2012, 20).

Parafrasando Didi-Huberman, ci si può domandare se accogliere la sfida della soggettività non comporti la possibilità di innescare una dialogica di sguardi, esperienze e interpretazioni del mondo, foriera di una comprensione plurale, complessa e anche autocritica; una dialogica di sguardi, dunque, maggiormente consapevole e incline all’evoluzione individuale e sociale. Ci si può interrogare, inoltre, se non sia riconducendo la mediatizzazione al suo senso originario di mediazione delle funzioni sociali superiori – politica, ideologia, arte, religione (Debray 1994; 2010) – che si possa contribuire alla costruzione di una cultura visuale e mediale polisopica e pluralista, intesa come autentica *koinè* di una società democratica.

Simili interrogativi animano la *quaestio*, condivisa eppur molteplice, che è espressa nei testi di questo Focus, accomunati dall’indagine su immagini cinematografiche le quali, nell’assumere la sfida della soggettività, prendono posizione sulla storia, sulla politica e sulla società, in quanto restituiscono visibilità e visione all’altro, il quale, nella cultura contemporanea, è per definizione l’*invisibile* o tutt’al più l’oggetto passivo di sguardo, destinato all’esclusione e all’incomprensione.

Le riflessioni sui film che qui sono presentate perciò denunciano, in maniera più o meno esplicita, quanto lo sguardo dominante, quotidiano o anche mediale, sia reificante e alienante, e di converso enunciano, tramite metodi e prospettive di analisi plurimi, le possibilità offerte da regimi dello sguardo *differenti*, ossia capaci di riflettere e riflettersi in un’alterità declinata in modo assai eterogeneo – la donna, lo straniero, il migrante, il cittadino periferico, l’indigente, l’anticonformista, il colpevole, tutti allo stesso modo protagonisti multiformi e dissociati (Jandelli 2013), nonché percorsi da tensioni storiche molteplici – nelle opere interpretate all’interno di questo Focus.

Ne emerge come e quanto regimi scopici e stili culturali siano di fatto interconnessi nel configurare la multidimensionalità di uno sguardo soggettivo, poiché l’identità del soggetto è qui assunta secondo una concezione che supera ogni forma di semplicistico determinismo monodimensionale o di statico riduzionismo e che quindi abbraccia un’epistemologia definibile, con De Certeau (2005), come “eterologica”, la quale interseca, in unico e vasto *continuum*, le prospettive della *feminist film theory* e quelle della

visual anthropology, e, più ampiamente, i *gender studies* e le articolazioni concettuali successive dei *cultural studies*, nei transiti dalle culture alle sub-culture agli scenari “post-sub-culturali.”

Nel sondare le diverse modulazioni dello sguardo in rapporto all’alterità, i saggi che seguono individuano alcune focali pregnanti dell’“iconosfera della differenza” (Stoichita 2019) e affermano al contempo l’esperienza estetica come forma di conoscenza appunto soggettiva e sensibile, o *compréhension*, secondo la definizione consolidata dallo storicismo tedesco sino all’ermeneutica e oltre.

Nel gioco degli sguardi mediati si realizza un’esperienza dell’alterità in prima persona, ossia un *transfert*, che potenzialmente permette di riconoscere la soggettività come alterità, non solo fuori ma anche dentro di sé e consente, pertanto, di attuare quel modo estetico-epistemico capace di muovere al di là di categorizzazioni, polarizzazioni, antagonismi e discriminazioni e di recare in sé, attraverso l’“atto iconico” (Bredenkamp 2015), l’emancipazione di chi è guardato e di chi guarda, dell’altro e insieme del medesimo (Rancière 2008).

Laddove interviene, poi, una mobilitazione dello sguardo dell’altro – specie se in soggettiva – si attiva una sollecitazione dell’intero *sensorium* del pubblico e si inaugura un’esperienza spettatoriale immersiva, multisensoriale e una percezione aptica, talora cenestesica, nelle quali è insita, pur *in nuce*, la possibilità del superamento dell’oculocentrismo tradizionalmente posto a fondamento del paradigma epistemologico occidentale (Jay 1994).

Se l’incarnazione dello sguardo nel corpo d’altri richiama, in potenza, un mutamento di paradigma, perlomeno momentaneo, la mobilitazione nello spazio dello sguardo stesso apre possibilità ulteriori di comprensione dell’alterità e della sua relazione col mondo, del suo stare al mondo e abitarlo.

Il punto di vista dinamico dell’altro in uno spazio come la città rende di fatto ancor più complessa la comprensione della soggettività, situando l’esperienza estetica nel vivo della dialettica sociale, politica e ideologica di contesti storici diversi.

I testi qui presentati sono dedicati, non a caso, a rappresentazioni di alterità colte, per lo più, in un attraversamento di luoghi urbani, che è interpretabile come atto sintomatico del disagio della civiltà, vissuto secondo declinazioni di genere, etnia, cultura, status sociale etc.

Questa azione, da intendersi nel suo portato empirico e simbolico, accomuna dunque l’altro e il medesimo alla figura di un *flâneur* o di una *flâneuse*, tanto tradizionale quanto mediale, tanto analogico quanto, come sostiene Cristina Jandelli, digitale, poiché è propria di chi, muovendosi nel paesaggio urbano, è capace di afferrare con lo sguardo ciò che sfugge alla sua comprensione, moltiplicando la vita sensoriale e percettiva che orienta la sua soggettività (Jandelli 2017, 5-19).

In una simile facoltà, che accomuna in un atto iconico pregno di implicazioni chi è al di qua e al di là dei dispositivi della macchina da presa e dello schermo, piace pensare che possano essere unite soggettività diverse, alla ricerca nel paesaggio urbano di nuove utopie.

Lucia Cardone riflette sulla figura della *flâneuse* nell'ambiente urbano, delineando un percorso storico-analitico ampio che si sofferma sulla letteratura e sul cinema italiani e che offre un'interpretazione articolata di alcuni capisaldi concettuali dei Gender Studies, impiegando una prospettiva multidisciplinare e soffermandosi, in particolare, sulla dialogica complessa fra cultura colta e popolare nella prima metà del XIX secolo.

Nell'ambito della vasta questione che ha investito – tramite la “svolta spazialista” – le scienze sociali e umanistiche e che riguarda il rapporto fra corpo e spazio, l'autrice rinviene alcune forme simboliche le quali, pur senza correlare il moto all'affettività – come accade invece, ad esempio, per le warburghiane *Pathosformeln* –, ineriscono la soggettività e la sua relazione con l'ambiente urbano. In un contesto nel quale il soggetto rischia di ridursi a *quantité négligeable* e mero oggetto (Simmel 1995), la sua autonomia e indipendenza dai processi sociali si manifesta come libertà di movimento, profittando dell'anomia e della centralità individuale che sono propri della metropoli intesa come spazio del possibile.

L'erranza, che da secoli interroga la cultura sul senso della soggettività e dello spostamento, è qui fatta propria da una donna sola nello spazio urbano ed è pertanto interpretata come atto sociale e di genere, che afferma l'aspirazione libertaria, secondo figure diverse a seconda delle identità narrate e rappresentate in un *corpus* variegato di opere letterarie e cinematografiche che vanno da *La strada che va in città* (1942) di Natalia Ginzburg agli interventi sui periodici di Irene Brin o Mura, da *Assunta Spina* (1915) di Bertini e Serena a *Il sole negli occhi* (1960) di Pietrangeli. Il passo aggraziato, la falcata e l'intero dinamismo corporeo della camminata acquisiscono, pertanto, una valenza simbolica simile a quella del *Gestus* di brechtiana memoria, diventando incarnazione dinamica dell'attitudine della donna all'emancipazione.

La solitudine metropolitana e l'attraversamento, da parte di una donna, della città, qui concepita come luogo disegnato da e per uomini, diviene, dapprima, sfida allo sguardo dell'altro e, in seguito, gesto di libertà.

L'atto del guardare e quello del camminare, compiuti da una donna sola, sono pertanto assunti nella loro portata politica, in quanto capaci di aprire una crepa nell'architettura sociale urbana.

Si fa strada, così, insieme al passo e allo sguardo femminili, la denuncia dell'ambiente cittadino non quale “spazio pubblico” (Arendt 2019) che sta fra tutte le differenti esperienze ed interpretazioni possibili, incluse quelle che derivano dal genere, ma come facciata dietro la quale la società pare tentare ancora di nascondere l'alterità e di

concepire la libertà non come progresso ma come stile di vita individuale a cui dedicare azioni quotidiane minute. Nella metropoli italiana della prima metà del Novecento che, ancora una volta, è spazio del confronto fra oggettività e soggettività (Simmel 1995) e fra pubblico e privato (Goffman 1997), la *flâneuse* sembrerebbe d'altronde ancora corrispondere all'interpretazione di Ann Friedberg (Friedberg 1993) ed essere narrata e rappresentata come soggetto del consumo piuttosto che della *polis* e dell'*agorà*.

Giacomo Ravesi compie un'interpretazione delle opere di Gianfranco Rosi all'insegna di una multiforme simbolica della frontiera e dell'estraneità, nella quale l'altro rappresenta l'incarnazione di un confine da esplorare e comprendere, grazie a regimi scopici differenti. Il percorso analitico, che coniuga un orizzonte teorico interdisciplinare con una pratica euristica organica, si snoda dall'indagine di antropologia visiva di *Boatman* (1993) alle modalità osservative di *Below Sea Level* (2008) e *El sicario-Room 164* (2010), dai dispositivi della rappresentazione impiegati in funzione espressionista in *Sacro GRA* (2013) alla dialettica simbolica fra visibile e invisibile di *Fuocommare* (2016). Lungo tale itinerario, emerge come le molteplici sperimentazioni degli stili percettivi inaugurate da Gianfranco Rosi corrispondano ad altrettanti modi di una personale ricerca antropologica, etnografica, sociologica psicologica e politica.

In questa ricerca, l'altro incarna il confine e tuttavia non è visto solo a margine del medesimo, ma piuttosto è assunto per rivelare la marginalizzazione perennemente subita (Stoichita 2019).

Il margine, variamente declinato attraverso la dicotomia di spazi aperti e chiusi o rappresentato come barriera interpersonale, confine di un ambiente claustrofobico o periferia urbana, diviene quindi la forma simbolica di relazioni umane disfunzionali nella dinamica tanto intersoggettiva quanto sociale.

Attorno a tale forma simbolica si addensano così valenze plurime, colme di una tensione drammatica animata dal conflitto di volta in volta geopolitico, urbano o domestico.

Appare chiaro quindi come, in un'epoca dominata da regimi scopici dell'alterità discendenti dal Panopticon, la ricerca e la sperimentazione di stili percettivi *differenti* si configurino tanto come operazione decostruttiva quanto come apertura ai possibili offerti dalla diversità.

Chiara Tognolotti compie un percorso interpretativo che, riprendendo la riflessione teorica sulla figura della *flâneuse* sviluppatasi nel contesto dei Gender Studies e della Feminist Film Theory, approda a un'esegesi del film *Come l'ombra* (2006) di Marina Spada, incentrata sulla relazione fra l'alterità declinata al femminile e la metropoli.

La figura simbolica del *flâneur*, sorta con Baudelaire e Benjamin, viene pertanto interrogata soprattutto per la marginalità sociale che incarna, nel tessuto urbano,

attraverso uno stile percettivo e motorio improntato anche in questo caso alla diversità rispetto ai modelli dominanti.

Il regime scopico della *flânerie* segna storicamente l'ingresso in un *period eye* nel quale la visione piuttosto che imporsi quale strategia del controllo di uno spazio esterno, come accade nel panorama, si propone in quanto esplorazione immersiva atta alla fusione e confusione dell'esterno con l'interno. Un regime scopico, dunque, improntato al pieno dispiegamento della sensibilità e, per di più, incline alla creazione di peculiari mappature emozionali e affettive quali sono quelle che possono essere realizzate dalle donne (Bruno 2006).

Ne costituisce un eloquente *exemplum* l'opera di Marina Spada analizzata nelle pagine successive, in quanto coniuga lo sguardo di una regista con quello di una straniera e di colei che la accoglie nella propria città e nella propria vita.

Il punto di vista mobile della macchina da presa orienta la soggettività della artista verso quelle zone metropolitane nelle quali può attuarsi una moltiplicazione della percezione e della sensibilità e altresì una comprensione, in chiave affettiva, delle tensioni sociali.

La mobilitazione dello sguardo di una soggettività femminile diviene, in tal modo, esplorazione tattile (Sobchack 2016) e rivela in maniera palpabile aspetti inconsueti dello spazio urbano, cogliendone, non a caso, elementi specifici come le superfici, che, al pari dell'epidermide, mediano sensibilmente fra l'interno e l'esterno del corpo sia umano sia urbano (Marks 2000).

Il regime scopico della *flâneuse* è assunto infine anche come soggettiva della donna straniera nella città, a restituire la fenomenologia della relazione ambivalente di scoperta e disorientamento fra l'altro e il sé e a configurare una topografia dei rapporti sociali e intersoggettivi e delle relative aree di comprensione e di incomprensione.

Alessandro Marini dedica la propria indagine a un caso di studio nell'ambito della fenomenologia della migrazione e della rappresentazione cinematografica, qual è *Siamo italiani* (1964) di Alexander Seiler.

Improntata alle convenzioni proprie del documentarismo sociale e dell'antropologia visiva che tanta parte hanno avuto nella determinazione dello statuto del Nuovo Cinema, l'opera costituisce una netta presa di posizione sulla storia (Didi-Huberman 2009) e sul processo di riorganizzazione sociale determinato dai flussi migratori di metà Novecento in Svizzera.

Il regime dello sguardo impiegato, inserendosi appieno nella coeva produzione cinematografica europea dedicata alle migrazioni, volge la propria obiettività sulle dure dinamiche dell'integrazione sociale e si esplica come sorta di meta-punto-di-vista su quello del medesimo e dell'altro, che viene esercitato al fine di comprenderne l'incomprensione reciproca.

Due universi culturali, sociali e antropologici e due organizzazioni di vita sono posti al confronto secondo uno schema spazio-temporale che, non senza echi figurativi e drammaturgici del realismo degli anni Venti del Novecento, presenta un conflitto simbolico tra opposti inconciliabili, consumato nel vivo del tessuto urbano e delle sue lacerazioni fra ghetti popolari e quartieri borghesi, fra ritmo lavorativo alienante e distrazione del consumo.

La metropoli, immaginata dall'una e dall'altra parte come luogo di un benessere esclusivamente materiale, si rivela in tal modo come agglomerato di soggettività atomizzate e impossibilitate a comprendersi.

Nel regime scopico del meta-punto-di-vista, di contro ai riduzionismi di ogni origine, affiora l'intera complessità storica e sociale. L'altro, il migrante, è, ancora una volta, il capro espiatorio di una società che attraversa una crisi culturale ed è la vittima sacrificale dello sviluppo economico: stenti, nostalgia, umiliazioni e disperazione che lo affliggono formano il portato di sofferenza pagato come pegno di umanità per la realizzazione del mito illusorio di sviluppo. Il medesimo, l'autoctono, in preda alla lucida follia xenofoba, costruisce il nemico impiegando eterne e immutabili tattiche (Eco 2011) e pone in atto tutta la gamma delle strategie antropoemiche e antropofagiche (Lévi-Strauss 2015).

La chiosa del saggio, dedicata al documentario *Il vento di settembre*, realizzato da Seiler nel 2000 sui destini dei migranti filmati quarant'anni prima, pone in evidenza come la rimozione della sofferenza vissuta durante la migrazione, mentre, da un lato, può costituire un mezzo per la sopravvivenza, dall'altro lato decreta l'incapacità di apprendere dalla propria esperienza e dalle lezioni della storia.

Città

Scrive Ann Friedberg riguardo alle tecnologie con cui ci affacciamo sul mondo: "In quanto portatori di finestre "multischermo", ora riceviamo immagini – ferme e in movimento, grandi e piccole, artistiche e commerciali – in fotogrammi spezzati nello spazio e nel tempo. Questo nuovo spazio di visione mediata è post-cartesiano, post-prospettico, post-cinematografico e post-televisivo, e tuttavia rimane entro i confini delimitati di una cornice e viene visualizzato su uno schermo" (Friedberg 2006, 7). La percezione schermica dello spazio urbano è un'esperienza diffusa che ibrida, nella città, virtuale e reale. Ma lo stesso si può dire di quella acustica. La portabilità dei dispositivi contamina gli spazi: paesaggi sonori privati e pubblici permettono di abitare la città ancorati alle connessioni digitali (Tonkiss 2008). Il cinema per primo, fa notare Chiara Simonigh, ha sviluppato processi di identificazione e proiezione nei confronti dell'ambiente che possono favorirne una funzione esplorativa adattandola alla sua multiforme varietà fisica e biologica, una relazione improntata alla *consonanza* (Simonigh

2020, 76-78). Esistono molteplici mondi mediati che interagiscono con il paesaggio urbano in cui convivono spazi fisici e pratiche virtuali, ma vi sono anche vecchi e nuovi abitanti delle comunità locali che raccontano il loro incontro con “l’altro.”

Questa sezione del Focus è improntata ad un principio cartografico, vi si esaminano esperienze audiovisive nell’Italia contemporanea che concepiscono la produzione e il consumo mediale come veicolo di inclusione sociale e conoscenza reciproca fra vecchi e nuovi abitanti delle comunità urbane. Da questa prospettiva i migranti non vengono identificati come figure della minaccia o dell’intrusione e neanche come frammenti di un’ambigua estetica post-umanitaria che, con effetto paradossale, concorre a rafforzare la narrazione emergenziale dello straniero senza favorirne l’inclusione (Musarò, Parmeggiani 2014): sono i processi della produzione e del consumo mediale a divenire significativi nelle pratiche di cui ci occuperemo. Scrive Joshua Meyrowitz: “I media, come i luoghi fisici, includono ed escludono partecipanti [...] possono creare un senso di condivisione e appartenenza o un sentimento di esclusione e isolamento [...] possono rafforzare un sentimento ‘loro contro noi’ o possono minarlo” (Meyrowitz 1985, 8). Se i media si comportano, da questa prospettiva, come gli spazi, trovare un’alleanza dipende dalle esperienze, dai loro intenti e dai loro risultati. Da questo contesto emergono alcune produzioni cinematografiche contemporanee particolarmente rilevanti.

La prima sezione del Focus si è aperta con la percezione fisica dell’alterità nelle rappresentazioni filmiche, ha individuato nei modi e nei tempi con cui i corpi femminili hanno attraversato gli spazi urbani alcune forme di esclusione narrate dal cinema italiano con particolari opzioni stilistiche e figurali. A questo orizzonte appartiene anche la perlustrazione degli sguardi sulla metropoli contemporanea di Marina Spada: altri corpi, altre esperienze di marginalità raccontate in una prospettiva di genere. Nel percorso sul cinema italiano che proponiamo, le forme gerarchiche dell’esclusione (Levine 2015) sono state infatti delineate a partire dall’articolazione complessa di personaggi (Mazzanti, Neonato, Sarasini 2016) che si muovono nei contesti urbani e di sguardi che ne perimetrano la relazione con la città. Nel cinema moderno le rappresentazioni dei migranti italiani in terra straniera (“noi” come “l’altro”) sono testimoniate da pratiche documentarie teorizzate ed esperite dal cinema della modernità (*Siamo italiani*, Alexander J. Seiler 1964). È lecito attendersi che la figura del migrante compaia nell’audiovisivo contemporaneo con analoghe caratteristiche? La Feminist Film Theory ha insegnato fino dagli anni Settanta a conferire allo sguardo una particolare attenzione. I Women’s Studies contemporanei, alleandosi con le teorie postcoloniali, possono mettere al servizio del riconoscimento delle esclusioni strumenti e metodi di analisi e di azione. Il femminismo intersezionale ha dimostrato la base multidimensionale dell’ingiustizia e della disuguaglianza sociale: categorie biologiche, sociali e culturali

come il genere, l'etnia, la classe sociale, la disabilità, l'orientamento sessuale, la religione, la casta, l'età, la nazionalità, la specie e altri assi di identità interagiscono a molteplici livelli, spesso simultanei (Crenshaw 1989).

Farah Polato, studiosa di intercultura e teorie postcoloniali, muove la sua riflessione sulla città e le nuove frontiere della rappresentazione da un festival promosso dall'Università di Milano nel 2010 (*Docucity. Documentare la città*) e da un repository digitale, l'Archivio delle Memorie Migranti, punto di riferimento e approdo per molteplici ricerche. Decide subito di tralasciare la definizione problematica di "cinema migrante" a favore della verifica di nuove articolazioni concettuali, dal momento che "le città e l'audiovisivo hanno indubbiamente rappresentato anche in Italia, rispettivamente, luoghi e mezzi privilegiati per le pratiche di cittadinanza attiva." La parola chiave qui è *empowerment*: esperienze laboratoriali e formati brevi, improntati alla documentazione o alla docufiction, hanno dato il via nel recente ventennio alle produzioni audiovisive "migranti" che rientrano a pieno titolo nel cinema Fuorinorma teorizzato e circuitato da Adriano Aprà (Aprà 2019). Non sarà un caso, dunque, che uno dei suoi maggiori esponenti, Pietro Marcello, apra un film di forte carica innovativa come *La bocca del lupo* (2009), cioè inizi la sua narrazione pluritestuale ed eterotopica (Foucault 2010), con le immagini della marina inospitale di Genova e dei suoi nuovi abitanti, convocando Pasolini. La dimensione urbana è un luogo di lotta fra disuguaglianze in conflitto e il meticciato appare già avvenuto, non solo a livello di estetica ma anche di riconfigurazione della distribuzione cinematografica. Venendo a mancare le modalità tradizionali di diffusione del film, come accade al cinema Fuorinorma, cambiano i modi di fruizione: festival, laboratori, eventi culturali urbani si sostituiscono alla visione nei circuiti commerciali e aprono le comunità locali a nuove forme di fruizione dell'esperienza audiovisiva. Ma non è escluso il salto di status: "Il recente caso di *Bangla* di Phaim Bhuiyan (2019) – scrive Polato – [...] prodotto da Fandango e TimVision, proiettato in anteprima all'IFFT, [...] è stato in lizza per i principali riconoscimenti nazionali [...]. Nella varietà dei format e degli standard produttivi, le trasformazioni urbane stratificano i modi con cui le soggettività proponenti possono autorappresentarsi e rappresentarsi come parte di un 'noi'". E ciò vale per molti altri casi individuati: dal documentario *Veronetta. Nuovo volto di un quartiere* (Peter Obehi Ewanfoh 2004) a *Sto per piovere* di Haider Rashid (2013) e *Per un figlio*, esordio del veronese Suranga Deshapriya Katugampala (2016), la scelta di metraggi brevi e la fruizione locale, nazionale e transnazionale, grazie al tessuto connettivo dei festival, sono proficuamente avvenute. Iniziano a misurarsi con la produzione mediale le seconde generazioni (De Franceschi 2018).

Non sembrerà un caso, a questo punto, che *Bangla* sia un film in cui passeggiate e sguardi vengono tematizzati. Come si è visto, la tradizione italiana da una parte assegna alle esclusioni figure di corpi femminili che attraversano la città e, dall'altra, sulla scorta

di *Siamo italiani*, mostra l'oppressione dei personaggi in interni claustrofobici (come avviene in *Per un figlio*). La logica della via sperimentale Fuorinorma prevede che anche le forme brevi come quella di *Le ali velate* (Nadia Kibout 2017), oppure oscurate come *Soltanto il mare* (Dagmawi Yimer, Fabrizio Barraco, Giulio Cederna 2011, per cui Polato parla di "orizzonte internazionale di "distribuzione civile"), appaiano coerenti con il quadro di riferimento: presa in carico dei punti di vista soggettivi, erranze, attivazione (o mancanza) di relazioni negli spazi urbani. *Milano Centrale* (Alan Maglio 2007) e soprattutto *La quarta via* (Kaha Mohamed Aden 2012) aprono il racconto alla topografia dei luoghi, all'individuazione dell'esperienza metropolitana come declinazione dell'identità migrante e principio della narrazione del sé ("Sono nata a Mogadiscio nel 1996/ vivo a Pavia dal 1987 [...] sono una scrittrice [...] mi chiamo Kaha Mohamed Aden"). Esclusioni, inclusioni, nuove comunità locali, audience transnazionali e spazi virtuali definiscono questo scenario non per contrapposizione ma per appropriazione e condivisione delle nuove forme esperite dal cinema italiano contemporaneo.

Alice Cati stabilisce una relazione tra gli esperimenti promossi tra il 2015 e il 2019 dal MiBACT con il Bando MigrArti (Piredda 2019) e la ricerca *Migrations-Mediations*, ideata dal Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo dell'Università Cattolica del Sacro Cuore nel triennio 2017-2019. A Milano la posta in gioco sono le politiche culturali intese come risultato del confronto tra normative istituzionali e *know how* di agenti culturali impegnati sul territorio. 179 operatori, 223 esperienze monitorate: l'integrazione e la convergenza di diverse aree espressive e mediali sono state catalogate e osservate in quanto "strumenti che facilitano l'inclusione sociale a medio termine (31%), o come supporti per documentare e valorizzare le storie di vita di cui sono portatori i soggetti migranti (41%), se non come catalizzatori di nuove forme di convivenza tra i cittadini milanesi e gli stranieri (20%)." È in questo contesto che si colloca il palinsesto "Milano Città Mondo", promosso dal Mudec – Museo delle Culture e dal Comune di Milano, per "documentare la storia e le modalità di presenza e cittadinanza delle diverse comunità che vivono a Milano." Dal 2015 al 2019 ne sono state protagoniste quattro, radicate storicamente nel tessuto sociale ed economico milanese da diverse generazioni: Eritrea-Etiopia, Cina, Egitto e Perù. Ma con l'edizione del 2020 si è deciso di assumere "una prospettiva transculturale focalizzata sul ruolo delle donne migranti nella società e cultura milanese." La teoria intersezionale appare qui sottoposta a verifica ma si presenta anche come punto di arrivo di un processo di ricerca.

Lorenzo Marmo definisce "esperimento di *storytelling* acustico" l'iniziativa delle *Guide Invisibili*. A Roma, a partire dal 2018 il Laboratorio 53 Onlus, associazione laica e apartitica che ha sede nel quartiere Ostiense e offre ai migranti supporto psicologico, insegnamento dell'italiano, assistenza legale e segretariato sociale, nella persona di Marco

Stefanelli ha ideato una serie di visite guidate di gruppo che si svolgono *in absentia*: i partecipanti devono dotarsi di smartphone con cuffie e vengono indirizzati nell'esplorazione di diversi quartieri della città dalle voci registrate di giovani migranti. Qui diventa decisivo il ruolo della voce "come mezzo (atmosferico) per un incontro empatico con l'alterità." Questa iniziativa, frutto di un laboratorio di scrittura collettiva, si articola sulla dimensione relazionale dell'esperienza migrante con la stratificazione storica dell'Urbe e costituisce "un'estesa riflessione sul carattere palinsestuale dello spazio urbano." I racconti utilizzano gli spazi di Roma per evocare continuamente "altri luoghi, altri spazi, altre città, legati al vissuto dei migranti, al loro paese d'origine o al viaggio che hanno intrapreso." Così, come abbiamo visto per il cinema, lo scenario di riferimento diventa la profondità storica del luogo ospitante in relazione alla vastità geografica dell'esperienza migrante. Scrive Marmo: "Il lavoro sulla memoria personale, oltre che su quella del luogo, crea un ponte tra culture diverse. Il percorso della visita guidata produce così, in modo radicale, un'eterotopia, secondo la fortunata definizione foucaultiana [...] cioè luoghi che si aprono su altri luoghi, assumendo la funzione principale di far comunicare tra di loro spazi diversi." L'erranza, la passeggiata urbana e perfino la *flânerie* diventano il fulcro pluridimensionale della pratica intermediale: si stratificano immagini, suoni e città, al plurale. Sulla scorta di Michel Chion, Giuliana Bruno e Édouard Glissant, diviene evidente il ruolo della traccia mnestica in quanto tessuto connettivo, quello "eterotopico del palinsesto postcoloniale." Le *Guide invisibili* appaiono infine il frutto di una pratica relazionale, da parte dei narratori, dello spazio urbano rispetto alla lettura "imposta dall'ordinamento cartografico come strumento di controllo." Rimappati dalle voci migranti, i luoghi cittadini si aprono a una dimensione multivettoriale e riconfigurata del luogo, lontana "dalle dinamiche del potere e in direzione della creazione e condivisione di un 'atlante delle emozioni' in cui la mappa si faccia parola, scrittura e racconto" (Bruno 2006).

Myriam Mereu parte da Cagliari, la "città bianca" di Atzeni, e squaderna l'intera Sardegna nella sua mappa delle esperienze migranti. Anzitutto la ricognizione mostra, in ambito cinematografico e audiovisivo, come il racconto delle migrazioni sia un "fenomeno relativamente recente, nonostante la Sardegna sia stata interessata da millenni dai flussi migratori in entrata e in uscita, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra." Il quadro generale che ne emerge aderisce ai contorni fin qui tracciati. La Sardegna, area mediterranea e insulare per vocazione fortemente identitaria, osservata dalla prospettiva delle esperienze mediali migranti diviene *hub* di un vasto network di interconnessioni linguistiche e culturali. In questo contesto vengono presi in esame quattro film, realizzati da tre registi nell'arco di un decennio, di lungo, medio e cortometraggio: *Tutto torna* di Enrico Pitzianti (2008) e *Dimmi che destino avrò* di Peter Marcias (2012), *Tajabone* (2010), progetto educativo elaborato dal corso di Scienze della

formazione e dal CELCAM dell'Università di Cagliari) e *Futuro prossimo* di Salvatore Mereu (2017). Diversi per genere, modalità narrative e approcci produttivi, sono ascrivibili al filone neo-neorealista italiano, che è un altro modo per dire Fuorinorma. Come lo è il documentario: il collettivo ZaLab produce *A sud di Lampedusa* (Andrea Segre, in collaborazione con Stefano Liberti e Ferruccio Pastore, 2006), *Come un uomo sulla terra* (Andrea Segre e Dagmawi Yimer 2009), *Il sangue verde* (Andrea Segre 2010) e *Mare chiuso* (Andrea Segre e Stefano Liberti 2012) sperimentando forme di produzione condivisa e di video partecipativo. Con l'intensificarsi delle produzioni, in Sardegna sono nati nuovi festival incentrati sull'interculturalità, sulle lingue minoritarie, sulle cinematografie di altri paesi e continenti e numerose rassegne cinematografiche. Anche le residenze artistiche producono cortometraggi, video partecipativi dove le testimonianze si rivelano in modo consapevole pratiche di autonarrazione e autorappresentazione che sono alla base del processo creativo. Tale variegato panorama suggerisce di ricondurre questa cartografia al "cinema dell'attenzione" di Costanza Quatriglio (Quatriglio 2013): "un cinema che si nutre del 'rapporto tra osservazione e relazione' (Bertozzi 2012, 23) e della condivisione di esperienze, idee e sguardi in un'ottica di incessante ricerca e sperimentazione."

BIBLIOGRAFIA

- AIME, M., APPADURAI, A., BARILLI, A., BAYL, A., CARAMORE, G., FAVOLE, A., RUMIZ, P. 2014. *L'oltre e l'altro*. Torino: Utet.
- ALLOA, E. 2015. *Penser l'image 2. Anthropologies du visuel*. Paris: Les Presses du Réel.
- APRÀ, A. 2019. *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*. Dublin: ArtDigital.
- ARENDT, H. 2019 [1958]. *Vita Activa. La condizione umana*. Milano: Bompiani.
- . 2019 [1968]. *L'umanità in tempi bui*. Milano: Raffaello Cortina.
- BERTOZZI, M. 2012. "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio." In G. Spagnoletti (ed.). *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, 17-32. Venezia: Marsilio.
- BINOTTO, M., BRUNO, V., LAI, V. 2016. *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*. Milano: FrancoAngeli.
- BREDEKAMP, H. 2015. *Immagini che ci guardano*. Milano: Raffaello Cortina.
- BRUNO, G. 2006. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Mondadori.
- CASETTI, F. 2005. *L'occhio del Novecento*. Milano: Bompiani.
- CHION, M. 1991 [1982]. *La voce nel cinema*. Parma: Pratiche.
- CRENSHAW, K. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *The University of Chicago Legal Forum* 140: 139-167.
- . 2017. *On Intersectionality: Essential Writings*. New York: The New Press.
- DE CERTEAU, M. 2005 [1986]. *La scrittura dell'altro*. Milano: Cortina.
- DE FRANCESCHI, L. 2018. *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*. Roma: Aracne.
- DEBRAY, R. 1994. *Manifestes médiologiques*. Paris: Gallimard.
- . 2010 [1992]. *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*. Milano: Il Castoro.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2009. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*. Paris: Minuit.
- . 2012. *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire V*, Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G., GIANNARI, N. 2019 [2017]. *Passare a ogni costo*. Bellinzona: Casagrande.
- ECO, U. 2011. *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*. Milano: Bompiani.
- EUGENI, R. 2011. "Nikeplatz. The Urban Space as A New Medium." In E. Biserna, P. Brown (eds.). *Cinema, Architecture, Dispositif*. Pisan di Prato: Campanotto.
- FOUCAULT, M. 2010. *Eterotopia*. Milano-Udine: Mimesis.
- FRIED, M. 1998 [1967]. *Art and Objecthood*, in Id., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, 148-172. Chicago-London: University of Chicago.
- FRIEDBERG, A. 2006. *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press.
- GLISSANT, E. 1990. *Poetica della relazione*. Macerata: Quodlibet.
- GOFFMAN, E. 1997 [1956]. *La vita sociale come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino.
- JANDELLI, C. 2013. *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*. Venezia: Marsilio.
- . 2017. "Il flâneur digitale." In Ead. *Filmare le arti*. Pisa: ETS.
- JAY, M. 1994. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- . 1998. "Scopic regimes of modernity revisited." In H. Foster (ed.). *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture 2*, 3-23. New York: The New Press.
- LEVI-STRAUSS, C. 2015 [1955]. *Tristi tropici*. Milano: Il Saggiatore.

- LEVINE, C. 2015. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- LÉVY, P. 1995. *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*. Paris: La Decouverte.
- MARKS, L.U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- MAZZANTI, R., NEONATO, S., SARASINI, B. (eds.). 2016. *L'invenzione delle personagge*. Guidonia: Iacobelli.
- MCQUIRE, S. 2008. *The Media City. Media, Architecture and Urban Space*. Los Angeles: Sage.
- MERLEAU-PONTY, M. 2012 [1945]. *Fenomenologia della percezione* (a cura di A. Bonomi). Milano: Bompiani.
- MEYROWITZ, J. 1985. *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*. Oxford: Oxford University Press.
- MUSARÒ, P., PARMEGGIANI, P. 2014. *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*. Milano: FrancoAngeli.
- PARIGI, S., MAZZEI, L. (eds.). 2018. "Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del riflusso." *Imago. Studi di cinema e media* 18.
- PAVONI, R. 2019. *Gli sguardi degli altri. Filmare il paesaggio urbano come esperienza multi-culturale e multi-identitaria*. Firenze: Firenze University Press.
- PAZ, O. 1992 [1987]. *Il fuoco di ogni giorno*. Milano: Garzanti.
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. 2016. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Torino: Einaudi.
- PIREDDA, M.F. 2019. "Il progetto Migrarti: finanziamento pubblico e accesso al mercato del cinema migrante in Italia." In M. Cucco, F. Di Chiara (eds.). "I Media Industry Studies in Italia: nuove prospettive sul passato e sul presente dell'industria cine-televisiva italiana." *Schermi* III/5: 117-133.
- QUATRIGLIO, C. 2013. "Oltre la soglia. La nuova radice del cinema italiano." *Cinema e Storia: rivista annuale di studi interdisciplinari* 2: 209-212.
- RANCIÈRE, J. 2008. *Lo spettatore emancipato*. Roma: DeriveApprodi.
- SIMMEL, G. 1995 [1903]. *La metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando.
- SIMONIGH, C. 2020. *Il sistema audiovisivo tra estetica e complessità*. Milano: Meltemi.
- SOBCHACK, V. 2016 [2004]. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: California University Press.
- STOICHITA, V.I. 2019. *L'immagine dell'Altro. Neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*. Milano: La Casa Usher.
- TONKISS, F. 2008. "Cartoline uditive." In L. Back, M. Bull (eds.). *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori. L'universo dell'ascolto, 197-203*. Milano: Il Saggiatore.
- WULF, C. 2018. *Homo imaginationis. Le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale*. Milano-Udine: Mimesis.

LUCIA CARDONE

ERRANTI E IMPREVISTE

Donne che camminano sugli schermi e nelle città del cinema italiano

ABSTRACT: On the Italian silver screens as well as in the cities, the feminine bodies have been crossing the most various landscapes. In so doing, they have been tracing peculiar, often unpredicted trajectories, as unpredicted and forbidden their presence was, if not accompanied by a man, in the spaces of the streets. This essay aims at proposing a first glance on these walking women, crossing the steps described in feminine writings to those appearing in films, from the Thirties to the aftermath of the war.

KEYWORDS: Italian Cinema, Women Studies, Italian Cultural Industry, Irene Brin.

Ciò che affido a queste pagine non è né può essere una mappatura esaustiva delle “donne che camminano” sugli schermi e sulle pagine dell’intera produzione filmica e letteraria italiana. Quel che segue è piuttosto una panoramica a volo d’uccello che cerca di restituire alcuni casi di spicco, a mio parere significativi, di questo pregnante motivo figurativo, narrativo e simbolico. Le figure via via convocate, appartenenti a scenari differenti, ci interrogano sugli spazi di volta in volta interdetti, conquistati o anche soltanto desiderati dalle italiane nel movimentato corso del “secolo breve”; e dunque, sebbene lontano da qualsivoglia completezza, lo smozzicato ritratto che prende forma aggiunge un tassello – piccolo e a suo modo luccicante, se non prezioso – alla storia culturale del Paese.

Per quanto concerne le scritture, mi preme prima di tutto sottolineare la presenza ricorrente dei passi femminili per tutto il Novecento sia nella cosiddetta letteratura alta, sia nei meno nobili meandri dell’industria culturale. Invero è questo secondo frangente, scarsamente indagato e a tratti misconosciuto, che mi sta più a cuore, come si potrà capire

dagli ampi riferimenti a Irene Brin¹ e a Mura². Anche rispetto al cinema vorrei riuscire a considerare le immagini delle donne che camminano tanto nella produzione più blasonata, quanto in quella popolare, adottando uno sguardo lungo, e quindi forse ancor meno esauriente, che sappia però cogliere in una sorta di sincopata sequenza di montaggio, costruita per analogie e assonanze visive, poche schegge degli anni del muto, porzioni più consistenti dei film del regime e di quelli dell'immediato dopoguerra, fino a lambire alcune emergenze forti del cinema della modernità, punteggiato come è da innumerevoli e finanche vistose passeggiate femminili.

Un passo dietro l'altro

Se diamo ascolto alle severe, ma benevole, parole di Irene Brin nei panni della contessa Clara, il passo e lo sguardo sono inestricabilmente, misteriosamente e forse pericolosamente connessi, o quanto meno lo sono nelle raccomandazioni dei nuovi galatei così in voga nel secondo dopoguerra:

Ci sono donne che, quando vanno a far spesa la mattina, corrono furiosamente, radendo i muri, quasi non volessero esser viste. Il pomeriggio, per lo "struscio" nelle vie del centro, vanno languidamente ancheggiando, quasi volessero esser viste da tutti. (Brin 1986, 47-48)³

Pertanto, nel capitoletto dedicato al camminare, l'autrice suggerisce a signore e signorine come trovare un proprio passo, grazioso, calmo e invariabile, compiendo piccoli esercizi, "magari portando con sé un libro da appoggiare rigidamente sul cuore" (Brin 1986, 47). E di simili ammaestramenti avrebbe certamente bisogno Mary, la tremula impiegata meneghina raccontata da Mura, che copre il tragitto dalla casa paterna all'ufficio "con passi brevi, malsicuri, la personcina rigida sulle gambe ancora magre e i fianchi incerti della bambina ignara di ogni morbidezza di gesto e di espressione" (Mura

¹ Scrittrice e giornalista assai feconda, traduttrice, co-fondatrice assieme al marito Gasparo del Corso della galleria d'arte L'Obelisco, nonché per almeno un trentennio indiscussa *arbitra elegantiarum* del costume nazionale, Irene Brin (1911-1969) ha conosciuto una fama fragorosa, per esser poi presto dimenticata dopo la sua morte. Recentemente però è stata oggetto di un rinnovato interesse storico-critico, soprattutto in relazione al mondo dell'arte: cfr. Caratozzolo, Schiaffini, Zambianchi 2018. Per un documentato profilo biografico cfr. Fusani 2009; per i rapporti della scrittrice con il cinema cfr. Mosconi 2009; mi permetto infine di segnalare anche Cardone 2019a.

² Autrice instancabile di romanzi rosa eroticamente trasgressivi, e firma venerata di riviste femminili e rotocalchi, Mura, pseudonimo di Maria Volpi Nannipieri, è stata popolarissima nell'industria culturale italiana dagli anni Venti fino alla sua prematura scomparsa avvenuta nel 1940. Malgrado l'indubbia celebrità, le notizie su questa scrittrice sono piuttosto lacunose. Utili alla costruzione di un profilo sono: Oldrini 2006; Verdirame 2009, 157-162; e per i rapporti col cinema Mosconi 2009.

³ Il volume *Dizionario del successo, dell'insuccesso e dei luoghi comuni* è una raccolta postuma di brani tratti da *I segreti del successo* (1954) e *Il Galateo* (1965), firmati dall'autrice con l'aristocratico e fantasioso pseudonimo di Contessa Clara Ràdjanny von Skéwicht.

1930, 10). Ingenua e acerbamente intimorita, la giovane dattilografa non manca però di inebriarsi della città e delle sue promesse:

Sulla soglia del portone si fermò un momento per godere il tepore del sole e la freschezza d'una tramontana invernale che la fece rabbrivire: poi si strinse nelle spalle e si avviò a passi rapidi verso i Giardini Pubblici. Li attraversava due volte al giorno, cambiando spesso di viali, contenta come una bambina in vacanza. Quella possibilità di andare e venire sola, fuori di casa, le dava un senso di libertà e di padronanza che le faceva bene. [...] E in certi giorni camminava con baldanza, a passi sicuri, come se avanzasse alla conquista del mondo. (Mura 1930, 19)

Certo, muoversi da sole, a piedi, e per di più nelle ore notturne riserva forti emozioni e spaventevoli batticuori, come capita a Isabella Gluk, un'altra fanciulla, sognante ma pragmatica, che la stessa autrice pone al centro di un romanzo rosa e d'argomento cinematografico. La tenace *taxi-girl*, infatti, si accorge di essere seguita, lungo la strada fra il suo alloggio e il Roxy-Bar, il locale da ballo in cui lavora, da un silenzioso e apparentemente innocuo sconosciuto, che da oltre una settimana scruta da lontano il suo andare: “la seguiva, l'aspettava, la riseguiva, scompariva. Ella non poteva metter fuori il naso dal portone che l'uomo era là, miracolosamente presente” (Mura 1939, 5). Non si tratta di uno *stalker*, ma di un manager di Hollywood che la ingaggerà quale controfigura, nella vita e non sullo schermo, di una celebre diva bisognosa di allontanarsi per qualche tempo da Los Angeles, e altrettanto bisognosa di non farsi dimenticare. A ben vedere, dunque, il destino cinematografico di Isabella Gluk si gioca, un passo dietro l'altro, sulla pista da ballo e, soprattutto, sulla via di casa.

Sempre sulla via di casa, in tutt'altra cornice, nella Roma tetra e invernale “coperta e sciroccale” (Morante⁴ 1974, 16) di *La storia*, avviene l'incontro, carico di conseguenze, tra il soldato Gunther, giovane e mal cresciuto dentro l'uniforme tedesca “corta di vita e di maniche [che gli] lascia [...] nudi i polsi rozzi, grossi e ingenui, da contadinello o da plebeo” (15), e la spaurita Ida, “informe nella struttura, dal petto sfiorito e dalla parte inferiore malamente ingrossata, [...] la faccia tonda [...] che pareva la faccia di una bambina sciupatella” (20-21). Anche Delia, protagonista di *La strada che va in città*, il primo romanzo di Natalia Ginzburg firmato con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte, persegue il suo destino di ruvida scontentezza raggiungendo a piedi, ogni giorno, il centro cittadino, spinta dall'odio verso la casa paterna, con la sua “minestra verde e amara” (Ginzburg⁵ 1942, 5), e dal desiderio di una esistenza differente, lontana dalla ruralità paesana e immersa nella modernità. Finirà per sposare un uomo che non ama e per partorire un figlio non voluto, trovando una mesta consolazione nelle frivole apparenze che il paesaggio cittadino le squaderna davanti agli occhi:

Non mi sembrava vero di uscire e vedermi davanti la città, senza aver camminato tanto tempo sulla strada piena di polvere e di carri, senza arrivarci spettinata e stanca, col dispiacere di doverla lasciare

⁴ Le citazioni sono tratte dalla edizione Einaudi del 2014, con introduzione di Cesare Garboli.

⁵ Le citazioni sono tratte dalla edizione Einaudi del 2000, con introduzione di Cesare Garboli.

appena buio quando mi interessava di più. [...] Passavo le giornate a letto e verso sera mi alzavo, mi dipingevo il viso e uscivo fuori, con la volpe buttata sulla spalla. Camminando mi guardavo intorno e sorridevo con impertinenza. (Ginzburg 1942, 82)

Insomma, nelle pagine dei romanzi, di opere consacrate e di volumetti di consumo e, come si vedrà, nei riquadri delle pellicole, i piedi femminili, calzati di robuste scarpe di corda o resi leggiadri da tacchi imponenti (e tuttavia fragili), disegnano vortuose traiettorie negli ampi viali metropolitani e nelle modeste vie provinciali, suscitando occhiate prensili, scandalizzate, a volte rapaci. Le immagini delle donne che camminano nello spazio urbano sono frequenti nelle narrazioni – filmiche e, variamente, letterarie – lungo tutto il Novecento italiano (cfr. Anselmi e Ruozzi 2003; Muscariello 2012). Ciò accade poiché il gesto del camminare, un gesto semplice e spontaneo, tanto da avvicinarsi a quello del respirare, imprime una incrinatura nella geografia sociale, quando a compierlo è una donna. Difatti colei che si avventura per lo spazio pubblico, luogo lungamente interdetto a quelle del suo sesso, si consegna agli sguardi dell'altro e al contempo a se stessa, affacciandosi, sovente con un coraggio che sfiora la temerarietà, a una inusitata libertà di movimento. Il ticchettio di migliaia di scarpine, così diverse da quelle della mansueta Cenerentola, finisce per aprire una faglia nelle granitiche aspettative autorizzate dal patriarcato, e da qui, da questa crepa lievissima e sottile, sembrano originarsi storie impensate, foriere di nuovi copioni e di stili di vita inediti.

La strada e lo schermo

I passi femminili, frettolosi, impacciati, ma a tratti anche provocatorii, risuonano ritmicamente nell'andamento dei racconti cinematografici, e si misurano con scenari narrativi e ideologici differenti, declinandosi nel senso dell'inseguimento disperato ed eroico, come accade a Pina nella celeberrima corsa di *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945), che segna la traiettoria antidivistica di Anna Magnani e, insieme, la rinascita del cinema nazionale (e della Nazione intera). Oppure si confrontano con lo spaesamento e l'esclusione, come mostra la sconsolata camminata, ripresa dall'alto e schiacciata dalla luce impietosa e tagliente del sole di Roma, di *Adua e le compagne* (A. Pietrangeli, 1960). Qui le donne sembrano trascinarsi, irrimediabilmente sconfitte, nella piazza ampia e deserta, reduci dal duro scontro in Questura, che le ha inchiodate al loro passato di prostitute, frustrando per sempre il sogno di un futuro diverso. Tutt'altra andatura assumono le scarpette di Lina in *Peccato che sia una canaglia* (A. Blasetti, 1954), che spuntano dalla campana ampia della gonna di Sophia Loren e si muovono con spavalderia e con la nettezza di un compasso, tracciando per le vie della Capitale il percorso esatto del suo desiderio, conducendola all'amore di Paolo, il tassista bonaccione interpretato da Marcello Mastroianni.

Con l'avvento del cosiddetto cinema della modernità gli schermi restituiscono poi passeggiate diverse, non immediatamente funzionali ai meccanismi dell'intreccio, e addirittura in certi casi compiutamente sciolte dalle esigenze della trama: basti ricordare Jeanne Moreau in *La notte* (M. Antonioni, 1961), nel suo opaco spostarsi verso la periferia di Milano; e Monica Vitti in *L'eclisse* (1963), col suo misterioso errare⁶ per le vie geometriche e sospese, quasi metafisiche, dell'EUR, dove i passi corrispondono ai pensieri, e incidono nello scenario urbano linee serpentine, misteriose e indecifrabili.

L'elenco potrebbe ben continuare poiché sugli schermi italiani, così come nelle nostre città, i corpi femminili hanno attraversato i paesaggi più vari – promettenti e minacciosi, devastati e in costruzione, affollati e solitari – tracciando traiettorie singolari, sovente impreviste, come imprevista e fuori luogo è stata, per lungo tempo, la presenza di donne non accompagnate negli spazi della strada. Lo stigma delle “donne per male” si allunga come un'ombra pernicioso e incombente, che non inibisce, però, il desiderio di sporgersi e di affrancarsi dalla raccomandata claustrofilia dello spazio domestico. Pertanto – lo hanno mostrato gli studi delle storiche assieme alle elaborazioni del pensiero femminista (cfr. Belingardi, Castelli e Olcuire 2019) – il camminare, incerto e a tratti baldanzoso, delle donne per le vie cittadine reca un denso portato simbolico e politico, che muta, ovviamente, col mutare dei contesti sociali e dei costumi culturali. Come sottolinea Michela De Giorgio, nei primi decenni del Novecento, i giornali italiani riportano con preoccupante frequenza cronache sanguinose al centro delle quali stanno – o meglio: si muovono – le donne:

Giovani suicide, eroine di tragedie d'amore, assassine o vittime, [sono] tutte colpevoli, nelle trascrizioni della stampa, in primo luogo del peccato di *mobilità*. Il fatto di “nera” in genere avviene per strada, all'aperto, mentre le protagoniste sono lontane da casa, dal fortino della salvezza morale e dell'incolumità fisica. (De Giorgio 1993, 86)

Il cinema, negli stessi anni, non manca di cogliere il potenziale narrativo della strada e dei torbidi ma affascinanti pericoli che porta con sé. Così, in *Assunta Spina* (F. Bertini, G. Serena, 1915) vediamo la incantevole protagonista, impersonata dal passo sinuoso e

⁶ Sul nomadismo dei personaggi femminili di Antonioni e sulla loro propensione a disegnare mappe del senso e degli affetti attraverso i loro spostamenti e la circolazione del desiderio, cfr. Bruno 2002, 87-91. Del resto il concetto di erranza, traslato qui soprattutto attraverso il filtro sessuato proposto da Giuliana Bruno, apre a riflessioni complesse, che baluginano sul fondo di questo scritto, a cominciare da quelle dedicate alla *flânerie* intesa come elemento aurorale della modernità, con Baudelaire (1863 [1994]) e Benjamin (1935 [1986]); proseguendo per le vie dei *Gender Studies* con la messa a fuoco della figura inedita della *flâneuse* (D'Souza e McDonough 2006); intrecciando le considerazioni sulla sostanza mutevole dello spazio di Deleuze e Guattari (2003 [1980]) con le nuove concezioni cartografiche che coinvolgono le immagini cinematografiche (Castro 2008); e tenendo infine presenti le argomentazioni sul nomadismo della soggettività femminile elaborate da Rosi Braidotti (1994 [1995]).

quasi danzante di Francesca Bertini,⁷ camminare da sola per le vie napoletane, dopo aver affettuosamente salutato il padre. La ragazza si fa largo con piglio sicuro, spostandosi senza incertezze nella vivace bonomia dei sobborghi partenopei, inquadrati dalla macchina da presa nella loro fragrante gaiezza. Ma Raffaele, il *villain* che contribuirà a determinare il disgraziato destino di lei, comincia a inseguirla e a parlarle con insistenza, cercando un approccio con la giovane, che è bellissima e, soprattutto, non accompagnata. Il movimento di Assunta, che al piede che avanza abbina il braccio alzato, a schermarsi e a tener lontano il suadente corteggiatore, sembra corrispondere a quel camminare guardingo raccomandato alle intrepide pioniere delle uscite solitarie, addestrate a sapienti strategie difensive per il “gran numero di ‘galanti scortes’ pronti a seguire le signorine” (De Giorgio 1993, 94) per le vie italiane. Eppure, come sappiamo, le barriere approntate dalla elegante stiratrice non varranno a salvarla dalle perigliose lusinghe di Raffaele, dalla gelosia cieca di Michele Boccadifuoco, né, tanto meno, dalla sua stessa passionalità. Difatti, ancora nella cornice urbana offerta dalla piazza e dai vicoli, Assunta, sebbene scortata dal gruppo degli amici, subisce la prima e terribile punizione, ossia l’assalto del fidanzato armato di coltello, che con ferocia fulminea le imprime sul volto, come chiosa la didascalia del film, “il marchio dell’amore e dell’odio.”

Ad ogni modo l’atmosfera napoletana, sanguigna e segnata dallo stereotipo di un sud primitivo, irredimibile, e l’epoca piuttosto remota che caratterizzano la vicenda di *Assunta Spina* non devono trarre in inganno, giacché i selciati, i marciapiedi, i vicoli continuano ad apparire, molti anni più tardi e lungo l’intera penisola, nelle grandi città e persino nei piccoli centri, come luoghi oscuramente pericolosi e del tutto inadatti ad accogliere i passi delle donne che camminano da sole. Attraversata da flussi incontrollati e incontrollabili, siano essi sospinti dalla ferinità del desiderio maschile o dall’inconosciuto andirivieni di quello femminile, la strada conserva tenacemente il suo status di spazio travolgente, ingovernabile, ponendosi come frontiera insuperabile anche per la più ardita delle pedagogie. Pertanto, ancora negli anni Trenta

La strada, palcoscenico della modernità, viene associata a rischi di degrado morale. [...] La strada è di per sé una tentazione [...]. Un episodio [...] sembra smentire l’allarme che accompagna [...] la conquista da parte delle ragazze [...] di spazi liberi da tutela [...]. A Roma, nel giugno del 1930, convocate da Augusto Turati [...], accorrono al Teatro Argentina per il loro primo, storico, raduno, molte “Giovani italiane.” (De Giorgio 1993, 95-96)

Lo spazio pubblico scopre le contraddizioni e il camaleontismo del regime, che emerge in modo palmare nelle misure istituite per le donne.⁸ Difatti sono le adunate e gli “eventi” promossi dall’associazionismo littorio ad aprire alle giovinette il confine, fino ad

⁷ Sulla biografia, lungamente misteriosa, di Francesca Bertini rimando agli studi di Cristina Jandelli e segnatamente al volume, recentemente ripubblicato e ampliato, Jandelli 2019.

⁸ Sull’atteggiamento e sulle politiche mirate alle donne messe in atto dal fascismo, oltre al già citato lavoro di De Giorgio 1993, si vedano Mondello 1987; de Grazia 1992; Sassano 2015.

allora conchiuso, della piazza, luogo densamente simbolico, soprattutto in quegli anni, abitato com'è dal solido fantasma di una virilità assertiva che non dà tregua né scampo (cfr. Bellassai 2011). Tuttavia, se è il fascismo a far uscire dai paterni ostelli le giovani italiane, a mettere in mostra i loro corpi atletici in divisa, è lo stesso regime a richiamarle, una volta raggiunta l'età consona, ai doveri della stirpe, agli spazi riparati della domesticità e della famiglia, affinché opportunamente si sposino, diano figli all'Impero e si trasformino in feconde fattrici e madri della Patria.

Della provvisoria visibilità femminile stimolata dalle politiche mussoliniane, come del suo successivo occultamento, partecipa, in vario modo, anche il cinema, accogliendo sugli schermi nazionali le parabole di numerose fanciulle che solcano come luccicanti meteore lo spazio pubblico.⁹ Le pellicole del ventennio restituiscono, infatti, una gran folla di ragazze in cammino che esibiscono la spavalderia delle collegiali, il tocco leggero delle dattilografe, il passo sincopato delle telefoniste, o il moderato ticchettio delle impiegate. Accomunate dalla maschera omologante della giovinezza (Grignaffini 2002), queste donne sembrano inizialmente farsi largo nel mondo cercando un posto tutto per sé, a misura delle loro elastiche falcate, ma trovano tutte, in conclusione, le mura alte e impenetrabili della casa maritale, raggiunta quasi di corsa, con precipitosi e spesso posticci *happy ending* nuziali.

Basti pensare alle *working girl* nostrane, bizzarre creature appena sfiorate dalla modernità o dalle delusioni della vita (e sovente le due cose coincidono) che vengono gettate nell'agone pubblico, come accade alla Adriana di *T'amerò sempre* (M. Camerini), interpretata nel 1933 da Elsa de' Giorgi e dieci anni dopo, ancora per la regia di Camerini, da Alida Valli. La storia di Adriana – una collegiale sedotta e abbandonata, che deve lavorare per sopravvivere e per mantenere la figliolina, fin quando un brav'uomo la salverà sposandola – è in questo senso paradigmatica. Nel primo film osserviamo de' Giorgi, spaurita dalla città e dalla folla di sguardi con cui deve confrontarsi, spostarsi intimidita nella strada notturna, muovendosi guardinga, in una camminata ancora in qualche modo difensiva, che si rifugia infine nell'abbraccio dell'impacciato e rassicurante Nino Besozzi. Nel *remake* del 1943, possiamo ammirare il passo sicuro, da vincente, di Valli, percorrere con piglio energico le vie del centro, per giungere poi al medesimo finale consolatorio, alla stretta impiegatezza, ma affettuosa, del ragioniere, interpretato dal bonario Gino Cervi, che la cinge, ancora in strada, quasi a proteggerla dalle auto, dalla folla, dalla pressione urbana. In entrambi i casi è un abbraccio coniugale, un casto preludio che suggella il ritorno all'ordine e, insieme, il ritorno a casa, al fortino domestico.

Scorrendo i titoli del ventennio, guardando alle storie di arditissime collegiali, di vivaci modiste o di donne sole e in qualche modo fuori della norma, è facile rinvenire un analogo percorso narrativo e ideologico che conduce le protagoniste dalla sfera pubblica della città e del lavoro a quella, privatissima, del matrimonio, che le muta, nell'ultima inquadratura, in spose liete, obbedienti e dimentiche della iniziale inquietezza.

⁹ Per un quadro d'insieme sulle donne nel cinema del ventennio cfr. Nicoletto 2014.

In marcia, sul posto

Nello stesso torno d'anni, l'auspicato ripiegamento alla dimensione casalinga pervade, a partire dagli schermi, le pagine di giornali e riviste,¹⁰ infiltrandosi nei cosiddetti racconti di vita, veri e inventati, delle attrici italiane, nel tentativo, mai del tutto riuscito, di imitare e sostituire nei cuori del pubblico il divismo di matrice hollywoodiana. Con l'entrata in guerra questo processo si ispessisce, chiaramente, e a testimoniarlo è, fra gli altri, un bizzarro rotocalco destinato alle truppe e alle loro famiglie, *Fronte. Giornale del soldato*¹¹ dove, fra i contenuti eminentemente "maschi" tributati allo sport, alle nuove tecnologie militari, ai racconti guerreschi, spicca la pagina dedicata al cinema. Qui Irene Brin, impareggiabile osservatrice del corpo sociale, imbastisce, fascicolo dopo fascicolo, una autentica parata di stelle, arruolando vezzosamente le attrici italiane sulla linea del *Fronte*. Così, a partire da una domanda stravagante, ossia quale è tra i corpi di armata dell'esercito quello che preferiscono, l'autrice crea una rubrica incentrata sulle risposte delle dive nostrane, richiamandole singolarmente, e dedicando a ciascuna un estroso e frizzante ritratto. Per questa peculiare "inchiesta" Brin adotta la formula dell'incontro, riportando, o più probabilmente immaginando, cinquantanove¹² conversazioni con altrettante protagoniste (o aspiranti tali) degli schermi italiani. In ogni articolo vengono rimarcati i caratteri distintivi del divismo autoctono, che brilla ma in formato ridotto, forte della sua italica autenticità. Ne scaturisce un racconto corale, dove le nostre attrici, stelle minori e vicine, ma sempre graziosissime, sono propriamente chiamate a marciare sul fronte interno: a loro, come al pubblico delle lettrici e delle spettatrici, è affidato il compito di tessere il filo che lega i militari impegnati sulle linee del combattimento e le famiglie rimaste a casa.

Nella ridente costellazione tracciata da Irene Brin sulle pagine di questo rotocalco guerriero, il cielo stretto dell'autarchia è punteggiato da una miriade di luci fisse, quasi immobili, incastonate nella scena familiare. Difatti soltanto due delle cinquantanove intervistate sono ritratte nell'atto di camminare per la città: tutte le altre sono colte

¹⁰ Dell'ampia bibliografia dedicata alla nascente industria culturale italiana e ai suoi rapporti con il cinema si vedano almeno: De Berti 2000; De Berti e Piazzoni 2009; e per il ruolo giocato dalle donne, mi sia concesso di rimandare a Cardone 2019 b.

¹¹ Edita a Roma da Tuminelli, nominalmente diretta da Paolo Cesarini ma ideata e realizzata da Leo Longanesi, la rivista è finanziata dal Minculpop, tanto che i soldati che ne fanno richiesta possono riceverla gratuitamente. Come oggetto editoriale, *Fronte. Giornale del soldato* possiede i caratteri tipici dei periodici di intrattenimento a basso costo: la copertina e l'ultima pagina sono colorate, mentre l'interno del fascicolo, in bianco e nero, ospita varie rubriche di "svago letterario".

¹² Dei cinquantanove articoli soltanto quello dedicato ad Alida Valli (Brin 1940) è firmato da Irene Brin, mentre quello tributato a Ori Monteverdi (Brin 1941c) è siglato MDC (ossia Maria del Corso, ulteriore pseudonimo della scrittrice); tutte le altre conversazioni non sono firmate. Sono però da ritenersi tutti contributi suoi, come del resto la rubrica di posta dei lettori redatta dalla misteriosa "Irma", non soltanto per l'omogeneità stilistica rispetto ai testi autografi, ma soprattutto perché è la stessa Brin a dichiararlo nelle sue corrispondenze familiari, come si legge in Mozzati 2016, 99.

nell'intimità della loro casa, intente a sferruzzare indumenti da inviare ai soldati, occupate in cucina, o in giardino; alcune, poco più che adolescenti, pattinano, tirano con l'arco, giocano col cane; altre stanno sul set, in una pausa dal lavoro, nella domesticità di cartapesta del teatro di posa. La giornalista sorprende invece Bianca Della Corte¹³ in giro per Roma, nell'abituale passeggiata durante la quale è solita acquistare dei fiori da offrire ai militari feriti e ricoverati nei nosocomi cittadini. L'attrice

Rapida e leggera, attraversava Via dell'Impero, strada abitualmente pochissimo frequentata dalle nostre giovani attrici, use a preferire vie più frequentate e mondane. Così, incuriositi, la seguimmo per qualche minuto, e la vedemmo avviarsi tranquilla, verso l'Arco di Tito, indugiando solo a comprare un mazzolino di viole dalla bimba che le vende, lì davanti. Facemmo in tempo a raggiungerla [...] nella sua passeggiata mattinata attraverso i bei marmi dei Fori. (Brin 1941a, 19)

Anche l'aggraziata silhouette di Leda Gloria¹⁴ si muove nello scenario urbano, tanto che l'intervistatrice la scorge, molto presto al mattino, in Piazza di Spagna e annota

Ci parve di riconoscere [...] [la sua] figurina esile e leggiadra che ci precedeva di qualche passo, ma subito immaginammo di esserci sbagliati: quando mai una diva, alle sei di mattina, lascia il suo morbido letto e la sua camera tappezzata di seta, per affrontare la fresca solitudine delle strade vuote? Eppure era proprio lei. Elegantissima, s'intende, e sobria, come suole essere nella vita privata [...], con un abitino blu scuro che le dava un'aria di collegiale aristocratica [...]. Si è fermata un momento [...] poi riprende il cammino, costringendoci a camminare con un passo velocissimo, per restarle vicini, e così quasi di corsa, ci dirigiamo ad un posteggio di autobus [...] e Leda Gloria vi sale, rapida e lieve. Vediamo, oltre il vetro del finestrino, agitarsi la sua piccola mano. (Brin 1941b, 19)

Con le sue impeccabili scarpine, dunque, la celebre protagonista di *Montevergine* (C. Campogalliani, 1939) sfreccia veloce per la città e addirittura sale su un popolare autobus. Ciò accade poiché l'attrice, come e forse più delle altre, ha deciso di mettersi in gioco per i soldati, recandosi ogni mattina ad un corso di formazione che le permetterà di divenire crocerossina. Insomma, pur staccandosi dalla staticità casalinga delle altre intervistate, Bianca Della Corte e Leda Gloria hanno ragioni molto precise e finanche patriottiche per allontanarsi dallo spazio domestico, giacché le loro solitarie peregrinazioni per le vie cittadine non corrispondono a uno svago o a un desiderio di libertà, ma sono invece rivolte alle truppe e alle sorti del conflitto bellico.

¹³ Stella non certo di prima grandezza, ma confinata in ruoli secondari, Bianca Della Corte ha recitato in una decina di pellicole fra il 1938 e il 1942, prima di sposarsi e abbandonare il set. La sua presenza nella cartografia tracciata da Brin, assieme a quella di figure ancor più decisamente minori, testimonia l'intento della giornalista di chiamare a raccolta tutte le attrici italiane. Su Della Corte cfr. Chiti, Lancia e Poppi 1999, 98.

¹⁴ Figura interessantissima nel panorama dello spettacolo italiano, Leda Gloria ha esordito negli anni del muto, è stata protagonista di film importanti, diretti dai maggiori registi del cinema di regime, fra cui Blasetti e Camerini, e ha continuato a recitare anche nel secondo dopoguerra. Per un ritratto dell'attrice cfr. la intervista da lei rilasciata in Savio 1979, 609-621.

Passi liberati

Occorre attendere la conclusione della guerra per leggere di una camminata differente, ostinatamente votata alla indolenza di un tempo finalmente ritrovato. È ancora la penna di Irene Brin a tratteggiarla sulle pagine di *Bellezza*, in un articolo non a caso intitolato “Passeggiata romana” che descrive il vagare, dapprima oppresso dalla calura, di due ragazze nella città quasi deserta e investita da una luce accecante. L'autrice si sofferma sui loro passi e sui loro sguardi, rintracciando in questo connubio la radice di una libertà inedita e dirompente, che ha a che fare con la fantasia e con una nuova misura di benessere, per il momento soltanto immaginario, ma non di meno corroborante:

In un feroce mattino di primo agosto, [...] Vincenza e Valentina uscirono a passeggio, esattamente come ci si butta dalla finestra. Gli occhiali le difendevano dal riverbero; la solitudine non le difendeva dalla malinconia. Erano eccessivamente libere nei sandali già negletti, negli abiti di surah, che verso maggio erano sembrati loro l'espressione esatta delle necessità e delle dignità estive e, naturalmente, senza fame, senza gaiezza, senza speranza, risalirono Via Condotti vuota quanto la spoglia di una cicala. La scalinata le affascinò, formula inedita di supplizio e la soffrirono, gradino per gradino, fino a Via Sistina allucinante di pietre riscaldate. Che cosa sperare in un mondo dove i passi conducono inutilmente a nuovi selciati arsicci, a nuovi asfalti roventi? Dipende pur sempre dal passo: affacciato alla vetrina di Frattegiani un sandalo composto da striscioline esilissime, alternate a toni preziosi lasciò sperare un cammino da percorrersi in piena frescura. (Brin 1946, 16-17)

È sufficiente appoggiare lo sguardo su un delizioso paio di sandaletti per fantasticare un altro e più piacevole cammino, perfettamente commisurato alla levità di quelle “striscioline esilissime” e al sogno di mete fino ad allora impensate. Sono anche queste spinte, legate al desiderio di beni in qualche modo lussuosi e di stili di vita più confortevoli, a muovere i percorsi delle donne, guidando i loro passi nello spazio di città roventi, non dimentiche della guerra e piegate da feroci ristrettezze. Vincenza e Valentina, le due sconosciute protagoniste di questa passeggiata romana, mutano la loro andatura e il rapporto col circostante guardando la scintillante vetrina di Frattegiani, e incarnano l'aspirazione a un benessere nuovo, a un miglioramento, anzi tutto materiale, della loro esistenza.

Del resto nell'Italia di quegli anni il possesso di calzature adeguate è sovente un argomento decisivo,¹⁵ come mostrano ad esempio le scarpe usate, ma definite “quasi nuove”, che Celestina, la protagonista di *Il sole negli occhi* (A. Pietrangeli, 1953), riceve in dono dalla signora da cui è appena andata a servizio. La giovane, impersonata da Irene Galter, è agile come una capretta quando corre per le impervie viuzze di Castelluccio, il

¹⁵ A questo proposito desidero ricordare, di passaggio, il breve testo di Natalia Ginzburg, *Le scarpe rotte*, elaborato all'altezza del 1945, dove l'autrice confronta le scarpe “solide e sane” (Ginzburg 1986, 793) calzate quando era bambina e quelle sconquassate del tempo di guerra, e si sofferma infine sui modi di camminare per il mondo, scoprendo la scomoda libertà e “il passo largo e indolente” (795) di chi ha le scarpe rotte e sa distinguere cosa è e cosa non è necessario.

paese natio, ma approdata a Roma, con quei duri e scalcagnati *décolleté*, proprio non riesce a camminare. Invero a perderla, fin dal principio, è la città,¹⁶ con i suoi vasti viali geometrici: la cinepresa la ritrae del tutto disorientata, incapace di ritrovare la strada, quando, arrivata da pochissimo, viene mandata a comperare il pane. La ragazza si aggira spaventata, con gli occhi spalancati e tutti i sensi all'erta, nel dedalo di vie tutte uguali, perpendicolari e pericolose, circondata da mostruose automobili che quasi la travolgono. Soltanto il pianto di un bambino, presagio di imminenti dolori, la ricondurrà a casa. A ben vedere i suoi passi variano lungo l'intero racconto, ed è nei loro mutamenti, nella corsa come nell'inciampo, che si dispiega il destino della giovane cameriera. Celestina percorre le strade romane camminando in modi via via differenti: la vediamo rumorosamente accolta dall'energica allegria delle altre domestiche, mentre va per la prima volta a ballare insieme a loro, nella libera uscita domenicale; più avanti la macchina da presa la riprende nelle tediose passeggiate coatte a fianco del noiosissimo fidanzato; infine, dopo aver compreso la ferocia della città e l'inconsistenza dei sentimenti, ritrovandosi incinta e abbandonata dall'uomo amato, è ancora sulla strada che Celestina sceglie tragicamente di risolvere le complicazioni della sua esistenza, gettandosi sotto le ruote di un tram.

Sembra spirare un'aria di tragedia, eppure a chiudere il racconto non è la morte della protagonista, ma la sua insperata salvezza e rinascita. Difatti, nella cornice di una Roma assoluta e cinguettante, dopo il ricovero in ospedale Celestina viene ricompresa nei discorsi e nell'abbraccio ideale delle domestiche, sue amiche e colleghe, che parlano di lei e si dicono pronte a sostenerla affinché possa affrontare la maternità da ragazza single e vivere la sua vita fuori dai copioni prestabiliti. Soggetto plurale e imprevisto, questo inedito gruppo di donne che camminano insieme nel paesaggio urbano, sorridendo, motteggiando e sorreggendosi l'una con l'altra, suggella il film di Pietrangeli nel segno della libertà femminile. Nel clima asfittico e chiuso dei primi anni Cinquanta, le risate e i passi lievi, ma decisi, delle indomite cameriere di *Il sole negli occhi* risuonano di un'eco futura, preannunciando uno smisurato e non più rimandabile allargamento dell'orizzonte sociale.

¹⁶ Per il senso di spaesamento e per l'impatto traumatico della città su Celestina cfr. Maina 2016.

BIBLIOGRAFIA

- ANSELMi, G.M., RUOZZI, G. (eds.). 2003. *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Bruno Mondadori.
- BAUDELAIRE, Ch. 1994 [1863]. *Le Peintre de la vie moderne*. Trad. it. *Il pittore della vita moderna*. Venezia: Marsilio.
- BENJAMIN, W. 1935 [1986]. *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*. Torino: Einaudi.
- BELINGARDI, C., CASTELLI, F., OLCUIRE, S. (eds.). 2019. *La libertà è una passeggiata. Donne e spazi urbani tra violenza strutturale e autodeterminazione*. Roma: IAPh.
- BELLASSAI, S. 2011. *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*. Roma: Carocci.
- BRAIDOTTI, R. 1994. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press. Trad. it. 1995. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma: Donzelli.
- BRIN, I. 1940. "Alida Valli preferisce l'Aviazione." *Fronte. Giornale del soldato* 6, 19.
- . 1941 a. "Bianca Della Corte preferisce l'Aviazione da Caccia." *Fronte. Giornale del soldato* 18, 19.
- . 1941 b. "Leda Gloria preferisce gli Arditi." *Fronte. Giornale del soldato* 21, 19.
- . 1941 c. "Ori Monteverdi preferisce gli Aereologi." *Fronte. Giornale del soldato* 34, 19.
- . 1946. "Passeggiata romana." *Bellezza* 7: 16-19.
- . 1986. *Dizionario del successo, dell'insuccesso e dei luoghi comuni*. Palermo: Sellerio.
- BRUNO, G. 2002. *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture, and Film*. London-New York: Verso. Trad. it. 2012. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano-Torino: Bruno Mondadori.
- CARATOZZOLO, V.C., SCHIAFFINI, I., ZAMBIANCHI, C. (eds.). 2018. *Irene Brin, Gasparo del Corso e la Galleria L'Obelisco*. Roma: Drago.
- CARDONE, L. 2019 a. "Spalle allo schermo. Irene Brin spettatrice di spettatori." In M. Comand, A. Mariani (eds.). *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, 89-112. Venezia: Marsilio.
- . 2019 b. "Scritture a perdere. Le donne, il cinema, l'industria culturale e la dimenticanza." *Economia della cultura* 4: 599-609.
- CASTRO, T. 2008. *La Pensée cartographique des images*. Paris: Aléas.
- CHITI, R., LANCIA, E., POPPI, R. 1999. *Dizionario del cinema italiano. Le attrici*. Roma: Gremese.
- DE BERTI, R. 2000. *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*. Milano: Vita e Pensiero.
- DE BERTI, R., PIAZZONI, I. (eds.). 2009. *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*. Milano: Cisalpino.
- DE GIORGIO, M. 1993. *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*. Bari-Roma: Laterza.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Le Minuit. Trad. it. 1987. *Mille piani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- D'SOUZA, A., McDONOUGH, T. (eds.). 2006. *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual culture in Nineteenth Century Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- GINZBURG, N. 1942. *La strada che va in città*. Torino: Einaudi.
- . 1986. "Le scarpe rotte." In *Opere. Raccolte e ordinate dall'Autore*. Vol. I. Milano: I Meridiani Mondadori.
- GRIGNAFFINI, G. 2002. "Il volto e la divisa. Luoghi del femminile nel cinema italiano degli anni Trenta." In *La scena madre. Scritti sul cinema*, 239-255. Bologna: Bononia University Press.

- JANDELLI, C. 2019. *Le dive italiane del cinema muto: edizione riveduta e ampliata*. Imola: Cue Press.
- MAINA, G. 2016. "Da Castelluccio alla sala da ballo. Geografie delle relazioni in *Il sole negli occhi* (Antonio Pietrangeli, 1953)." In L. Cardone, G. Maina, C. Tognolotti (eds.). "Almeno in due. Donne nel cinema italiano." *Arabeschi* 8: 276-281.
- MONDELLO, E. 1987. *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*. Roma: Editori Riuniti.
- MORANTE, E. 1974. *La storia*. Torino: Einaudi.
- MOSCONI, E. 2009. "Irene, Luciana, Mura e le altre. La cronaca mondana e di costume." In R. De Berti, I. Piazzoni (eds.). *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, 443-467. Milano: Cisalpino.
- MOZZATI, T. 2016. "Irene Brin al cinema. Dagli anni Trenta alla Liberazione." *Antologia Vieusseux* 65: 89-112.
- MURA. 1930. *Mary Mariù Maria*. Milano: Sonzogno.
- . 1939. *Isabella Gluk*. Milano: Sonzogno.
- MUSCARIELLO, M. 2012. "Donna, provincia e città: Sibilla e le altre." In M. Barenghi, G. Langella, G. Turchetta (eds.). *L'esperienza del moderno II*: 701-712. Pisa: Edizioni ETS.
- NICOLETTO, M. 2014. *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*. Alessandria: Edizioni Falsopiano.
- OLDRINI, R. 2006. "Mura, ovvero Maria Volpi Nannipieri. L'eclittismo d'una scrittrice non solo 'rosa'." *OTTO/NOVECENTO* 3: 57-83.
- SAVIO, F. 1979. *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*. Vol. II. Roma: Bulzoni.
- VERDIRAME, R. 2009. *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla contessa Lara a Luciana Peverelli*. Milano: Libreria Universitaria.

GIACOMO RAVESI

ISOLE E CONFINI

Periferie urbane e identità plurali nel cinema di Gianfranco Rosi

ABSTRACT: The essay looks into the documentary cinema of Gianfranco Rosi interpreting it as an investigation of spaces and frontier communities, that are revealed through the predominance of urban periphery's places or of the abandoned areas and the fascination towards the look of plurality and eccentric subjectivities. His entire cinema is, in fact, dominated by the reason of the border, which establishes in the overall corpus of films a peculiar and recurrent representative and dramaturgical interest in geographies and existences on the margins: the Ganges River, the Californian community of Slab City, the border between Mexico and the United States of America, Rome's GRA ring road, the island of Lampedusa.

KEYWORDS: Gianfranco Rosi, Suburb, Border, Identity, Gaze Theory.

Rappresentare i confini

“L’indecenza della nostra epoca non deriva da un eccesso, ma da un deficit di frontiere. Non ci sono più limiti a, perché non ci sono più limiti tra” (Debray 2012, 61). Nella conferenza tenuta presso la Casa franco-giapponese di Tokyo, Régis Debray espone, in maniera solo apparentemente provocatoria e reazionaria, un “elogio” delle frontiere, interpretandole come forma simbolica necessaria per riconoscere e considerare l’altro: oltrepassando i limiti e le contraddizioni di un mondo globalizzato e generico, uniformato ma non unificato. Seguendo questo ragionamento lo studioso giunge alla conclusione che “una frontiera riconosciuta è il miglior vaccino possibile contro l’epidemia dei muri” (Debray 2012, 80).

In questo senso, la riflessione di Debray dialoga apertamente con gli orientamenti più recenti dell’antropologia contemporanea che indagano la natura, non solo fisica, ma anche immaginaria dei confini. Metaforizzando concetti simbolici come il dominio, l’allontanamento, la reclusione e la presa di coscienza collettiva, il confine riproduce e problematizza nozioni consolidate legate all’identità nazionale, alle forme dello statonazione, alla sicurezza sociale, all’integrazione comunitaria (Augé 2007; Brown 2009; Vallet 2014). Muri, barriere, frontiere, confini da un lato, e migranti, stranieri, profughi e clandestini dall’altro, assumono nella nostra contemporaneità significati complementari, ramificandosi in un pulviscolo concettuale, interrelato e in costante evoluzione. Come sostiene, difatti, l’antropologo iraniano Shahram Khosravi ci troviamo “nell’era del

feticismo dei confini” dove “oltre che espressione dell’immaginario nazionale, le frontiere sono anche un’esperienza fisica. Esistono per essere percepite” (Khosravi 2019, 11-12).

I muri di confine modificano il territorio sociale e continuano a esercitare un forte impatto sull’immaginario e sui rapporti sociali anche molto dopo il loro crollo. Il loro significato simbolico è ben più grande della loro presenza fisica. Le frontiere producono nuove soggettività. I muri fisici durano poco, ma il loro impatto sugli schemi mentali si protrae per molto tempo. La frontiera segnala che chi sta dall’altra parte è diverso, indesiderato, pericoloso, contaminante, persino non umano. (Khosravi 2019, 9-10)

“Incarnare un confine” è, dunque, secondo Khosravi, perpetuare e veicolare un immaginario: una forma simbolica e mentale che organizza a livello globale un sistema rappresentativo e di pensiero ideologicamente connotato. Non è un caso, del resto, che l’inizio del XXI secolo sia fortemente caratterizzato da film e opere audiovisive incentrate sulla rappresentazione della frontiera e dei fenomeni migratori (Maury, Ragel 2015; De Pascalis, Keilbach, Piredda 2017).

Le questioni inerenti all’identità migrante condensano un’imponente riflessione storica e filosofica che deve necessariamente essere interpretata in relazione ai ragionamenti prodotti nella cultura visuale contemporanea negli ambiti delle teorie figurative dello sguardo e della rappresentazione dello spazio. In uno studio sulla rappresentazione audiovisiva della frontiera nel cinema europeo dei primi due decenni del XXI secolo, Chiara Simonigh ha acutamente osservato che il confine è essenzialmente un motivo rappresentativo che trasporta un orizzonte drammaturgico e di senso morale.

Nella vasta area semantica che attiene a questa forma simbolica, il confine diviene, più in generale, qualsiasi spazio fisico nel quale i protagonisti di questi film sono costretti ed emarginati: i ghetti, le periferie, i centri istituzionali per migranti, i campi profughi etc. sono altrettanti luoghi di confino. (Simonigh 2019, 65)

Seguendo queste esegesi il cinema documentario di Gianfranco Rosi può essere interpretato come un’indagine ricorsiva e analitica su spazi e comunità di frontiera, che si rivelano attraverso il predominio dei luoghi della periferia urbana o delle aree abbandonate e la fascinazione verso lo sguardo di soggettività plurali ed eccentriche. Tutto il suo cinema è, infatti, dominato dal motivo del confine, che stabilisce nel corpus complessivo dei film un peculiare e ricorrente interesse rappresentativo e narrativo nei confronti di geografie ed esistenze ai margini: il fiume Gange, la comunità californiana di Slab City, la frontiera fra il Messico e gli Stati Uniti d’America, il Grande Raccordo Anulare di Roma, l’isola di Lampedusa. Come rileva lo stesso autore: “i miei film nascono da incontri, senza incontri non esisterebbero. Per prima cosa c’è l’incontro con un luogo che da reale diventa ipotetico, capace in un secondo momento di rispecchiare le storie e i personaggi che le abitano” (Rosi 2017, 28).

La barca: *Boatman*

Fin dall'esordio nel lungometraggio con *Boatman* (1993) Rosi concepisce il cinema come l'esaltazione di un punto di vista e d'ascolto che prevede un'interpellazione diretta sul profilmico, in linea con le teorie e le strategie del *cinéma vérité*.

L'opera ritrae le attività di un battelliere indiano che trasporta il regista su di una piccola imbarcazione lungo il fiume Gange nei pressi della città di Benares. Tutto il film è interamente girato in soggettiva con apparecchiature leggere (16mm e in b/n) e ricorre alle "pratiche stilistiche partecipative" (Bill Nichols 2006): gli attori sociali guardano e parlano ostentatamente in camera mentre il regista interagisce con essi mediante la sua voce da dietro l'obiettivo.

A proposito di questo film è il regista stesso a dire di sé: "sembro un po' Bruce Chatwin ma anziché il taccuino, ho la macchina da presa" (Rosi 2017, 18). È così che la cinepresa diviene il correlativo scopico del bloc-notes del viaggiatore solitario, che filma il mondo in prima persona e si affida alle epifanie del caso e del quotidiano. Nel suo studio sulle forme della "*personal camera*" Laura Rascaroli, del resto, individua una natura "fenomenologica" alla base della soggettività cinematografica che si fonda propria su una tensione dialogica dell'io con l'altro e che si esplicita prevalentemente nelle forme dell'autoritratto, del diario, dell'appunto, del viaggio, del resoconto memoriale e del saggio (Rascaroli 2009). Simone Moraldi legge invece il documentario di creazione contemporaneo secondo l'ottica della "relazione fra osservatore/osservato" e indica un orizzonte teorico interdisciplinare in cui la dimensione dell'incontro fra un soggetto che filma e un soggetto filmato assume un valore euristico, saldando il rilievo antropologico ed etnografico della ricerca sul campo con la pratica estetico-stilistica delle forme documentarie (Moraldi 2015).

In *Boatman*, inoltre, il regime soggettivo dello sguardo si ancora a uno spazio peculiare, quello della barca, che diventa una sorta di dispositivo mobile di visione: luogo chiuso e autonomo che si apre, però, alla dislocazione e all'attraversamento spaziale. Per Foucault, d'altronde, la "nave è l'eterotopia per eccellenza": "un frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare" (Foucault 2001, 31-32). Fin dagli inizi, dunque, il cinema di Rosi stabilisce un'interdipendenza fra la visione e la rappresentazione dello spazio. Nel suo studio sul motivo dello sguardo lo storico dell'arte Victor Stoichita riconosce, attraverso esempi tratti dal cinema e dalla pittura, una particolare rilevanza all'uomo che guarda, poiché, a partire dalla frattura operata dalla rivoluzione impressionista, "abbatte l'ipotesi di una idealistica trasparenza dell'immagine, per richiamare una 'figura-filtro' che media le relazioni con il fruitore" (Stoichita 2017, 19). Louise Charbonnier riconosce, del resto, una stretta relazione ideologica fra "quadro e sguardo" (Charbonnier 2007), che Mark Cousins interpreta come evoluzione concettuale di modelli rappresentativi, che nel XX e XXI secolo si conformano a figurazioni complesse e oppostive come quelle dell'"occhio lacerato" e

della “perdita di realtà” (le autostrade, la guerra, la tv, la celebrità e il *want see*) e dell’“ovunque” (Skype, la sorveglianza, la realtà virtuale e aumentata) (Cousins 2018, 417-462). L’imbarcazione di *Boatman* definisce, pertanto, un prototipo figurativo e drammaturgico del motivo del margine che investe il tema dello sguardo (la soggettività e la veduta incarnata) e le pratiche documentarie (la dimensione diaristica e saggistica) e che ritornerà successivamente in forme differenti, esplicitandosi nella condizione della comunità isolata, del ricercato, della periferia urbana e dell’isola.

In *Boatman* in più il rilievo della forma enunciativa emerge anche nella dimensione linguistica e sonora, dove la voce agisce da strumento d’incontro e di mediazione con le persone del posto. La lingua più presente nel documentario è chiaramente l’inglese, con evidenti cadenze e influenze indiane. La lingua nativa indiana è invece impiegata esclusivamente nelle sezioni più propriamente osservative, come canto e preghiera rituale durante la cremazione dei morti e la conseguente dispersione delle ceneri nel fiume. Anche l’italiano compare nel lavoro e con forti connotazioni dialettali, romanesche e genovesi, attraverso l’incontro con due uomini italiani che si sono trasferiti in India per ‘cambiare vita’ in senso spirituale. È chiaro che la dimensione verbale trasmette anche la lente dell’ironia con la quale Rosi percepisce l’India contemporanea, scissa tra etnografia, orientalismo, turismo e folclore. Il confronto fra le culture diverse diviene nel film forma linguistica: testimonianza di un’incontro di sguardi e di voci singolari che traducono una tensione pluralista e trans-culturale. Infatti, come si domanda Simonigh:

Non può essere, quindi, l’assunzione della percezione, dell’esperienza e dell’interpretazione altrui uno fra i modi rappresentativi più consoni alla trasformazione dei paradigmi culturali riduzionistici dell’ecosistema mediale contemporaneo e, perciò, anche alla costruzione di una cultura visuale polisopica e pluralista, intesa come autentica koinè della società-mondo? (Simonigh 2019, 58)

Il deserto: *Below Sea Level*

Below Sea Level (2008) è ambientato in una base militare californiana dismessa, dove, a quaranta metri sotto il livello del mare, vive una comunità di *homeless*.

L’approccio stilistico mantiene la tensione autoriale ma abdica il predominio dell’allocuzione diretta, prediligendo una “modalità osservativa” (Nichols 2006), nata da un lungo processo di conoscenza con la comunità e i singoli protagonisti. La struttura drammaturgica è aperta e intarsia liberamente frammenti e racconti delle quotidianità degli attori sociali che delicatamente evocano e alludono alle proprie vicende di emarginazione, solitudine, riscatto sociale, dolore familiare, fuga esistenziale e adattamento verso modi di vita inconsueti. Mike faceva il tutor in un college e oggi vive in un autobus dismesso scrivendo ballate musicali; anche Ken abita in un bus con il suo cane e la sua voglia di solitudine. Lily è un medico di medicina tradizionale cinese che, a

causa del divorzio, ha perso la casa e la tutela del figlio e ora pratica l'agopuntura agli animali e ai suoi amici emarginati. Wayne, invece, è un ex-carcerato, alcolizzato e amante delle armi, che ha spesso incontri amorosi con Carol, donna sofferente dopo aver visto morire il figlio giovane. Veterano del Vietnam, Cindy è un travestito con più matrimoni alle spalle e figli lontani. Sterling, infine, viaggia con il suo furgone per rifornire i serbatoi d'acqua della comunità dopo un passato da attore di film popolari. La pluralità di storie e la caratterizzazione outsider dei protagonisti assecondano una dimensione lirica che sembra richiamare i motivi della “*bal(l)ade*” deleuziana (Deleuze 1989, 13) concentrandosi intorno a momenti puramente osservativi di stasi e sospensione del racconto e prediligendo la risonanza emotiva, la folgorazione visiva, l'instabilità del non previsto.

È in questo senso che la rappresentazione del paesaggio trova nel cinema di Rosi una diversa configurazione, articolando una peculiare dicotomia fra spazi chiusi e aperti. Nel film il confine anima una tensione contrastante fra ambiente protettivo e desiderio di libertà: da un lato, gli ambienti chiusi, ristretti e claustrofobici in cui sono confinati i protagonisti (camper, roulotte, scuolabus, furgoni); dall'altro, l'illimitata orizzontalità del paesaggio desertico che fa da sfondo scenografico e *tabula rasa* alle vicende. In *Below Sea Level* l'aspetto spaziale e figurativo metaforizza così l'assunto drammatico e offre una dimensione complessa della stessa idea documentaria, traducendo l'incontro umano in elemento formale. I protagonisti divengono delle silhouette esistenziali: tipizzazioni di figure universali ritratte in controluce in un panorama rarefatto che maschera e rivela abissi di dolore. Secondo il regista, infatti, “a Slab City c'era tutto quello che mi serviva: i personaggi, il deserto, un luogo che aveva perso l'identità e ne aveva trovata un'altra, un senso di futuro, qualcosa che doveva ancora accadere, la catastrofe accaduta e la catastrofe che doveva arrivare” (Rosi 2017, 21).

Anche l'aspetto verbo-linguistico traduce in altra forma il regime di reclusione spaziale e anticonformismo esistenziale. Se, difatti, la lingua utilizzata dagli interpreti è l'americano con profonde attribuzioni gergali e di slang, distintive di una classe sociale marginalizzata, le dinamiche di relazione comunitaria sono minime e – quando non votate all'assoluta solitudine – sono incentrate su configurazioni esclusive, confinate in rapporti biunivoci che coinvolgono al massimo due persone. È così che la forma vocale dominante diventa il monologo, espressione di una comunicazione autoreferenziale e improduttiva, che tende allo sfogo privato, alla recriminazione o all'elucubrazione individuale.

La camera d'albergo: *El sicario – Room 164*

Tuttavia, è con *El sicario – Room 164* (2010) che il monologo si tramuta in vera e propria confessione e l'isolamento spaziale diviene letteralmente segregazione. Il protagonista è un ex-sicario del cartello della droga messicano, filmato in una stanza

d'albergo nei pressi della città messicana di Ciudad Juárez. Girato completamente in unico luogo, il film ritrae l'interprete con il volto coperto da un velo nero che racconta dettagliatamente la sua carriera nel crimine organizzato: gli assassini, le torture, l'abuso di droga e di alcol, la corruzione della polizia, la conversione finale.

Il film è interamente orchestrato intorno alla voce e al corpo del sicario. L'unico elemento figurativo che controbilancia l'ordine rappresentativo è un quaderno, sul quale il protagonista 'visualizza' i suoi 'racconti di vita', appuntando parole, testi, simboli e schemi. Per Alma Mileto, che concepisce il film come un punto di svolta per ragionare sul rapporto tra forma documentaria e animazione, "il flusso della parola non basta [...] sono piuttosto tracce grafiche del suo dire, segni che danno corpo ad una narrazione priva di supporto documentale e che tuttavia non vuole rinunciare ad incarnarsi in un medium diverso dalla parola per 'verificarsi' e oggettivarsi in un orizzonte figurativo" (Mileto 2020). La lingua messicana 'prende corpo' facendosi scrittura e assecondando quella dimensione performativa della ricostruzione che emerge anche nei ricordi del sicario, quando abbandona il discorso indiretto per rimettere in scena i dialoghi tra lui e le varie vittime mimando le azioni, in un'attitudine che mescola una tensione crudele e catartica.

Secondo Ivelise Perniola *El sicario – Room 164* "estorce, con metodo certamente oggettivamente osservativo, una confessione ad un sicario messicano dalle altissime qualità performative, un personaggio perfetto per qualsiasi *reality show*" (Perniola 2014, 92). Per Giulia Scomazzon invece il film indaga il paradosso del "documentare la confessione anonima" e l'ambiguità narrativa del soggetto colpevole, cortocircuitando il senso morale del filmare "il colpevole e la sua maschera" occultando, con diverse tecniche, l'evidenza della testimonianza (Scomazzon 2016). È lo stesso regista, del resto, ad affermare che "la rete nera" indossata dal protagonista "si è trasformata per lui in un confessionale, che lo ha isolato da tutto, anche da me" (Rosi 2017, 25). In questo caso Rosi esplora i presupposti della colpa e le sue forme di denuncia e penitenza, predisponendo un perverso dispositivo scenico, in cui nello spazio anonimo e impersonale di una camera d'albergo un volto oscuro, occulto e irriconoscibile mette in scena la propria remissione laica dei peccati mediante un'identità celata e "performativa" (Bruzzi 2006). Nel film i corpi e i luoghi sono così segnati da una comune e originaria enigmaticità figurativa, che congiunge l'imprigionamento nello spazio con la negazione della riconoscibilità fisica.

La periferia romana: *SACRO GRA*

È comunque con *Sacro GRA* (2013) che Rosi connette, in maniera paradigmatica, l'analisi sullo spazio urbano con l'osservazione di identità e comunità marginalizzate ed eterogenee. Stando alle interpretazioni dello storico David Forgacs, del resto, nella storia d'Italia è proprio la forma del "margine" a trasportare la condizione periferica da un ordine spaziale a uno sociale.

Fu per questa via che i margini geografici esterni di Roma, come di altre città italiane, finirono per diventare anche i suoi margini sociali. E fu così che una serie di opposizioni binarie arrivarono a radicarsi nell'immaginario degli osservatori, con tutti i termini secondari caratterizzati in senso negativo e legati l'uno all'altro da una catena di associazioni: centro e periferia, socialmente alto e socialmente basso, bellezza e bruttezza, salute e malattia, pulizia e sporcizia, ordine e disordine, legale e illegale (Forgacs 2014, 44).

L'idea del film nasce da un progetto del paesaggista e urbanista Nicolò Bassetti, poi narrata, assieme al giornalista Sapo Matteucci, nel libro *Sacro romano GRA*: che racconta l'esplorazione a piedi della striscia di terra intorno al Grande Raccordo Anulare di Roma (Bassetti, Matteucci 2013). Come fonte d'ispirazione del film è però importante ricordare anche un breve saggio di Renato Nicolini, in cui definisce il GRA come "una macchina celibe", che, seppur costruito per ordinare la mobilità caotica di una città disorganica come Roma, "non supporta nessuna struttura. Esso esiste solo in funzione delle sue entrate e delle sue uscite". È insomma un'opera eccentrica, totalmente fine a se stessa, "duchampiana", che maschera e nasconde le contraddizioni della città (Nicolini 2015, 24-26).

È anche a partire da questa riflessione che Rosi utilizza la forma circolare e infinita del GRA come un dispositivo drammaturgico che è al tempo stesso condizione di raccordo e di alienazione fra esistenze spazialmente ai margini della città: il paramedico del 118, il botanico che combatte per la sopravvivenza delle palme, il pescatore d'anguille, il nobile che vive con la famiglia in un sontuoso palazzo, le prostitute transessuali, il nobile piemontese decaduto che abita con la figlia in un appartamento in periferia.

I modelli rappresentativi dominanti con i quali vengono rappresentati i luoghi sono inoltre votati all'astrazione geometrica del paesaggio. Gli spazi esterni sono prevalentemente filmati con campi lunghi e lunghissimi (frequenti sono le riprese aeree realizzate da un pallone aerostatico) che creano una dialettica di scala disumanizzante fra personaggio e ambiente, definendo un senso di apertura e illimitatezza, che provoca smarrimento e vertigine. L'alienante sproporzione è enfatizzata dal rigore asettico e geometrico nella composizione delle inquadrature che divengono delle cellule autosufficienti e che sono accostate fra loro per analogie formali. Le scelte fotografiche accentuano inoltre il carattere espressionista dell'ambiente: intensificano la monocromia dei paesaggi (le luci notturne e l'asfalto delle carreggiate), amplificano la predominanza del cielo grigio come sfondo uniforme e statico e conferiscono un tratto onirico agli elementi naturali (la notte, la nebbia, la pioggia, la neve).

Gli stessi ambienti identificativi dei protagonisti si connaturano a livello spaziale come degli involucri isolati e chiusi che proteggono e, al tempo stesso, confinano i personaggi e i loro movimenti (l'ambulanza, il camper, il bar, il castello, la chiatta sul Tevere, la chiesa). Le inquadrature, del resto, si modellano prevalentemente sui confini spaziali degli interni, raddoppiando formalmente e iconograficamente lo stato di chiusura e detenzione. Gli stessi movimenti di macchina prediligono la panoramica a

360°: racchiudendo ulteriormente, anche da un punto di vista del movimento di camera, lo spazio filmato.

Sotto l'aspetto iconografico, un motivo ricorrente è, d'altronde, la finestra, che viene usata come espediente di messa in scena di diverse storie che si 'affacciano' nel film restandone a distanza, dal momento che la camera non ne valica mai la soglia. La finestra duplica, pertanto, la condizione cinematografica o teatrale di macchina rappresentativa: lo spazio ritaglio dagli infissi richiama, difatti, la forma dell'inquadratura filmica e del palcoscenico teatrale attivando una tensione voyeuristica nei confronti di chi guarda e di chi risulta oggetto di quello sguardo. Nel film tuttavia tale dinamica rappresentativa è anche portatrice di una sensazione di clausura e claustrofobia spaziale, che fa risaltare i comportamenti dei protagonisti ma allo stesso tempo li vincola in degli spazi – e di conseguenza in dei comportamenti – limitati.

Oltre alla finestra, c'è un altro motivo figurativo ricorrente che prescrive un dichiarato regime scopico: è il caso dell'automobile. Avendo come oggetto d'indagine un'arteria urbana, è chiaro che il film ricorra sovente a tale situazione narrativa. Ciò nonostante, tale condizione stabilisce un particolare dispositivo visuale, costituito dalla visione in movimento dall'interno dell'autovettura attraverso il vetro del parabrezza che incornicia il panorama esterno. Tale soluzione impone così uno sguardo soggettivo, parziale e incarnato, che assolutizza la prospettiva centrale e incatena la ricezione spettatoriale a un'unica via di fuga.

L'analisi delle dinamiche di sguardo prefigura un universo sociale e rappresentativo chiuso, statico e improduttivo, che non a caso si manifesta anche in una dimensione tematica mediante la ricorrenza nel film del concetto della malattia e della morte. La sezione dedicata al cimitero di Prima Porta si concentra sui processi di tumulazione dei cadaveri: i loculi e gli spostamenti delle ossa dei defunti. La bara e la fossa divengono così degli stilemi figurativi caratteristici, che duplicano le chiusure spaziali rilevate nella composizione rappresentativa degli ambienti e degli interni, rappresentandone l'ultimo e tragico approdo iconografico (Cinquegrani 2020). Nel film le relazioni sociali e comunitarie sono, del resto, elementari e spesso assolutizzano la pratica della solitudine oppure si configurano su rapporti duali ed esclusivi: le prostitute, il padre e la figlia, l'operatore sanitario e la mamma anziana, il pescatore e sua moglie.

Oltre che in chiave drammaturgica, nel film il GRA è anche impiegato come un dispositivo linguistico: struttura di connessione e proliferazione di lingue e dialetti. Le ricorrenti forme dialettali romanesche incontrano il linguaggio gergale delle prostitute, il sudamericano della famiglia dell'Ecuador, le forti inflessioni torinesi del nobile decaduto, l'inglese incerto del proprietario del castello e l'italiano con chiare marcature dell'est Europa di sua moglie. Così come gli ambienti identificativi dei protagonisti si connaturano a livello spaziale come degli involucri chiusi e isolati, le lingue di *Sacro GRA* testimoniano un universo plurale e ramificato: moltiplicazione di cellule linguistiche e comunitarie.

Ciò che sembra promuovere *Sacro GRA* è pertanto una visione aliena alla tradizione della periferia, che testimonia un panorama concentrazionario e centripeto, composto da una proliferazione di nuclei abitativi e comunitari: ‘isole e satelliti’ che hanno sostanzialmente disgregato e atomizzato i motivi figurativi, sociali e culturali sui quali si è edificata, da un punto di vista civico e morale, la borgata romana storica (Cellamare 2016).

L’isola: *Fuocoammare*

La molteplicità caratteristica delle realtà di confine si intensifica e si carica di un valore politico in *Fuocoammare* (2016). Il film segue le vite di alcuni abitanti di Lampedusa: un bambino dodicenne, il DJ della radio locale, un pescatore subacqueo, il medico dell’isola, i migranti. Ed è proprio nell’accostamento problematico fra sguardi e punti di vista differenti, individuali e collettivi, che si crea una struttura drammaturgica reticolare che fonda il proprio principio costitutivo sulla dialettica formale del contatto e del conflitto. Per Giuseppe Previtali, il film “è infatti in grado di giustaporre e articolare, sebbene non sempre in modo pienamente coerente, le diverse prospettive che hanno dato corpo all’immaginario italiano di Lampedusa con specifico riferimento alle migrazioni” (Previtali 2019, 337). In questo caso, da un punto di vista stilistico è soprattutto il montaggio a formalizzare l’idea del confine e del margine. “Il montaggio alternato”, osserva Chiara Simonigh,

affianca, lungo l’intero corso del film, sequenze distinte, relative alle esperienze vissute simultaneamente dalle due comunità, le quali non entrano mai in contatto, quasi come fossero ignare l’una dell’altra. Un simile conflitto di montaggio è all’origine del confronto continuo fra due umanità agli antipodi e trasforma il confine in una soglia fra il visibile e l’invisibile (Simonigh 2019, 63).

In quanto isola e oggetto di diffuso interesse mass-mediale, Lampedusa incarna anche figurativamente e mediaticamente il dissidio fra l’essere confine e confino: territorio chiuso e isolato di accoglienza e di controllo, di scontro e d’indifferenza comunitaria.

L’isola del Canale di Sicilia è assunta, infatti, metonimicamente e simbolicamente come un confine che si frappone fra il Sud e il Nord dell’Europa, o meglio, fra il Sud e il Nord del mondo, così da alludere alle vaste implicazioni culturali, sociali, antropologiche, politiche ed economiche correlate alle migrazioni dell’epoca della globalizzazione (Simonigh 2019, 62).

Anche in *Fuocoammare* sono gli stessi modelli rappresentativi a duplicare lo stato di reclusione spaziale e di controllo fisico, ‘imprigionando’ e sorvegliando i corpi dei migranti nei barconi sovraffollati, nei centri di prima accoglienza, nelle immagini dei radar. Per Massimiliano Coviello, infatti, nel film “Lampedusa si fa ambiente mediale atto a sorvegliare il mare e i corpi in transito” poiché “durante il viaggio attraverso il

Mediterraneo i migranti sono costantemente bloccati negli spazi perimetrati dalle tecnologie politiche che stabiliscono i confini e le regole del loro attraversamento” (Coviello 2019, 348). Lo spazio veicola apertamente un’esperienza del politico: luogo di assoggettamento a uno sguardo e a una condizione univoca.

La recente letteratura sull’argomento ha, d’altronde, ben evidenziato come nelle società globalizzate i confini non sono affatto fissi ma fluidi e intesi come luoghi simbolici che contraddistinguono, monitorano e preservano modelli di potere transnazionali (Sassen 2015). Le stesse tecnologie del controllo assumono un ruolo determinante nella costruzione della narrazione mediatica dei flussi migratori. Come nota Nancy Wonders, infatti:

while it is evident that globalisation has facilitated the free flow of capital, in contrast, borders are increasingly constructed in ways that rigidly channel the waves of humanity who seek freedom of movement. [...] There is no question that people are on the move, whether in search of jobs and security or in search of leisure and luxury. But for many ordinary people, borders are far from porous. Rather, borders and the technologies of control that enforce them have become ever more important as vehicles for restricting rights and constructing new channels of inequality (Wonders 2006, 64).

In *Fuocoammare* tali forme di disuguaglianza qualificano similmente l’aspetto verbolinguistico del film, articolando una peculiare dinamica di inclusione, mediazione ed esclusione sociale. Se, difatti, il dialetto lampedusano è la lingua abituale e ricorrente, utilizzata dal bambino, da suo padre e da sua nonna; l’italiano è invece la ‘lingua ufficiale’, impiegato in contesti normalizzati e istituzionali (dal medico, a scuola, alla radio locale). L’inglese è al contrario la forma linguistica della mediazione, adoperato spesso in maniera assertiva: come oggetto di studio oppure nelle disposizioni impartite ai migranti sbarcati e nelle comunicazioni di soccorso via radio. In questo contesto, le lingue autoctone dei migranti africani trovano la loro unica espressione nel canto: testimonianza lirica e rituale della propria condizione migratoria.

La barca, il deserto, la camera d’albergo, la periferia, l’isola: il cinema documentario di Gianfranco Rosi delinea una peculiare cartografia del confine attraverso l’egemonia di luoghi ai margini e l’esaltazione di individualità e comunità eccentriche e conflittuali. I suoi film attuano inoltre una precisa ricapitolazione degli sviluppi figurativi del tema dello sguardo, investendo la figura del viaggiatore, dell’emarginato, del colpevole e del migrante di un ruolo simbolico e paradigmatico: da oggetto dello sguardo a soggetto attivo, da testimone a *performer*. Le dinamiche sonore e di sguardo impiegate nel cinema di Rosi sono espressione di un plurilinguismo che traduce sia l’attraversamento e lo scontro fra linguaggi, idiomi e culture eterogenee, sia una messa in scena visiva e sonora, dove lo sguardo, la voce, il dialogo, il monologo e l’intervista operano in una prospettiva espressiva e significativa.

Nel panorama globalizzato e mediatizzato contemporaneo tali principi minano, di conseguenza, i rapporti consolidati fra individuo, comunità e moltitudine e indicano una condizione problematica e irrisolta dello stare al mondo.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, M. 2007. *Tra i confini: città, luoghi, integrazioni*. Milano: Bruno Mondadori.
- BASSETTI, N., MATTEUCCI, S. 2013, *Sacro romano GRA*. Macerata: Quodlibet Humboldt.
- BROWN, W. 2009. *Murs: les murs de séparation et le déclin de la souveraineté étatique*. Paris: Les Prairiers Ordinaires.
- BRUZZI, S. 2006. *New Documentary*. London-New York: Routledge.
- CELLAMARE, C. (ed.). 2016. *Fuori raccordo. Abitare l'altra Roma*. Roma: Donzelli.
- CHARBONNIER, L. 2007. *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*. Paris: L'Harmattan.
- CINQUEGRANI, M. 2020. *Il rito, la morte e l'immagine. Cinema, televisione, media digitali*. Roma: Bulzoni.
- COUSINS, M. 2018 [2017]. *The Story of Looking*. Tr. it. *Storia dello sguardo*. Milano: Il Saggiatore.
- COVIELLO, M. 2019. "Lo sguardo dell'altro sulla penisola. Le migrazioni attraverso il cinema italiano." In S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (eds.). *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*. Roma: Roma Tre Press.
- DE PASCALIS, I.A., KEILBACH, J., PIREDDA, M.F. (eds.). 2017. "Scattered Subalternities: Transnationalism, Globalization and Power." *Cinéma & Cie* XVII/28.
- DEBRAY, R. 2012 [2010]. *Éloge des frontières*. Tr. it. *Elogio delle frontiere*. Torino: add editore.
- DELEUZE, G. 1989 [1985]. *L'image-temps*. Tr. it. *L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri.
- FORGACS, D. 2014 [2014]. *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*. Tr. it. *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- FOUCAULT, M. 2001 [1967]. *Des espaces autres*. Tr. it. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Milano: Mimesis.
- KHOSRAVI, S. 2019 [2010]. *'Illegal' Traveller; An Auto-Ethnography of Borders*. Tr. it. *Io sono confine*. Milano: Elèuthera.
- MAURY, C., RAGEL, P. (eds.). 2015. *Filmer les frontières*. Paris: Université Paris 8.
- MILETO, A. 2020. "Il monologo animato. Animazione e realtà nel documentario contemporaneo." *Fata Morgana Web*. <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2020/06/28/speciale-animazione-documentario-contemporaneo/> [u. a. 31/10/2020]
- MORALDI, S. 2015. *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*. Roma: Bulzoni.
- NICHOLS, B. 2006 [2001]. *Introduction to Documentary*. Tr. it. *Introduzione al documentario*. Milano: Il Castoro.
- NICOLINI, R. 2005. "Una macchina celibe." *Gomorra* 9: 24-26.
- PERNIOLA, I. 2014. *L'era postdocumentaria*. Milano-Udine: Mimesis.
- PREVITALI, G. 2019. "Vite al confine. Spazi e immagini delle migrazioni nella cultura visuale italiana." In S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (eds.). *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*. Roma: Roma Tre Press.
- RASCAROLI, L. 2009. *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflowers.
- ROSI, G. 2017. "Più vero del reale." In D. Zonta (ed.). *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*. Roma: Contrasto.
- SASSEN, S. 2015 [2014]. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Tr. it. *Espulsioni. Brutalità e complessità nell'economia globale*. Bologna: Il Mulino.
- SCOMAZZON, G. 2016. "Documentare la confessione anonima: il colpevole e la sua maschera in Z32 e *El sicario - Room 164*." Paper presentato al XXII Convegno Internazionale di Studi Cinematografici. *Estetiche del cinema e dei media. Cultura, Natura e Tecnologia nel 21° secolo*. Roma: Università degli Studi Roma Tre. 24-25 novembre 2016.

- SIMONIGH, C. 2019. "L'alterità al confino. Per uno sconfinamento dell'immagine e dello sguardo." *CoSmo. Comparative Studies in Modernism* 15: 49-72.
- STOICHITA, V.I. 2017 [2015]. *L'Effet Sherlock Holmes*. Tr. it. *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*. Milano: Il Saggiatore.
- VALLET, E. (ed.). 2014. *Borders, Fences and Walls: State of Insecurity?* New York: Routledge.
- WONDERS, N.A. 2006. "Global Flows, Semi-permeable Borders and New Channels of Inequality." In S. Pickering, L. Weber (eds.). *Borders, mobility and technologies of control*. Dordrecht: Springer.

CHIARA TOGNOLOTTI

CARTOGRAFIE DI EMOZIONI

Luoghi e corpi del cinema di Marina Spada (Come l'ombra, 2006)

ABSTRACT: Starting from the multifaceted figure of the *flâneuse* and drawing on the idea of cinema as an “atlas of emotions” suggested by Giuliana Bruno, this essay aims at discussing the body of work of the Italian filmmaker Marina Spada as an example of the *mise-en-scène* of a changing yet strong feminine identity, able to redefine the spaces it crosses according to a newly invented geography of feelings.

KEYWORDS: Gender Studies, *Flâneuse*, Italian Film Studies, Marina Spada, Giuliana Bruno, Feminine Identities.

La camminata di Goliarda e Jean

Sola, bilanciandomi sui passi brevi ed energici sprizzanti coraggio altezzoso, adattavo i miei piccoli piedi alla camminata piena d'autosufficienza virile di Jean Gabin, fissando gli occhi bui della mia casbah di lava e tramutandola istantaneamente nell'intricato nitore della Sua, gli occhi attenti al confidente-spia che sempre, fra i tanti visi sorridenti e fidati, poteva nascondersi o sbucare fuori a ogni cantone più buio, a ogni basso più socchiuso degli altri. Ma l'attenzione continua al pericolo, divenuta ormai per me (da quando andavo al Cinema Mirone) una seconda natura, non mi impedì mai di sognare della mia donna, che un giorno avrei incontrato in circostanze piene di suggestione: lei fragile, schiva, muta e misteriosa, forse un po' ambigua, certo, ma pura. (Sapienza 2010, 3-4)

Da questa pagina dell'“autobiografia di una spettatrice” che Goliarda Sapienza dedica al divo francese Jean Gabin affiora la suggestione che più di tutte mi ha sostenuta nella rilettura del cinema di Marina Spada: l'immagine di una città trasformata dallo sguardo e dal passo di una spettatrice appassionata che, camminando per le strade, ridefinisce la sua soggettività femminile e cerca di afferrarne la mobilità cangiante. L'incontro sul grande schermo con il divo francese porta Sapienza a identificarsi nella sua camminata baldanzosa, rendendo sfocati i confini del genere come i contorni della città, che dalla casbah dove muove il bandito del film omonimo diviene la “casbah di lava” catanese: quella delineata dalla scrittrice è una vera e propria figura di *flâneuse* (Wolff 1985; Pollock 1988; Wilson 1991; D'Souza e McDonough 2006) che trasforma lo spazio e insieme il suo essere e li rende entrambi meticci, migranti da un luogo a un altro, da un tempo a un altro, da un genere a un altro (Farnetti 2011; Rizzarelli 2018; Rimini e Rizzarelli 2018). Al motivo delle “donne in cammino” vorrei intrecciare le riflessioni, che mi paiono assonanti, sulla cartografia delle emozioni immaginata da Giuliana Bruno, dove lo

sguardo delle donne dentro e sul cinema si fa “geografia erotica” che “inscrive il desiderio in una pratica dello spazio” (Bruno 2006, 56), e sul “pensiero cartografico delle immagini” proposto da Teresa Castro (2008). Ho cercato poi di osservare con questa sorta di visione stereoscopica, come caso di studio, il cinema di Marina Spada e in particolare il film *Come l'ombra* (2006), giacché mi pare che la regista milanese abbia saputo restituire nelle sue immagini i luoghi segnati dal ritmo dei passi delle figure femminili in maniera delicata e incisiva insieme, accompagnandone con la cinepresa la cadenza mutevole e cogliendone la capacità di ridefinire i confini.

Passi, paesaggi, affetti

La relazione tra cartografia e cinema ha segnato molti degli studi più affascinanti sul film comparsi al volgere degli anni Duemila. Con *Atlante delle emozioni* Giuliana Bruno (2006) ha tirato le fila di una riflessione avvolgente e per molti tratti inedita che muove tra architettura, fotografia e cinema seguendo il dipanarsi delle relazioni tra emozioni e movimento (che la lingua inglese riassume in *e-motion*), luoghi e visioni (ancora un'assonanza anglofona tra *site* e *sight*, che si declina nel *site-seeing*) e delineando – a partire dalla mappa celebre di Madame de Scudéry – una sua personale *Carte du pays de Tendre* attraverso la quale gli affetti s'incarnano nello spazio geografico facendosi mappa dell'intimo, tra pellicole e paesaggi. La mappa delle emozioni appare come uno spazio che l'osservatore, iscritto in esso, deve attraversare, in una “geografia discorsiva” che, accanto all'arte della memoria, si declina nell'orizzonte della cultura visuale seicentesca tracciando una sorta di itinerario mnemonico e affettivo dove “i luoghi sono usati come cera” e “serbano gli strati di una scrittura che è possibile cancellare e scrivere e riscrivere più e più volte, come se si fosse perennemente alle prese con la stesura di una minuta” divenendo “la sede di un palinsesto mnemonico” (197). In un itinerario affascinante che lega Quintiliano, Giulio Camillo e Giordano Bruno alla sala cinematografica, la studiosa vede nel meccanismo della memoria tradotta in spazio un'analogia con il movimento del guardare reso possibile dalla cinepresa, giacché il film rende possibile un'esperienza al contempo visiva, aptica e affettiva:

Fatta tecnicamente a immagine dei simulacri di cera, la striscia di celluloidi proiettata è la versione moderna della tavoletta di cera. Nella scrittura spaziale, nel *décor*, nell'architettura stratificata della pellicola cinematografica, nonché nella camminata spettatoriale, si reinventano non solo la forma, ma lo spazio stesso di questa *écriture*. I luoghi dell'arte della memoria hanno la stessa *texture* cerosa del “set” cinematografico: uno spazio continuamente ridisegnabile, dove molte storie “hanno luogo” e prendono il posto della memoria. (198)

E dunque il film, nella visione di Bruno, lascia spettatori e spettatrici “liberi di camminare nel giardino immaginario della memoria”. È una cartografia che la studiosa disegna seguendo i sentieri della spettatorialità, in modo analogo a quel che si legge nelle

pagine di *Cartographic Cinema* di Tom Conley (2007), dove si mette a fuoco il gesto di chi guarda, che la visione si appunti su carte, planimetrie e mappamondi o sulle immagini del grande schermo.

Pur partendo da premesse simili, il punto di vista di Teresa Castro sposta l'attenzione dalla posizione di chi guarda alle forme visive e propone un "pensiero cartografico delle immagini" (2008). Accostando l'antropologia alla geografia e al pensiero di Michel Foucault nella cornice della cultura visuale, la studiosa ridefinisce l'affinità tra la mappatura del reale e l'universo del cinema individuando in quell'incontro il declinarsi di un campo epistemologico (Goody 1990; Farinelli 1992 e 2003; Foucault 1998). Con Castro, se la mappa è la proiezione di un'immagine del mondo su una superficie al fine di comunicare un sapere su quel mondo, le linee secondo le quali essa è costruita finiscono per influenzare la nostra modalità di concepire e interpretare il reale; individuare il pensiero cartografico delle immagini significa allora riconoscerle come espressioni di modi di pensare, comprendere, ordinare e disciplinare la realtà all'interno di orizzonti culturali e storici definiti (Castro 2008, 34-35).

È un'intuizione fruttuosa che conduce la studiosa a esplorare tre diverse forme del manifestarsi del pensiero cartografico nel cinema, ovvero la visione panoramica, la ripresa aerea e l'atlante. M'interessa qui in particolare la prima di esse, e segnatamente il dispositivo spettacolare del panorama, la cui presenza s'infittisce in epoca moderna; Castro ne sottolinea la natura duplice, tesa tra il desiderio di immergersi in uno spazio del quale si abbraccia l'integralità e la messa in movimento della visione, nella complementarità del guardare contemplativo, che coglie con un solo sguardo la totalità di un paesaggio, e di un percorso degli occhi suggerito dalla presenza di una sorta di montaggio – giacché molti panorami riproducevano eventi cronologicamente successivi (37; Griffiths 2003). La ragione cartografica dei panorami starebbe allora nell'ambizione di controllare con lo sguardo l'intera realtà – nello spirito delle molteplici pratiche che segnano la cultura visuale della modernità, marcate dal desiderio di dominare anche visivamente l'universo (Shohat e Stam 1994) – e al contempo nel perdersi nel mondo illusorio evocato dalle scenografie costruite a partire dal brevetto di Robert Barker sul chiudersi del Settecento. Così – per citare uno degli esempi più celebri – il *cinéorama* di Raoul Grimoin-Sanson, nella cornice dell'Esposizione universale parigina del 1900, combinava, almeno stando al suo inventore¹, lo spettacolo visivo attrazionale di una serie di proiezioni di pellicole di paesaggio a una "sala" che riproduceva la navicella di una mongolfiera per offrire al suo pubblico l'illusione di un'ascensione a bordo del velivolo: una strategia spettacolare che sovrapponeva lo sguardo dall'alto onnicomprensivo a un guardare immersivo, in un intreccio di sensazioni "meravigliose" e intense. Il panorama propone dunque una sorta di diplopia nel guardare il mondo, in una strategia di controllo ibridata con un sentire le cose dal di dentro, come in un cammino dentro le immagini.

¹ Non è chiaro, in realtà, se le proiezioni abbiano mai avuto luogo o se la loro descrizione sia una fantasia di Grimoin-Sanson; cfr. Meusy 1995.

Affiora qui anche una tensione aptica che procede verso la narratività: muoversi in uno spazio significa riversarvi il portato del vissuto accompagnando la descrizione verso il racconto giacché, come nota Bruno, “l’impulso cartografico del film deriva da una svolta narrativa della nozione della “arte della descrizione” (Bruno 2006, 187).

È ancora lo spazio, geografico e immaginario, della modernità che accanto ai panorami vede affiorare il modo della *flânerie*, descritta da Charles Baudelaire prima (1924) e poi da Walter Benjamin, che avvicina le due esperienze nel segno di un “nuovo sentimento della vita” legato agli spazi urbani: “la città, nei panorami, si amplia a paesaggio, come farà più tardi, in forma più sottile, per il *flâneur*” (Benjamin 2012, 376). Se il filosofo tedesco illumina il carattere marginale di quella figura, “esitante ancora sulla soglia” del mondo in rovina della borghesia e “residuo di un mondo di sogno” (386), la pagina celebre del poeta francese fa emergere il motivo della perdita d’identità accanto al vagabondare dentro le strade della metropoli, quasi in un dissolversi dentro il corpo molteplice della massa: il *flâneur*, immerso nella folla cittadina, suo territorio prediletto “come l’aria per gli uccelli e come l’acqua per i pesci”, esce da sé e al contempo appartiene a ogni luogo: “vede il mondo, è al centro del mondo e rimane nascosto dal mondo”, come fosse “uno specchio immenso quanto la folla, caleidoscopio dotato di coscienza che in ogni suo muoversi rappresenta la vita multipla e la grazia cangiante di tutti gli elementi della vita. È un io insaziabile di non-io, che, a ogni istante, lo restituisce e lo esprime in immagini più vive della vita stessa, sempre instabile e fuggitiva” (Baudelaire 1924, 47; trad. mia).

Se sia possibile declinare al femminile quell’esperienza e scorgere in quel caleidoscopio di identità che fanno eco a una modernità “transitoria, contingente e sfuggente” (Baudelaire 1924, 50; trad. mia) la figura della *flâneuse* è una questione che è stata messa a tema dalla storiografia femminista in ambito storico-artistico, letterario e poi cinematografico già dal decennio ’80 del Novecento (oltre a Wolff 1985 e Pollock 1988, cfr. l’ampliamento e la ridiscussione di questi saggi seminali in Wilson 1991 e D’Souza e McDonough 2006). Janet Wolff afferma che, da un punto di vista sociologico e storico, “non si tratta di inventare la *flâneuse*: il punto è che l’apparire di una figura del genere venne reso impossibile dalle divisioni di genere dell’Ottocento” (1985, 47); e del resto, sostiene ancora la studiosa, la modernità “si declina al maschile. [...] Le figure chiave della modernità – il *flâneur*, il dandy, lo straniero – non potevano che essere di genere maschile; qualsiasi donna che avesse tentato di vestire quei panni sarebbe stata scambiata per una prostituta o per un’altra femmina ‘non rispettabile’” (Wolff 2000, 37; si veda anche Felski 1995; Marshall 1994). Altrettanto assertiva Griselda Pollock: “Non esiste un equivalente femminile del *flâneur*, figura maschile per eccellenza: non esiste, e non può esistere, una *flâneuse*” (Pollock 1988, 71; trad. mia). Elizabeth Wilson (1991) contesta in qualche modo la lezione di Wolff e Pollock vedendo il *flâneur* non tanto come l’espressione del dominio maschile e patriarcale sulla città quanto come una figura allegorica o mitologica che rappresenta l’ambivalenza – seguendo in questo la lettera del saggio di Baudelaire – e l’ansia che l’esperienza metropolitana provoca nell’uomo del XIX

secolo; si tratterebbe di un personaggio di finzione, per così dire, giacché non sarebbe altro che la personificazione di quella mescolanza peculiare di eccitazione, tedio e orrore sperimentata da molti nelle nuove metropoli, mescolanza che finirebbe per provocare una sorta di disintegrazione dell'identità maschile; il *flâneur* rappresenterebbe dunque il tentativo di rendere invisibile il disgregarsi di una mascolinità che si troverebbe a sperimentare una crisi inedita.

In questo panorama, le immagini cinematografiche iniziano a fare capolino negli studi di Anne Friedberg (1991 e 1993). Secondo la studiosa, una graduale rottura epistemologica si sarebbe prodotta nel passaggio dalla modernità alla post-modernità, dovuta al diffondersi di uno “sguardo mobile (*mobilized gaze*) che conduce la *flânerie* attraverso uno spazio e un tempo immaginari” (1991, 420; trad. mia). Se in epoca moderna questo sguardo mobile era appannaggio della sfera pubblica (nei *passages*, i negozi, i panorami) e delle arti d'élite (pittura, teatro) e si declinava in modo prevalente al maschile, poi il diffondersi dello shopping, dei viaggi organizzati e delle prime forme di intrattenimento cinematografico portarono al trasformarsi di quello sguardo in un bene di consumo, venduto a un consumatore-spettatore ma anche – per la prima volta – a una consumatrice-spettatrice. È quando appaiono sulla scena dei “mondi in miniatura”: i panorami, il cinema, con la sua cinepresa capace di muoversi nello spazio e nel tempo, e la *flâneuse*, dallo sguardo segnato dal genere, libera di camminare per le strade, guardando le vetrine, “luoghi della seduzione per i desideri delle consumatrici” (422).

Il grande magazzino offre un luogo protetto allo sguardo emancipato (*empowered*) della *flâneuse*. Dotata di potere d'acquisto, diviene il bersaglio delle strategie di consumo. Nuovi desideri vengono creati *per lei* dalla cultura della pubblicità e del consumo; desideri elaborati in un sistema di vendita e consumo dipendente dalla relazione tra guardare e comprare, e il desiderio indiretto di possedere e incorporare attraverso lo sguardo. Il grande magazzino sarà pure, come vuole Benjamin, l'ultimo marciapiede del *flâneur*, ma per la *flâneuse* è stato senz'altro il primo. (Friedberg 1993, 37; corsivo nell'originale, trad. mia)

Di lì a poco, conclude Friedberg, sarà il cinema a dislocare la *flânerie* dalle strade delle metropoli alla luce dello schermo, barattando l'immobilità di spettatori e spettatrici con una mobilità virtuale dello sguardo senza confini.

Seguendo il sentiero tracciato da Friedberg e poi da Bruno e Castro, vorrei cercare qui di volgere la questione della *flâneuse* nei territori delle immagini cinematografiche contemporanee, in una torsione consapevole che si allontana dalla spettatorialità e dalla cornice cronologica dell'epoca moderna per rincorrere il riapparire di quella figura in alcune immagini di pellicole di oggi e, più in particolare, per esplorare la possibilità che quel manifestarsi possa riconfigurarne la ragione cartografica secondo modalità impreviste. Per dirla altrimenti, vorrei verificare la possibilità di una mappatura diversa degli spazi urbani all'interno di alcuni esempi di film recenti secondo una geografia delle emozioni in cui il movimento è connesso agli affetti come al genere; giacché, come ha scritto la geografa femminista Doreen Massey,

le diverse modalità di pensare lo spazio e il tempo sono legate, in modo diretto e indiretto, a determinate costruzioni sociali delle relazioni di genere. [...] Di conseguenza, mettere alla prova alcune delle modalità con le quali lo spazio e il tempo vengono concettualizzati significa anche, o meglio rende necessario, mettere alla prova anche le idee dominanti delle definizioni e delle relazioni di genere. (1994, 2; trad. mia)

Mi pare che il cinema di Marina Spada in particolare possa darsi come banco di prova di una lettura fondata sulle premesse appena poste. I film della cineasta milanese appaiono segnati dalla presenza forte di uno sguardo contemplativo con il loro percorrere insistente i luoghi della città lombarda. Il gesto di osservare quegli spazi suggerito dalla cinepresa di Spada squaderna la città davanti ai nostri occhi inducendoli alla meraviglia del viaggiare dello sguardo e, insieme, indica come guida di quel viaggio una *flâneuse*: un'espploratrice che si pone come "soggetto imprevisto"² e che s'inabissa e si perde in quei luoghi forse per ridisegnarne la "ragione cartografica" nella direzione di spazi non strutturati né chiusi da confini immobili e segnati invece da percorsi che sfidano l'idea di identità monolitiche verso molteplici modalità proteiformi di soggettività femminili.

Come l'ombra: corpi, percorsi, affetti

Come l'ombra, film che Spada gira nel 2006, racconta la storia di Claudia (Anita Kravos), figura solitaria in una Milano estiva e lunare, e del suo incontro inatteso con Olga (Karolina Dafne Porcari), giovane ucraina che incrocia la sua vita per qualche giorno legandola di un'amicizia forte e imprevista per poi scomparire, misteriosa, come chiedendo a Claudia di seguirla lungo le strade della città, in una ricerca dall'esito infine drammatico (Di Bianco 2013; Luciano e Scarparo 2013; Parmeggiani 2015a e 2015b; Tognolotti 2016 e 2021).

Il film si disegna come una sorta di rilettura di *L'avventura* (M. Antonioni, 1960) fino dal nome della protagonista, Claudia, e nel riecheggiarsi evidente degli eventi narrati. Ma la vicinanza con Antonioni va oltre, giacché mi pare che il film componga delle topografie narrative inedite che germinano dagli sguardi femminili in movimento (Cardone 2014). Se ogni narrazione è un cammino e dunque costruisce di per sé una geografia, le sequenze delle due *flâneuse* del film, prima Olga e poi Claudia, e il loro camminare insieme, delineano letteralmente una pratica affettiva dello spazio. Insieme a loro, la camera di Spada si fa *flâneuse* a sua volta: la regista prende possesso – alla lettera – dello sguardo e si concede di muoversi liberamente nello spazio urbano, soggettivando, sulla linea di Giuliana Bruno, la sua esperienza creativa.

² Il trasparente riferimento è agli scritti di Carla Lonzi; una lettura di quest'idea in relazione al cinema di Michelangelo Antonioni, a cui farò riferimento più sotto, si trova in Cardone 2014.

Il primo momento del film – una citazione evidente ancora da Antonioni, questa volta dall’apertura di *La notte* (1961) – intesse fin da subito la mobilità del guardare e il paesaggio urbano. Claudia è ripresa mentre osserva Milano dall’interno della cabina trasparente di un ascensore che corre sulla parete esterna di un palazzo, verso il basso. Il punto di vista di lei entra nell’inquadratura con una semisoggettiva per poi rimanervi in sovrimpressionazione leggera. La donna è dentro la città e insieme ne è fuori, la comprende con gli occhi ma rimane sopra di essa, in una presenza appena accennata. Poi la camera la segue uscire dall’abitacolo e calarsi nelle strade della metropoli, dando avvio al racconto.

La parte iniziale della vicenda narrata – ovvero la vita di Claudia prima dell’incontro con Olga – si distende dentro spazi che attendono di essere percorsi. La *flânerie* appartiene a una camera che muove per viali, spiazzi, vie ferrate come a invitare Claudia, e con lei chi guarda, a esplorare il paesaggio urbano. I luoghi del film si dipanano sullo schermo, spazi che lo sguardo del film saggia quasi offrendoli al corpo della protagonista perché li riempia. La messa in inquadratura ispirata a Gabriele Basilico (1993 e 2007), celebre per l’appunto per il lavoro di fotografo di spazi urbani metropolitani, illumina strade solitarie, parcheggi e spiazzi desolati che la camera di Spada raggela in una serie di immagini fisse: un semaforo lampeggia a un incrocio deserto, le strisce pedonali a segnare un percorso possibile ma inesplorato, osservato dagli occhi di terrazze vuote; una finestra si apre sull’interno di una stanza popolata solo dalla presenza leggera di un’ombra sulla tenda assoluta; l’insegna luminosa di un supermercato brilla nel buio; le linee bianche di un parcheggio sembrano disegnare sull’asfalto un campo da gioco dove nessuno corre (Fig.1).



Figura 1. Spazi urbani deserti (fotogramma dal film *Come l'ombra*, Marina Spada, 2006)

Sono spazi che si fanno sovente superfici: lisce o porose, luminose oppure opache, sono *super facies*, “volti delle cose” che, con Gilles Deleuze e Félix Guattari, “funzionano come visi in un paesaggio che [l’architettura] trasforma” (Deleuze e Guattari 2003, 252). Giuliana Bruno coglie la suggestione deleuziana ed esplora l’idea del volto come la superficie cutanea di un qualsiasi corpo sensibile, che sia un oggetto di design o

un'architettura; da essa gemmano affetti ed emozioni, in un pensiero che la studiosa riprende, oltre che dal filosofo francese, da Béla Balázs e dalle teorie della fotogenia (Bruno 2016). Allora le superfici-volto si delineano come epidermidi, membrane che mettono in comunicazione l'interno e l'esterno giacché, come le emozioni che si distendono sui lineamenti, portano fuori il sentire interiore e si fanno luogo di affetti: "il paesaggio interiore si muove, si raggrinza e si piega in forme tangibili" (Bruno 2016, 28).

Così le immagini di *Come l'ombra* disegnano superfici, ora ruvide ora scivolose, ora pesanti ora leggere; accolgono il sentire di Claudia e lo riflettono – attraverso un'altra superficie-membrana, lo schermo – verso chi guarda, in uno scorrere di affetti verso e dal film che coinvolge la matericità di corpi e cose. Marciapiedi lisci d'asfalto e muri porosi; vetrate trasparenti che riverberano le luci delle insegne mescolandole al buio degli interni disabitati; facciate di palazzi illuminati che brillano lucide su piazze scure; i neon dei cartelloni pubblicitari, nitidi, che si affiancano al luore sfocato e più tenue dei lampioni: la *flânerie* della camera raccoglie i luoghi e li dispiega sullo schermo in modo da sprigionarne gli affetti e chiamare chi guarda – Claudia, e con lei spettatori e spettatrici – a immergersi in quegli spazi del sentire che si mostra, ancora con Bruno, "come un medium poroso e malleabile di comunicazione materiale superficiale" (27).

E il sentire di Claudia è quello di chi attende: il vuoto che la città le squaderna davanti appare accogliere il desiderio di lei di percorrerlo, di inscrivervi relazioni e legami per mettere in forma quello spazio ed esserne a loro volta rimodellati. Luoghi che chiamano corpi, dunque; luoghi di transito. Così il dialogo tra Claudia e la sorella, primo momento di scambio di affetti che giustappone due volti e due solitudini, si dipana in una piccola stazione ferroviaria suburbana, i treni che partono e arrivano, come a suggerire la possibilità di un avvio, l'inizio di un itinerario.

Olga appare sulla scena nella sezione centrale del film, quando i corpi si mettono in movimento. Una domenica mattina estiva, marciapiedi vuoti, saracinesche abbassate; i passi delle due donne rompono il silenzio e percorrono il paesaggio urbano come per iniziare a marcarlo, a dotarlo di un carattere. Una prima, incerta geografia inizia a disegnarsi sullo schermo: gli spazi semideserti e anonimi fanno eco e insieme si aprono, accogliendone l'intrecciarsi, a due identità a loro volta indefinite, Claudia con la sua solitudine e desiderio dell'altro (o dell'altra) e Olga, migrante e perciò in transito tra lingue, luoghi, modi di essere e di pensare.

Poi il muoversi del corpo di Olga negli spazi di una Milano a lei sconosciuta riprende e raddoppia la *flânerie* della camera e se ne appropria. Olga traccia una sua topografia degli affetti che ridisegna le geografie della metropoli e le rende percorsi del suo desiderio. I luoghi della *flânerie* come la hanno descritta Baudelaire e Benjamin si disegnano sullo schermo: la "fantasmagoria delle merci", la folla dei passanti, le superfici trasparenti che mostrano e riflettono insieme confondendo il dentro e il fuori. Le vetrine rimandano abiti e oggetti in mostra, le auto di passaggio, l'incrociarsi di sconosciuti e la figura di lei; così la camera mostra lo schiudersi di un orizzonte inedito e l'affiorare del desiderio quando sovrappone le linee del paesaggio urbano e del corpo della donna. La

flâneuse Olga si affaccia su una vita possibile quando cammina, alla lettera, dentro un'esistenza inedita misurando con passo baldanzoso un itinerario sconosciuto, pronta a sentirsi addosso quei luoghi a lei estranei come ci si sente addosso un abito nuovo; attraversa gli spazi e si fa attraversare da essi, ridisegna una sua geografia urbana e ne è ridisegnata, in un farsi fluido dell'identità che rimane in transito, còlta nel momento di un passaggio (Fig. 2).



Figura 2. La “fantasmagoria delle merci” nella *flânerie* di Olga (fotogramma dal film *Come l'ombra*, Marina Spada, 2006)

Nella sequenza appena descritta Olga si abbandona anche al gesto provocante e liberatorio del camminare, appropriandosi dello spazio aperto della città come segno di uscita dagli spazi consueti e modalità di ribellione. Scrive Laura Di Bianco:

il gesto femminile di camminare per strada [...] viene riconfigurato come un atto di appropriazione di uno spazio pubblico, che contesta l'essere confinate nello spazio domestico imposto dalla società patriarcale, e significa dunque un atto di liberazione delle donne e allo stesso tempo un atto di introspezione e di ricerca della propria identità; [...] un viaggio interiore che conduce le donne a misurarsi con l'arte delle altre e insieme con lo spazio della città nel tempo, gesto introspettivo e che crea un'identità. (Di Bianco 2013, 122 e 127; trad. mia)

Poi Olga scompare. La vediamo chiamare qualcuno da una cabina telefonica, una mappa in mano e un sorriso sul volto; ancora una serie di luoghi vuoti appare sullo schermo – uno spiazzo desolato davanti a un palazzo in costruzione, gli stalli di un mercato chiuso, un cantiere edile fermo – prima di un ultimo sguardo in macchina che accompagna la sparizione della donna, di lì a poco, dal racconto. La geografia degli affetti che si era appena affacciata sullo schermo si sfrangia nel fuori campo. Gli spazi deserti non segnano più un'attesa o una possibilità ma marcano una perdita.

Alla camera non resta che seguire Claudia nella ricerca dell'amica. La *flânerie* diviene un'indagine: la protagonista ripercorre i luoghi di Olga inscrivendo un altro corpo in

quegli spazi nel tentativo di suturare quella mancanza improvvisa recuperando le geografie dell'altra. Gli spazi dell'incontro possibile si volgono in assenza; lo sguardo e il corpo di Claudia li riempiono in un percorso che è un'indagine, una ricerca per indizi di una pienezza che si è frammentata: un'esplorazione di una mappa lacunosa, direbbe ancora una volta Giuliana Bruno (1995). La sola traccia di Olga che rimane è un volto su un volantino, che Claudia affigge sui muri cittadini in modo da fare coincidere il viso di lei con le linee delle architetture di periferia, e iscrive in quel gesto la portata affettiva della loro relazione. Il film si chiude su corpi di carta; quello di Olga sul piccolo foglio e quello di una ragazza seminuda che occhieggia da un grande manifesto pubblicitario, superfici bidimensionali che riflettono un'assenza.

Dunque gli sguardi delle donne ridefiniscono il paesaggio urbano poiché vi disegnano una topografia degli affetti. È una geografia mobile, composta di spazi vuoti che i corpi riempiono per brevi momenti, e di territori di passaggio e di partenze. Spazi di attese; superfici; corpi in movimento che disegnano relazioni; assenze e corpi di carta. I luoghi di Milano accolgono la relazione tra le due donne e da questa, dal suo modificarsi, sono messi in forma, in un transitare di affetti messo in movimento dai passi delle *flâneuse*. E come i paesaggi urbani anche le identità sono luoghi in divenire, mossi da desideri che s'intrecciano e si perdono e, nel finale, si mescolano tra loro. Le voci delle due protagoniste si sovrappongono nella parola poetica che chiude il film, come a intrecciare di nuovo le fila spezzate del loro essere in relazione: "Come vuole l'ombra staccarsi dal corpo/come vuole la carne sgravarsi dall'anima/così io adesso voglio essere scordata", recitano i versi magnifici di Anna Achmatova (1990). Al contempo la camera registra uno sguardo che per la prima volta abbandona le riprese ferme e fisse del paesaggio urbano per aprirsi a una visione mobile e fuori fuoco della natura che sfuma i contorni e dissolve le forme. Corpi, volti, superfici e paesaggi si mescolano in un fluire continuo che rimanda al costante farsi di identità cangianti. Il passo e lo sguardo delle *flâneuse* delineano allora una cartografia delle emozioni che mescola gli echi di corpi, affetti e sguardi e rimodella i paesaggi nelle forme plurali e indefinite del sentire.

BIBLIOGRAFIA

- ACHMATOVA, A. 1990 [1922]. "A molti." In Ead. *Io sono la vostra voce*. Pordenone: Studio Tesi.
- BASILICO, G. 1983. *Milano, ritratti di fabbriche*. San Giuliano Milanese: Edigraf.
- . 2007. *Architetture, città, visioni*. Milano: Mondadori.
- BAUDELAIRE, Ch. 1924 [1863]. "Le Peintre de la vie moderne." In Id. *Variétés critiques II*, 37-83. Paris: G. Crès et Cie. In rete: <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65722405?rk=42918;4> [Ultima consultazione: 21/11/2020].
- BENJAMIN, W. 2012 [1935]. "Parigi capitale del XX secolo." In Id. A. Pinotti, A. Somaini (cur.). *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, 372-386. Torino: Einaudi.
- BRUNO, G. 1995 [1993]. *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*. Milano: La Tartaruga.
- . 2006 [2002]. *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2016 [2014]. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*. Milano: Johan & Levi.
- CARDONE, L. 2014. "Il Soggetto Imprevisto e la 'tetralogia dei sentimenti' di Michelangelo Antonioni." In Ead, S. Lischi (eds). *Sguardi differenti. Studi in onore di Lorenzo Cuccu*, 139-150. Pisa: ETS.
- CASTRO, T. 2008. *La Pensée cartographique des images*. Paris: Aléas.
- CONLEY, T. 2007. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 2003 [1980]. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Cooper e Castelvocchi.
- DI BIANCO, L. 2013. "Women in the Deserted City. Urban Space in Marina Spada's Cinema." In M. Cantini (ed.). *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, 121-147. Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan.
- D'SOUZA, A., McDONOUGH, T. (eds). 2006. *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- FARINELLI, F. 1992. *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Firenze: La Nuova Italia.
- . 2003. *Geografia, un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Einaudi.
- FARNETTI, M. 2011. *Appassionata Sapienza*. Milano: La Tartaruga.
- FELSKI, R. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- FOUCAULT, M. 1998 [1966]. *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.
- GRIFFITHS, A. 2003. "Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique." *Cinémas* 14/1: 35-65.
- LUCIANO, B., SCARPARO, S. 2013. "Literary Mothers: *Christine Christina* and *Poesia che mi guardi*." In Ead. *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*, 86-96. Purdue: Purdue University Press.
- MARSHALL, B.L. 1994. *Engendering Modernity: Feminism, Social Theory and Social Change*. Boston: Northeastern University Press.
- MASSEY, D. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MEUSY, J.-J. 1995. *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*. Paris: AFRHC/CNRS.
- PARMEGGIANI, F. 2015a. "Militanza e poesia in *Poesia che mi guardi* (2009) di Marina Spada." In L. Cardone, S. Filippelli (eds). *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 129-140. Pisa: ETS.
- . 2015b. "Marina Spada." In L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti (eds). "Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano." *Quaderni del CSCSI* 11: 316-317.

- POLLOCK, G. 1988. "Modernity and the Spaces of Femininity." In Ead. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, 50-90. London-New York: Routledge.
- RIMINI, S., RIZZARELLI, M. (eds). 2018. *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza tra teatro e cinema*. Catania: Duetredue.
- RIZZARELLI, M. 2018. *Goliarda Sapienza: gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carocci.
- SAPIENZA, G. 2010. *Io, Jean Gabin*. Torino: Einaudi.
- SHOHAT, E., STAM, R. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.
- TOGNOLOTTI, C. 2016. "I luoghi della poesia. Antonia Pozzi nel film di Marina Spada *Poesia che mi guardi*." *Arabeschi* 15. <<http://www.arabeschi.it/13i-luoghi-della-poesia-antonia-pozzi-nel-film-di-marina-spada-poesia-che-mi-guardi-/>> [Ultima consultazione: 21/11/2020].
- . 2021. "Le Pas de la poésie. La figure d'Antonia Pozzi et la poétisation du 'biopic' dans *Poesia che mi guardi* (Marina Spada, 2009)." In N. Cohen (ed). *Un cinéma en quête de poésie*. Bruxelles: Les Impressions nouvelles.
- WILSON, E. 1991. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. London: Virago Press.
- WOLFF, J. 1985. "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity." *Theory, Culture & Society* 3: 37-46.

ALESSANDRO MARINI

DALLA PARTE DELL'ALTRO

Siamo italiani, di Alexander J. Seiler

ABSTRACT: In *Siamo italiani* (1964) Alexander J. Seiler observes the substantial migratory process that induced hundreds of thousands of Italians - driven by the desire for economic and social promotion - to German-speaking Switzerland after the Second World War. The representation of the urban landscape, reconstructed according to an anthropological oppositional scheme, is pivotal in Seiler's film. In this landscape the local community redefines its territory according to the Other; at the same time, the immigrant crosses the space as in an endless journey of discovery, marked by alienation, desire and incomprehension. Thus, the geography of *Siamo italiani* becomes a metaphor: an open space, in which to redefine the collective experience and identity. Thanks to both the reconstruction of the context and external contributions - Max Frisch's position on the migration process and Seiler's work - but also thanks to the analysis of large sections of the film, this essay aims to highlight the director's approach to the problems of migration, the breadth of his gaze, his hermeneutic ambition.

KEYWORDS: Documentary, Emigration, Modernity, Economic Boom, Swiss Cinema.

Per lo zurighese Alexander Seiler il cinema rappresenta il porto d'approdo di una lunga formazione umanistica, centrata su studi di filosofia, letteratura e sociologia. In questo saggio¹ ci occuperemo di *Siamo italiani*, uno dei suoi migliori lavori e suo primo lungometraggio, realizzato nel 1964: un'opera esemplare in cui Seiler si confronta con l'imponente fenomeno dell'immigrazione italiana in Svizzera, rivelando la vocazione militante che accompagnerà tutta la sua carriera e determinerà un impegno non limitato alla dimensione strettamente creativa.² Per altro, è proprio nella prima metà degli anni Sessanta che, sostenuto da alcuni giovani e coraggiosi autori, prende forma nel panorama elvetico il documentario *engagée*, tanto attento alle problematiche del mondo del lavoro e alla vita sociale del paese quanto allergico alle convenzioni di un'antropologia da cartolina: nel 1964, in particolare, oltre a *Siamo italiani*, escono anche *La Suisse s'interroge*, una serie di cinque cortometraggi di Henry Brandt, e *Les Apprentis* di Alain Tanner. Si tratta di un momento magico, di grande entusiasmo intellettuale - "ci sentivamo dei pionieri del *cinéma direct*", ricorda Seiler (in Helbling 2003) - e di relativa apertura istituzionale di fronte a un cinema che ambisce a unire interesse sociologico, denuncia e

¹ Ringrazio il Ministero dell'Istruzione della R. Ceca per aver sostenuto la pubblicazione del saggio (IGA_FF_2020_023).

² Seiler è stato a lungo segretario dell'Associazione dei Cineasti Svizzeri, oltre che fondatore dello Swiss Film Center; notevole, per altro, anche la sua attività di critico cinematografico.

attenzione formale: un'apertura che consente a Seiler di realizzare *Siamo italiani* senza incontrare gli ostacoli che si opporranno, solo una decina di anni dopo, al suo progetto di un film sulla storia del movimento operaio elvetico dal 1914 al 1974 (*Die Früchte der Arbeit*, che richiederà cinque anni di lavoro e uscirà nel 1977).

Siamo italiani nasce dal desiderio di confrontarsi con il nuovo assetto economico e sociale che si era affermato nell'Europa occidentale del secondo dopoguerra, e con le profonde trasformazioni da esso determinate. Per almeno un trentennio, infatti, dopo la conclusione del conflitto mondiale, la Svizzera conosce una consistente crescita economica e industriale, dovuta all'aumento della richiesta di servizi e beni di consumo nell'Europa della ricostruzione. Tutto ciò si accompagna all'affermazione di un modello borghese avanzato, segnato da un preciso codice di comportamento e dal controllo di ben determinati oggetti materiali, capaci di definire uno status di distinzione e di esercitare un'indiscutibile attrazione nei confronti delle masse popolari, segnandone la sostanziale assimilazione alla cultura dominante.

Anche i presupposti dell'ampio fenomeno migratorio di cui si occupa *Siamo italiani* sono tutti leggibili nel dato macroeconomico: è infatti il desiderio di mantenere alti i livelli di produzione a determinare una forte richiesta di manodopera, il che spinge l'amministrazione elvetica a incoraggiare l'afflusso di forza lavoro straniera. Non sorprende che la consistenza della risposta sia stata anche in questo caso determinata dal differenziale demografico ed economico che separava la Svizzera tedesca del tempo da altre aree geografiche, più densamente popolate e più povere. A dare una risposta numericamente consistente alle possibilità occupazionali offerte dalla Confederazione furono *in primis* proprio aree dal nostro paese, la cui crescita, al tempo, era assai tardiva, se confrontata a quella svizzera: prima, fino agli anni Cinquanta, il Veneto, il Friuli, il Bergamasco e il Bresciano, poi, una volta avviato il miracolo economico anche nel nostro settentrione, il Salento e altre regioni del sud e delle isole maggiori. Il processo migratorio sarà di lunga durata: in trent'anni, dalla fine della guerra alla metà degli anni Settanta, la popolazione straniera residente in Svizzera sarà pressoché triplicata. Già nel 1964, quando Seiler realizza il suo film, i dati sono per altro eclatanti: circa metà della forza lavoro attiva nel settore industriale è costituita da manovalanza straniera; i suoi due terzi sono nostri connazionali; includendo anche donne e bambini, sono circa mezzo milione gli italiani che si sono trasferiti in Svizzera in cerca di migliori condizioni di vita.

Siamo italiani attraversa il fenomeno migratorio in tutte le sue componenti: registra le motivazioni di una scelta così impegnativa nelle testimonianze con cui si apre il film, ne indaga le problematiche amministrative, approfondisce le difficoltà dell'ambientamento, mette in luce le durezza della vita lavorativa ed entra nelle case degli immigrati, indagando sulle pratiche dell'ordinario *ménage* familiare. Oltre a ciò, come vedremo, compie un'intensa mappatura dello spazio urbano, capace di collocare l'esperienza di vita dell'emigrante in un più ampio contesto relazionale, che vada oltre le semplici coordinate dettate dai ritmi di lavoro e dai ruoli familiari. Allo sviluppo e alle contraddizioni della città industriale Seiler guarda infatti con particolare attenzione,

proprio nel momento in cui essa diviene territorio di un conflitto esteso, data la disomogeneità sociale ed economica che in essa si viene a determinare: un conflitto che è già visibile nella stretta contiguità tra aree produttive e spazi abitativi, nella rigida separazione tra quartieri popolari ed *enclaves* borghesi.

Così, l'osservazione attenta del contesto, la registrazione di dinamiche economiche, sociali e psicologiche fanno di *Siamo italiani* un piccolo saggio di geografia del capitalismo, organizzato per immagini e in giornate: in esso, la sovrapposizione degli sguardi e dei punti di vista si somma all'eterogeneità linguistica, economica e culturale dei microcosmi oggetto di osservazione, fino a configurare un territorio estremamente complesso, mai completamente attraversato e definito dalle istanze conoscitive autoriali. In tutto, si avverte chiaramente l'ambizione di un cineasta intellettuale, volto a indagare il terreno con la precisa consapevolezza della necessità di una presa di posizione e della piena leggibilità della materia oggetto del suo studio. Seiler, insomma, rinuncia fin da subito alla pretesa di un'obiettività nei fatti mai pienamente perseguibile, nella piena consapevolezza del fatto che ogni strategia di rappresentazione del mondo esclude necessariamente la presunzione dell'invisibilità dell'osservatore, il suo coinvolgimento ideologico e umano nelle dinamiche di cui intende produrre testimonianza e interpretazione. Nel panorama nazionale del genere, spesso orientato al viaggio e allo studio antropologico delle isolate culture alpine, il film di Seiler, "coscienza critica di un sistema votato al profitto" e "di un ordine interno che fonda la sua solidità sulla repressione e sulla disuguaglianza", rappresenta insomma l'ideale punto di partenza del documentario elvetico *engagée*, per il suo "dare voce a chi di questo stato di cose era la vittima predestinata" (Chatrian 2010, 112): gli immigrati, soprattutto.

L'ampiezza delle ricerche effettuate sul campo da Seiler è testimoniata anche da un volume pubblicato nel 1965, a breve distanza dall'uscita del film e con il suo stesso titolo, curato dallo stesso regista e corredato da una nota prefazione di Max Frisch, in cui lo scrittore svizzero si avvicina al fenomeno migratorio con la consueta curiosità per le dinamiche sociali e psicologiche del mondo contemporaneo. Il testo di Frisch è di grande interesse, e non solo per la sua capacità di mettere a fuoco le dinamiche che hanno determinato a monte l'emigrazione italiana verso la Confederazione. Frisch guarda soprattutto alle contraddizioni del suo paese, alla reazione schizofrenica di un *kleines Herrenvolk* – un "piccolo popolo sovrano" – diviso tra il rifiuto del razzismo, da sempre polemicamente riconosciuto nell'atteggiamento di americani, francesi e russi (per non parlare dei tedeschi, capaci di elaborare il concetto di *Hilfsvolk*, nota Frisch), e la percezione di una fastidiosa presunzione di superiorità, diffusamente riconosciuta da Frisch nell'animo dei suoi connazionali, segnato da una "tollerante nervosità" – quasi un ossimoro! – nei confronti della presenza massiccia di un minoranza straniera. Non a caso, ai locali la convivenza con gli italiani appare particolarmente perturbante non tanto nel contesto produttivo ("sono anche capaci", afferma Frisch, riproducendo il sentire comune), quanto nei territori condivisi del microcosmo urbano, i negozi, i luoghi del

divertimento, le strade: “*man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen*” (“cercavamo forza lavoro, sono arrivati uomini”), sintetizza esemplarmente lo scrittore elvetico, mettendo in luce la complessità di un fenomeno che si pensava consistere esclusivamente in una vantaggiosa operazione economica, e che invece coinvolge categorie antropologiche, modelli di relazione e di pensiero. Da qui l’invito che Frisch rivolge ai cittadini della Confederazione: mettersi in ascolto e prendere consapevolezza di tale complessità, evitando di dare credito al populismo delle “teste calde che non capiscono niente di economia”, sempre pronte a soluzioni estreme e rassicuranti.³

In *Siamo italiani*, la consapevolezza della necessità di una presa di posizione emerge sia nella selezione dei contenuti e delle testimonianze, che nelle scelte figurative e nell’organizzazione della sceneggiatura. Il film è diviso in sette macrosequenze: *Il primo giorno, Sabato, Domenica, Un giorno, Giorno di paga, Sabato, Domenica*. L’allusione alla canonica misura del tempo rappresentata dalla settimana viene chiaramente alterata dalla predilezione per le occupazioni extralavorative nel tempo libero del *Wochenende*, oggetto di un’attenzione particolare da parte dell’autore; per il resto, Seiler intende ripercorrere l’esperienza professionale dell’immigrato scandendola in giornate esemplari, come quella dell’arrivo e quella, decisiva, della retribuzione mensile. Il senso di opprimente ripetitività dato dall’esperienza lavorativa è restituito invece dal ricorso insistito alla figura dell’anafora; sono infatti quasi sempre le stesse inquadrature ad aprire le singole macrosequenze: un tram notturno che attraversa una periferia cittadina, un gruppo di figure distanti, che camminano nella nebbia per raggiungere la fabbrica, prima del turno di lavoro. Un procedimento, quello anaforico, che già dice tutto della razionalizzazione utilitaristica del tempo e dell’alienante meccanicità del moderno.

All’organizzazione della sceneggiatura sfuggono sia la sequenza finale del film, come vedremo più avanti, sia quella iniziale, collocata in esergo, prima dei titoli di testa e fuori, dunque, dalla scansione temporale che ne contraddistingue la struttura. Esempari e programmatici sono sia il suo contenuto che il suo carattere: una serie di quattordici brevi primi piani in cui altrettanti nostri connazionali si presentano velocemente, andando solo occasionalmente oltre la rapida enunciazione di dati anagrafici e provenienza geografica. La collocazione privilegiata di questa breve galleria di volti e parole, la vicinanza affettiva della macchina da presa rappresentano già due chiari segnali della scelta di campo operata da Seiler: agli italiani si vuole riservare il diritto di presentarsi singolarmente, le loro storie sono storie di persone in carne ed ossa che l’autore rifiuta già *in limine* di trattare come massa e come numero, strategia perfettamente organica a tutti i progetti orientati all’esclusione dei diversi, da sempre fondati sulla retorica nazionalista dell’attacco identitario. Nel corso del film, le parole degli emigranti si faranno poi più precise, delineando un mosaico variegato di problematiche irrisolte (la distanza dai

³ Le citazioni da Frisch sono tratte da un extra all’edizione completa in DVD delle opere di Seiler (in bibliografia).

familiari, l'infima qualità delle abitazioni, il senso tangibile di esclusione, gli ostacoli amministrativi) e di desideri, determinati soprattutto dall'aspirazione al controllo di ben determinati e soddisfacenti "segni identitari": reddito, denaro, un'automobile con cui tornare in Italia durante le ferie e fare bella figura con gli amici (cfr. Lévy 1996). Ancora, gli italiani sono mostrati come individui, intervistati uno per uno, contraddistinti dalle varietà regionali del loro italiano, ciascuno preso dai propri problemi e animato dai propri sogni: da tutto ciò emerge un quadro carico della stessa disarmante umanità che lo stesso Frisch aveva riconosciuto nei nostri connazionali, tagliando netto il discorso sulla retorica dell'invasione e del pericolo:

la loro esperienza rimane del tutto apolitica, un sentimento che può essere definito nostalgia. Non ce n'è uno rivoluzionario tra quelli che parlano. C'è qualcosa di commovente. Tutti parlano della famiglia. È questa la loro etica, un'etica cristiana [...]. Separazione dalla famiglia, risparmiare per la famiglia, abitare con la famiglia. [...] A volte suona persino antico. La cultura non arriva con l'istruzione ma come eredità pratica, come umanità, non come teoria.

Un particolare rilievo, in *Siamo italiani*, sembrano avere proprio le problematiche abitative: più volte, vengono denunciate l'indisponibilità degli svizzeri ad affittare agli italiani e la distanza dagli standard minimi di dignità delle abitazioni accessibili agli stranieri; "non possiamo avere l'onore di abitare nelle case che costruiamo noi stessi", afferma uno degli intervistati. La macchina da presa, così, con lunghe panoramiche silenziose mostra la miserevole condizione degli spazi domestici: mura umide e scrostate, camere stipate di letti e armadi, cucine improvvisate e precarie. Un elemento dello stile, dunque, interviene e condiziona, nello spettatore, una presa di coscienza, e non è certo per caso che proprio ora, nel momento in cui la macchina da presa riduce la distanza tra l'osservatore e il suo oggetto di studio, oltrepassando la soglia del privato, il commento della *voice off* sia ridotto ai minimi termini, a tutto vantaggio di un regime dell'evidenza secondo il quale il microcosmo rappresentato possa fare a meno delle parole e parlare praticamente da solo, sostenuto dallo stile e dalla tensione affettiva e conoscitiva dello sguardo autoriale.

Più volte le componenti di scrittura si incaricano di esprimere il carattere dell'atteggiamento con cui Seiler si avvicina all'urgente vissuto degli emigranti italiani in Svizzera: nel montaggio, nella posizione della macchina da presa, nelle scelte di ambientazione. Pensiamo ancora alla rappresentazione del territorio urbano, costruito attorno al ritorno insistente degli spazi canonici dell'alienazione del moderno, a partire da quel tram notturno con cui si aprono le singole sezioni del film. Oltre a ciò: i dormitori, gli assordanti capannoni industriali, segnati dalla perturbante contaminazione tra massa meccanica ed elemento umano, e ancora tutti i ghetti della distrazione, frequentati quasi esclusivamente da stranieri radicati, in cerca di un illusorio divertimento: i bar dove si gioca a carte, le serate danzanti, i cinema, i Luna Park, territori in cui la macchina da presa segue con discrezione affettuosa le accensioni di passioni marginali – il gioco, il ballo, lo stordimento di luce e rumore, un film "parlato in italiano" – unici diversivi alla routine

del lavoro quotidiano. Infine, Seiler muove il suo sguardo verso i quartieri del consumo, andando a cercare gli immigrati italiani davanti alle vetrine dei grandi magazzini e dentro i supermercati, con le mani piene del denaro a lungo desiderato e ora, finalmente, dignitosamente guadagnato. Gli oggetti del desiderio catturano lo sguardo dei nostri connazionali e si sovrappongono alla loro rappresentazione in inquadrature in cui si avverte l'eco della lunga passeggiata milanese di Domenico e Antonietta nel *Posto* di Olmi, un'opera solo di pochi anni anteriore a *Siamo italiani* e per molti aspetti assai vicina all'*animus* che muove la ricerca di Seiler. Niente potrebbe, infatti, raccontare l'ambigua fascinazione della modernità consumista più efficacemente dello sguardo rapito di una vittima ingenua, che sia un giovane e spaurito ragioniere della campagna lombarda o un bracciante pugliese, costretto a emigrare e indurito da anni di fatica.

In *Siamo italiani*, è insomma l'adozione di un ben determinato regime dello sguardo a esprimere la posizione del suo autore nei confronti della materia osservata: un filtro empatico, attraverso il quale mettere a fuoco i desideri dell'immigrato, l'unico, in fin dei conti, che può sentire sulla propria pelle, fino in fondo, la disperata distonia implicita in ogni percorso di sradicamento e il fondo oscuro e umiliante del miracolo economico, i suoi tributi da pagare, affettivi e psicologici. L'inserimento in una forma di società economicamente più avanzata, per quanto desiderato, appare infatti segnato da una rilevante complessità sentimentale, che unisce l'inconfessabile rimpianto della *vie antérieure*, ricostruita ora a distanza nel paesaggio affettivo e fisico dei luoghi di provenienza, al senso di perdita della *correspondence*, all'esperienza eroica del riscatto e del coraggio impiegato nel voler ripartire da capo, fino a un'impensabile affermazione economica. Non certo a caso, nelle testimonianze riportate da Seiler, si fondono costantemente un senso opprimente di emarginazione e l'orgoglio derivante dall'acquisizione di un nuovo status, di un finora sconosciuto benessere: come se il coinvolgimento in un sistema produttivo avanzato determinasse inevitabilmente un'insanabile frattura interiore, secondo la quale la percezione dell'avanzamento viene inevitabilmente compensata dalla necessitata accettazione di un'inquietudine e di una distanza (Fig.1).



Figura 1. Siamo italiani. Un fotogramma del film

Come dicevamo, Seiler rivolge il suo sguardo in più direzioni, nell'intento di definire un esaustivo *case study* di fenomenologia della migrazione. A tal fine, estende l'orizzonte del suo film anche verso la popolazione locale, di cui si propone di mettere a fuoco i pregiudizi e le reazioni determinate dall'intensità dell'impatto dovuto al processo migratorio in atto: per la prima volta nella sua storia recente, infatti, un popolo relativamente benestante, orgoglioso e arroccato in difesa della propria identità (il *kleines Herrenvolk* di cui diceva ironicamente Frisch), era costretto a confrontarsi quotidianamente, nello spazio lavorativo e pubblico, con culture e stili di vita ad essa estranei, introdotti nella Svizzera del dopoguerra da un'altra, numerosa comunità nazionale. Seiler, così, non può fare a meno di registrare la miscela di diffidenza, pregiudizio e disprezzo che attanaglia la maggioranza di lingua tedesca, la facilità con cui essa tende a cercare rifugio in false mitologie securitarie e identitarie, la sua chiusura istintiva di fronte a una maggiormente compiuta prospettiva di integrazione. Ad esorcizzare il fantasma dell'*Überfremdung* sembrano così entrare in gioco procedimenti collettivi di rimozione e sublimazione: la coincidenza arbitraria tra popolazione e collettività, sublimata nell'astrazione di una comunità locale ancorata allo spazio antropologico del suo territorio, inesistente nei fatti, ma pienamente funzionale a rafforzarne il senso di identità, contro l'elemento estraneo.

Una lunga sequenza di *Siamo italiani* – oltre quattro minuti di pellicola – si incarica di raccontare questo blocco, con una soluzione di grande interesse espressivo: le posizioni della popolazione locale vengono rappresentate da svariate voci autentiche, registrate dallo stesso Seiler e solo in fase di montaggio collocate a commento sonoro di una lunga serie di inquadrature di anonimi passanti nel centro di Basilea, senza che vi sia corrispondenza tra tale commento e la dimensione iconica della sequenza, tra il pensiero espresso dalla voce riprodotta e l'identità delle persone che passeggiano sotto lo sguardo dello spettatore. Seiler giunge così a rompere quel legame tra voce e persona che costituisce da sempre una delle convenzioni più solide del racconto cinematografico: la testimonianza isolata, l'opinione del singolo individuo perdono così un aspetto fondante del loro valore documentario (la loro identificabilità), per essere invece precipitate in un lungo e disomogeneo monologo capace di produrre un perturbante "effetto massa", la forma, cioè, che meglio possa esprimere il carattere strisciante, anonimo e diffuso delle molteplici forme di intolleranza che caratterizzano la maggioranza tedesca. A dispetto insomma della ricerca figurativa, volta a isolare volti e corpi nella folla cittadina, le intolleranti esternazioni collocate nel commento sonoro vengono avvertite come proprie di un campione umano omologato e indistinto: un uniforme e pesante conformismo, allora, sembra caratterizzare l'intera comunità locale, le sue rassicuranti approssimazioni. Produce una certa tristezza accorgersi che molti pregiudizi "sembrano usciti dal presente" (Chatrian 2010, 113), anticipando atteggiamenti che ancora segnano lo sguardo intollerante e sospettoso di molti europei; e fa uno strano effetto rendersi conto che, per gli svizzeri, anche noi italiani, solo qualche decennio fa e senza nemmeno allontanarci troppo da casa, portavamo ben scritti in faccia tutti gli stereotipi negativi che

segnano ancora oggi il *clichè* del migrante: vivevamo nella sporcizia, trattavamo male le nostre donne e importunavamo quelle degli altri, eravamo rumorosi e volgari, lavoravamo, sì, ma solo per dare risposta ad un'invincibile avidità di denaro.

Siamo italiani mette insomma in scena una relazione impura e perturbante tra immagine e parola: l'eclissi della *correspondence* che ormai le distanza è tutt'uno con l'annullamento dell'individualità e l'alienazione del soggetto in un territorio urbano ormai privato di un soddisfacente tessuto di relazione sociale. In questo ambito, la rozzezza e l'approssimazione degli strumenti di lettura con cui la popolazione locale si relaziona al processo migratorio sono in sostanza segnali di una forma particolare di disagio già ben avvertibile nell'ambito di una fenomenologia del benessere materiale: il mito della comunità minacciata, l'emarginazione e la colpevolizzazione del diverso, il ricorso a una precaria e illusoriamente confortante coesione etnica ne costituiscono le manifestazioni più vistose e inquietanti.

Comprensibilmente, se in direzione degli immigrati appare segnato da un'inevitabile curiosità verso l'esotico, il regime dello sguardo di *Siamo italiani* non può rinunciare a un'indagine più circostanziata ed esperta nel momento in cui esso si posa sulle contraddizioni del paesaggio sociale meglio conosciuto dall'autore, quello, appunto della Svizzera tedesca in cui è cresciuto e si è formato. In questo ambito, naturalmente, Seiler non si limita a registrare unicamente gli umori della strada, ma estende l'orizzonte del suo film fino ad avvicinare anche tutte le componenti gestionali del processo migratorio in atto: politiche, amministrative, sanitarie. Il cinema di Seiler, insomma, non si accontenta di fotografare empaticamente uno status psicologico legato a una condizione di insicurezza e allarme, ma intende anche fotografare le relazioni di un territorio ben più complesso, in cui la rappresentazione della cultura materiale sia sempre giustificata, oltre che dallo studio di determinate forme affettive, da una riflessione sulla sua determinazione storica, economica, politica. Rientrano così a pieno titolo nella funzione documentale di *Siamo italiani* alcune informazioni relative a iniziative di legge, determinate da un atteggiamento visibilmente schizofrenico. La politica migratoria della Confederazione, infatti, appare segnata da istanze esplicitamente contrapposte: da un lato, la spinta data dalle leggi di mercato e dalle pressioni dell'imprenditoria elvetica, con la conseguente adozione di un complesso di leggi che incoraggiano apertamente l'ingresso nel paese di manodopera straniera; dall'altro, l'azione profonda delle maggioranze silenziose e conservatrici, sollecitate dalla paura dell'ignoto e dello straniero, i cui referenti politici intervengono in direzione dei lavoratori stranieri determinando evidenti limitazioni normative nella fruizione di diritti elementari. Così, Seiler non manca di insistere sulla brutale ambiguità dell'iniziativa legislativa confederale, ben riconoscibile, ad esempio, nell'istituzione e nel ricorso sistematico alla figura professionale del *Gastarbeiter* (lavoratore ospite, nei fatti uno stagionale), in cui alle dolorose dinamiche dell'emigrazione si sommano quelle di un paradossale pendolarismo forzato, imposto *ope legis*, che lo costringeva a lasciare il territorio nazionale per tre mesi

all'anno, periodo considerato sufficiente per scoraggiare, auspicabilmente, ogni progetto di stabilizzazione abitativa, professionale e, conseguentemente, familiare: una situazione ancora tollerabile quando il migrante proveniva da aree contigue ai confini nazionali elvetici, e dunque facilmente accessibili nei periodi di rimpatrio coatto, ma comprensibilmente insostenibile una volta che il flusso migratorio verso la confederazione si meridionalizzò, interessando le regioni più periferiche del nostro paese. Degna di nota, secondo Seiler, è anche la resistenza messa in atto da Berna di fronte a ogni proposta di introduzione dell'istituto del ricongiungimento familiare, ancora non previsto quando Seiler gira il suo film e introdotto solo con l'accordo tra Italia e Svizzera del 1964, a condizione che il lavoratore avesse alle spalle ben cinque anni di permanenza sul territorio nazionale, potesse contare su un contratto di lavoro stabile, nonché disporre di una degna abitazione in cui ospitare i propri congiunti. Seiler non si limita a notizie e dati, collocati, per altro, sempre con molta discrezione, nello spazio riservato alla *voice off*, ma scende sempre a livello dell'immagine, sul più eloquente terreno della rappresentazione fisica della cultura materiale: solo così possono essere colte le distorsioni proprie di una norma altrimenti astratta, le sue conseguenze. È la testimonianza dei singoli, insomma, la rappresentazione delle penose vicissitudini di famiglie reali eppure sulla carta inesistenti: donne e bambini costretti a vivere nell'ombra, privati di istruzione e assistenza sanitaria, oltre che, naturalmente, di una altrettanto necessaria visibilità sociale, a dare una forma fisica alla rigidità della legge, al suo uso dissuasivo, al suo non voler prendere in considerazione istanze primarie, come il naturale bisogno di socialità implicito nell'istituzione familiare, ancora intenso, per altro, nell'Italia del secondo dopoguerra e particolarmente sentito proprio nelle aree di provenienza di molti nostri connazionali emigrati in Svizzera.

Oltre che a prendere in esame la politica migratoria della Confederazione, Seiler dedica uno spazio significativo del suo film anche all'osservazione della macchina burocratica elvetica, impegnata a gestire un fenomeno complesso e di rilevanti proporzioni. In più di una sequenza, lo sguardo dell'autore indaga da una distanza solo apparente i luoghi della gestione amministrativa: gli uffici dei funzionari, le cui pareti sono ricoperte da enormi archivi, la solerzia meccanica e impersonale degli impiegati, ai cui sportelli si avvicinano, con le carte del caso, uomini e donne spesso disorientati, cui vengono illustrati con pazienza i vincoli, imposti dalla normativa, alla loro permanenza sul territorio elvetico e i documenti necessari per l'accoglienza dei familiari e la stipula dei contratti di lavoro. Riconosciamo un'analogo distanza anche in una delle sequenze iniziali, in cui, assumendo un analogo *pattern* informativo, *Siamo italiani* illustra le modalità dell'accoglienza sanitaria predisposta per gli immigrati, una serie di visite e controlli preliminari all'assunzione, nella macchina produttiva confederale. In tutte queste sezioni del film, la ripresa manifesta un'aderenza al profilmico quasi ostentata, grazie al rifiuto di avvicinare lo spazio con un ulteriore trattamento fotografico e al ricorso insistito alla presa diretta del sonoro, con tutte le sue imperfezioni. Eppure, tutto ciò non implica assolutamente una poetica puramente documentale: sono anzi proprio l'eclissi

della scrittura e della costruzione retorica e l'apparente silenzio della soggettività autoriale a costituire la "segreta molla emozionale" (Micciché 1965) che muove queste sequenze, e, in genere, l'intero film. Così, nonostante il distacco formale dello sguardo sul reale, l'utopia della trasparenza, anche in *Siamo italiani*, tramonta di fronte all'urgenza di una presa di posizione e alla spinta ermeneutica che ne rappresenta la motivazione più profonda (Fig. 2).

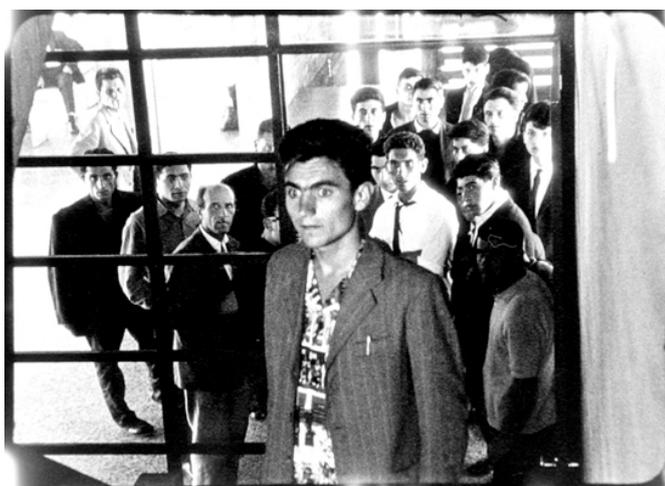


Figura 2. Siamo italiani. Un fotogramma del film

Oltre che di una posizione sugli atteggiamenti e sulle aspirazioni delle parti in gioco, lo sguardo di Seiler sembra capace anche di una valutazione complessiva della vasta fenomenologia del moderno, di cui il processo migratorio rappresenta in effetti una delle manifestazioni più contraddittorie e conflittuali. *Siamo italiani* dimostra tale ambizione in una precisa sezione del film: la macrosequenza conclusiva, in cui Seiler avvicina la materia sottoposta alla sua osservazione ricorrendo a categorie ben consolidate nell'immaginario figurativo, letterario e religioso della cultura occidentale.

L'ultima macrosequenza di *Siamo italiani* ha indubbiamente un carattere insolito. La didascalia che la apre ci informa che si tratta di una domenica, e infatti lo spettatore si trova subito coinvolto in una funzione religiosa cattolica. Siamo in una grande sala di un edificio moderno, e il sacerdote italiano sta affrontando la sua omelia, di fronte a un gruppo consistente di nostri connazionali. Improvvisamente, però, alle parole del prete si sovrappongono altre immagini che inaspettatamente ci riportano alla fatica di una giornata di lavoro: mani che timbrano i cartellini di ingresso, e poi il rumore di enormi macchinari, le luci artificiali, il fuoco e il fumo che escono dalle fornaci, e gli operai italiani, nell'inferno di un giorno qualsiasi. Evidente, di queste immagini, è l'enfasi drammatica, data dall'innaturalità della relazione tra immagine e parola, dalla dura fisicità di volumi, macchine e corpi, dalla spersonalizzazione alienata di individui ridotti a maschere straniate, strumenti soggetti al mito del denaro e alla tirannia del tempo.

Il brano del Vangelo su cui scorrono le immagini è un passo di Luca:

quando fu vicino, alla vista della città, pianse su di essa, dicendo: “Se avessi compreso anche tu, in questo giorno, la via della pace... ma ormai è stata nascosta ai tuoi occhi. Giorni verranno per te in cui i tuoi nemici ti cingeranno di trincee, ti circonderanno e ti stringeranno da ogni parte; abatteranno te e i tuoi figli dentro di te e non lasceranno in te pietra su pietra, perché non hai riconosciuto il tempo in cui sei stata visitata.” (19, 41-44)

Gesù entra a Gerusalemme accolto dall'entusiasmo della folla, eppure, anche in questo giorno di festa, non si lascia sedurre dal fascino del successo e piange per la città, che ha abbandonato la via della pace per le lusinghe del benessere e si avvia a un'imminente distruzione, già leggibile nel degrado morale che la opprime. La drammaticità della situazione è intensificata dal suo pianto, evento rarissimo nei Vangeli e, sempre, “segno dell'imitazione, dell'incarnazione del Cristo nell'uomo” (Le Goff 2005, 57).

Indubbiamente, non può risultare casuale l'accostamento tra l'intensità espressiva della rappresentazione figurativa e un passo scritturale così esposto e a suo modo perentorio su tutto ciò che riguarda l'affermazione di un modello disumanizzante, fondato sulla logica del profitto e concretizzato nell'immagine evangelica della Gerusalemme terrena. Così, in tutta la sequenza finale di *Siamo italiani*, un profondo presagio di morte emerge dall'accostamento tra le parole del sacerdote e le drammatiche testimonianze visive del lavoro industriale, come se la Gerusalemme moderna della produzione e del consumo portasse già in sé le ragioni della sua fine. A tutto ciò sembra per altro esplicitamente alludere anche l'insistenza visiva sul motivo del fuoco distruttore, di chiara ascendenza scritturale e ben solido nell'immaginario religioso occidentale, ora ricontestualizzato e materializzato nel territorio fisico e reale dell'industria pesante elvetica. La stessa citazione che leggiamo negli ultimi fotogrammi del film (“Chi vuol esser lieto sia, del domani non v'è certezza”), trascritta con la vernice da mano anonima e incerta sul muro di una fabbrica, rimanda esplicitamente all'impermanenza di ogni acquisizione, gettando così un'ombra di sconforto sull'incessante attivismo umano, la stessa ombra che un grande interprete della modernità come Italo Calvino riconosceva in Anastasia, una delle sue più seducenti città invisibili: “città ingannatrice”, dove “per otto ore al giorno tu lavori” e “i desideri si risvegliano tutti insieme”, in cui “credi di godere [...] mentre non ne sei che lo schiavo”.

Nella densissima conclusione del lavoro di Seiler, ogni desiderio di avanzamento, l'avvertimento di una promozione, la soddisfazione illusoria del benessere materiale sembrano così precipitare inesorabilmente verso una perturbante assenza di futuro. Con essa, scivolano verso il vuoto anche la geografia affettiva e l'intera ermeneutica dello spazio urbano perseguita in *Siamo italiani*: un lavoro di scavo che non lascia intravedere i margini di una diversa consapevolezza, capace di dare valore al desiderio di riscatto dei poveri della terra.

Nel settembre del 1999 Seiler si reca ad Acquarica del Capo, in Salento, per incontrare uomini e donne che già aveva filmato in *Siamo italiani* e che fanno ora esperienza di una nuova alienazione, separati da figli e nipoti ormai integrati nel nuovo mondo in cui li avevano cresciuti. Nonostante abbiano a lungo desiderato la loro terra di origine, questi “emigranti di ritorno” vivono una particolare forma di contraddittoria nostalgia, rivolta verso la lunga parentesi moderna della propria vicenda personale: in essa, si sovrappongono l'orgoglio per un'impresa a suo modo eroica, una percezione totalizzante del lavoro e della famiglia, e un mai pienamente definito senso di alienazione e di smarrimento, di fronte alle proprie fortune e alle scollature generazionali. Su di loro Seiler gira nel 2000 un nuovo film, *Il vento di settembre*, che uscirà due anni dopo. Osserva il regista:

È stato molto difficile far dire agli immigrati della prima generazione anche solo una parola negativa sulla loro esperienza in Svizzera. Quando ricordano le condizioni in cui erano costretti a vivere, quarant'anni fa al loro arrivo in Svizzera, dicono che “era un alloggio con i topi”, e poi ne ridono: e più di così non dicono. Soltanto uno degli intervistati arriva ad ammettere che “eravamo molto schiavi”: ma un suo concittadino mi ha confidato che è stato questo l'unico passaggio del film che non gli è piaciuto. Credo che qui emerga la capacità di ognuno di noi di dimenticare e di rimuovere. L'odierno benessere economico, raggiunto con il duro lavoro in Svizzera, ha rimosso tutte le difficoltà, le discriminazioni. (Helbling 2003)

Come si vede, la dimensione temporale investe ora di un nuovo senso l'indagine di *Siamo italiani*, proponendosi come un parametro decisivo per interpretare l'esperienza collettiva della migrazione, caricata di un più complesso spessore affettivo. L'evidenza fotografica delle immagini di *Siamo italiani*, riprodotte anche nel *Vento di settembre*, dà così forma alla consistenza della memoria, al suo emergere tardivo, una volta rimosse le urgenze della vita materiale, sotto una forma sentimentale complessa e sfuggente. Nella tensione verso la comprensione di sé stessi, per altro sempre parziale, si riconosce così il paradosso del documentario, teso tra l'autenticità della materia su cui pone lo sguardo e l'impossibilità di una sua rilettura univoca, nel segno di un'eclissi della trasparenza tra presente e ricordo, tra esperienza e sua ricostruzione.

BIBLIOGRAFIA

- BUACHE, F. 1974. *Le cinéma suisse*. Lausanne: L'age d'homme.
- CHATRIAN, C. 2010. "Voci da uno spazio interno." In A. Moroni (ed.). *51 Festival dei Popoli*, 108-113. Siena: Tipografica Senese.
- COMOLLI, J.-L. 2006. *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*. Roma: Donzelli.
- COSULICH, C. 1965. "Emigranti veri e selvaggi di maniera." *ABC* (28 febbraio).
- FRISCH, M. 1965. "Überfremdung." In *Gesammelte Werke*, vol. V, 374-376. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2013. "Vorwort zum Buch *Siamo italiani* gelesen von Peter Bichsel." In *Alexander J. Seiler*, DVD1. Zürich: Dschoint Ventschr Filmproduktion.
- GATANI, T. 2018. "L'Accordo del 1964 relativo all'emigrazione italiana in Svizzera." *La Rivista*, <<https://www.larivista.ch/laccordo-del-1964-relativo-allemigrazione-italiana-in-svizzera/>> (Ultimo accesso 14.10.2020).
- HELBLING, G. 2003. "Siamo ancora italiani." *Area. Il portale di critica sociale e del lavoro*, <<https://www.areaonline.ch/Siamo-ancora-italiani-5b144a00>> (Ultimo accesso 14.10.2020).
- HELBLING, G. 2012. "Quelle braccia che tutti citiamo." *Area. Il portale di critica sociale e del lavoro*, <<https://www.areaonline.ch/Quelle-braccia-che-tutti-citiamo-0a629500>> (Ultimo accesso 14.10.2020).
- LE GOFF, J. 2005. *Il corpo nel Medioevo*. In collaborazione con N. Truong. Roma-Bari: Laterza.
- LÉVY, P. 1996. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*. Milano: Feltrinelli.
- MARABELLO, C. 2011. *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*. Milano: Bompiani.
- MICCICHÉ, L. 1965. "C'è molto da imparare da *Siamo italiani*." *L'Avanti* (3 febbraio).
- NATTA, E. 1971. "Nascita e fortuna del cinema svizzero." *Rivista del cinematografo e delle comunicazioni sociali: cinema, teatro, televisione, radio, pubblicità, informazione* 3: 133-146.
- PERRET, J. 2010. "Il cinema svizzero e le voci del reale." In A. Moroni (ed.). *51 Festival dei Popoli*, 120-123. Siena: Tipografica Senese.
- PITTAU, F. 1984. *Emigrazione italiana in Svizzera. Problemi del lavoro e della sicurezza sociale*. Milano: Angeli.
- SCHAUB, M. 1977. *Il nuovo cinema svizzero: 1963-1977*. Zürich: Prohelvetia.
- SEILER, A.J. 1965. *Siamo italiani: die Italiener. Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz*. Zürich: EVZ-Verlag.

FARAH POLATO

PAESAGGI CON FIGURE

Spazialità in divenire negli altrove quotidiani

ABSTRACT: The article focuses on the performativity of urban spaces and the figures of their representation in the so problematically called “Italian Migrant Cinema.”

KEYWORDS: Multicultural Cities, Italian Cinema, Migrant Cinema, Urban Landscapes.

La città e le nuove frontiere della rappresentazione

Nel 2010 il progetto “Docucity: documentare la città,” promosso dall’Università di Milano, amplia il suo raggio di intervento. Alla proposta di rassegne tematiche si affianca la creazione di un festival che mira, a fronte di una rappresentazione della città percepita come sostanzialmente circoscritta a sensibilità sociologiche oltre che propriamente urbanistiche a intercettare e sollecitare “sguardi inediti,” sostanziati tanto dalla molteplicità e commistione delle forme quanto dalla diversità delle prospettive.

Se la formulazione programmatica lascia il campo aperto, la successione delle edizioni permette di distinguere una direzionalità e un regime di attesa che trovano correlati in altre iniziative del decennio. Nello specifico, nelle parole con cui Gian Luca Farinelli, in qualità di direttore della Cineteca di Bologna, introduce il Premio Mutti, riservato “a registi di origine migrante stranieri e italiani” in quanto portatori di una capacità di “vedere e filtrare la realtà in modo del tutto nuovo,” potenzialmente rigeneratrice del cinema italiano.¹

¹ “Perché sostenere il cinema dei registi migranti? Dobbiamo pensare alla capacità di lettura ‘stereofonica’ del cinema di questi autori, che con i loro occhi doppi (provengono da una cultura e muovono verso un’altra) sanno vedere e filtrare la realtà in modo del tutto nuovo: pensiamo a quale aiuto potranno dare a un cinema italiano oggi in crisi.” Associazione Amici di Giana, Cineteca di Bologna, Archivio delle Memorie Migranti-AMM e Fondazione Pianoterra onlus. http://www.cinetecadibologna.it/studiare/premio_mutti2020?fbclid=IwAR1drKvKl4b6gyLwQqtlPxyJsQ258d3sSu1fj1tVC9BnEzBg5mZ71tO1CA. Non ci soffermiamo in questa sede sul dibattito relativo alla problematica definizione di “cinema migrante” per il quale si rinvia, tra altri, a Maria Giulia Grassilli (Migrant Cinema, in *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 2008), Vetri Nathan (*Marvelous Bodies. Italy’s New Migrant Cinema*, 2017) nonché agli interventi critici di Aine O’Healy (*Migrant Anxieties*, 2019) e di Raffaele Pavoni (*Against a Migrant Cinema*, in *Cinergie*, 2019).

Sullo sfondo fluisce l'onda lunga che colloca alla fine degli anni Ottanta la percezione diffusa dell'Italia come terra di una immigrazione dal 'Sud' del mondo, che ha nell'assassinio di Jerry Essan Maslo a Villa Literno (1989) e nell'approdo della nave albanese Vlora al porto di Bari (1991) due *turn-point*.

Il focus sulla rappresentazione filmica urbana proposto dal Convegno *Sguardi sulla città: filmare il paesaggio urbano come esperienza multi-culturale e multi-identitaria* rilancia del resto un asse cruciale per un ampio spettro di orientamenti di studio caratterizzati dall'approccio pluri- e transdisciplinare che, a partire da una salda presa sul presente e al suo orizzonte globalizzato, si irradiano dalla questione coloniale agli sviluppi dei fenomeni migratori, con fulcri di interrogazione vertenti sugli statuti identitari, sulle forme dell'appartenenza e sulle pratiche di quotidiane convivenze.

Il quadro nazionale vi si inserisce evidenziando linee trasversali e specificità a più livelli: rispetto ai fenomeni storico-sociali (come la differente cronologia dei fenomeni migratori recenti e il ruolo assolto dalla localizzazione della penisola nelle politiche europee), al radicamento e diffusione di lenti teoriche e, non ultimo, rispetto a un assetto audiovisivo del Paese che ancora sta prendendo le misure non solo con filiere in rapida mutazione ma anche con voci di nuove italianità e concetti di cittadinanza, con problematici riscontri nelle codificazioni normative, come quelle che stabiliscono l'italianità delle opere.²

La città occupa un posto preminente nei lessici delle mobilità. Da un lato, quale scenario privilegiato di una propensione internazionale e transnazionale che si alimenta del dinamismo e della pluralità quali tratti considerati connotanti la sfera urbana (Wood, Landry 2008; cfr. Intercultural city approach) e favorevoli a espressioni di agency, declinazioni di soggettività e modellazioni di forme di cittadinanza più libere dai tracciati dominanti addossati invece ad altri ordini di scala, e in primo luogo alla Nazione.³ Sul suo corpo si ricompattano la centralità assegnata all'esperienza della deterritorializzazione e della dislocazione, il configurarsi di una cittadinanza transnazionale (Smith 2003) favorita dal panorama mediale urbano, la rilevanza assegnata ai contesti fisici e materiali che accolgono i vissuti.

Dall'altro, la città è pensata come set che acuisce l'interazione delle differenze e che, nella prossimità abitativa, le 'patisce,' richiedendo appositi interventi di governance contrastanti le vettorialità sottese ai flussi migratori e alle mobilità internazionali che vi confluiscono. Di qui la riemersione di fenomeni di zonizzazione quale esito dell'una o dell'altra traiettoria, la ridefinizione degli statuti di area con specifico riferimento al rapporto centro/periferia/provincia o la valenza assunta dal quartiere nella gestione cittadina. Una

² Il presente contributo sviluppa la linea di riflessione esposta nell'appuntamento fiorentino del convegno *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, consentendomi di ripartire dall'allora punto di approdo nonché di mettere a sistema interventi sviluppati precedentemente sulle singole opere o attività realizzative.

³ "The city, rather than the nation-state, increasingly appears to be the appropriate level for managing diversity," Council of Europe 2013: 30

fase più recente ha sensibilizzato alla compresenza e consistenza di relazioni e affettività multi- e pluriscala (local/plurilocal/translocal in Blunt 2007, 687) entro cui si sperimentano seppur non approblematicamente appartenenze e identità. La accompagna un progressivo slittamento da una propensione, per così dire, 'ontologica,' che insegue nella precisione delle definizioni la stabilità di un quadro catalogativo, verso un approccio interessato all'osservazione di processi, strategie e negoziazioni esperienziali quotidiane, individuali e localizzate (Edensor 2002), nonché ai loro risvolti sociali, flessibili e mutevoli nella pluralità e molteplicità dei fattori in campo. Concepati come dotati di una propria autonomia, esplicitata di volta in volta nella sfera di pertinenza legislativa, sociale, percettiva, linguistica, non sono infatti distinti (Mitchell 2010) bensì interagenti, spesso conflittualmente.⁴

Io/Noi

Le città e l'audiovisivo hanno indubbiamente rappresentato anche in Italia, rispettivamente, luoghi e mezzi privilegiati per le pratiche di cittadinanza attiva, come anche l'esperienza fiorentina evidenzia. La moltiplicazione di laboratori audiovisivi vi si pone come nevralgica per promuovere condizioni favorevoli all'*empowerment* (Collizzolli 2009, Moraldi 2013) in relazione sia a posizionamenti nel quadro politico-sociale sia all'elaborazione di vissuti personali ponendo spesso le basi per l'emersione di figure avviate a ottenere un gradiente di riconoscibilità e di polarizzazione nei contesti interessati. Vi si innestano questioni di nominazione in cui le oscillazioni terminologiche, nell'ampio ventaglio di indiziarietà e di esigenze da individuare di volta in volta (dalle mutazioni traduttive delle categorie all'autorialità 'col trattino') evidenziano risvolti che trapassano la sfera audiovisiva (De Franceschi 2019, 20-2).

Nell'appoggiarsi alla diversificazione delle strutture produttive e dei canali di circuitazione, queste produzioni attestano contestualmente la rigidità delle partiture di fruizione, cui non è indifferente la preminenza di format medio-corti e di forme documentarie, o del docufiction, che, se riconosciuti come ambiti di grande effervescenza creativa, rimangono fuori-norma per la cosiddetta grande distribuzione. Il recente caso di *Bangla* (2019) di Phaim Bhuiyan è al contempo rappresentativo di sviluppi e conferme degli assetti propri delle rimodulazioni del *mainstream* e del mercato, anche a fronte di nuove spettatorialità. Prodotto da Fandango e TimVision, proiettato in anteprima all'IFFT, *Bangla* è stato in lizza per i principali riconoscimenti nazionali; Nastro D'Argento come

⁴ Se ne ha riflesso nell'impianto di *18 Ius Soli* di Fred Kuwornu, che nel 2011 accende il dibattito sulla riforma dello statuto di cittadinanza, anticipando e accompagnando poi la prima ampia e trasversale mobilitazione innescata nel 2012 dalla campagna nazionale *L'Italia sono anch'io* (litaliasonoanchio.it).

commedia dell'anno, Miglior regista esordiente a Phaim Bhuiyan ai David 2020, in streaming sulla piattaforma Raiplay, il film è stato oggetto di uno speciale su Rai2, condotto da Andrea Delogu, che ne ha sancito lo statuto di evento.

Sull'interfaccia di questa variegata produzione, in cui esigenze di autorappresentazione dei soggetti incontrano esigenze di una maggiore aderenza delle rappresentazioni al presente, si misurano allora pratiche discorsive volte ora a far emergere ora a metabolizzare quella che la lezione di Jacques Derrida riconosce come "la questione dello straniero," attivatrice di aporie in grado di mettere in discussione i presupposti fondativi (tra la Legge dell'ospitalità e le leggi, i protocolli), di incrinare sfere di compattezza e di linearità coltivate come tali dalla trasmissione. Dalla *Veronetta. Nuovo volto di un quartiere* (2004) del film documentario di Peter Obehi Ewanfoh, cittadino scaligero di origini nigeriane, realizzato con il supporto della Verona Film Commission, al suddetto *Bangla* (2019), dall'anima storica della città veneta alla periferia romana di Torpignattara, nella varietà dei format e degli standard produttivi, le trasformazioni urbane stratificano i modi con cui le soggettività proponenti possono autorappresentarsi e rappresentarsi come parte di un "noi." Vi si inseriscono prospettive di racconto dei paesaggi, delle loro mutazioni e del ruolo assolto, di matrice negoziale – più che contrastiva – che agiscono attraverso la derivazione e la mutuazione di generi, stili e retoriche attestati dal canone, secondo approcci ora strategici ora propri di una condivisione partecipante, essa stessa, del "noi" cui si tende (De Franceschi e Polato, 2019).

Paesaggi urbani con figure 1: attraversare gli altrove quotidiani

Era dicembre 2014 quando a Negombo, in Sri Lanka, Aravinda ed io abbiamo discusso giorno e notte di questo film. Come farlo, con chi e con quali soldi. L'unica cosa certa era l'urgenza di raccontare, di dire "noi ci siamo," "le nostre storie sono anche le vostre storie, le storie di un mondo comune."

S. Katugampala, Note di regia - sito ufficiale di *Per un figlio*

Su queste pieghe è collocabile il caso-evento di *Bangla*: con il suo muoversi agile nella meccanica di riferimento, scandita da stereotipi etnici e sociali, equivoci culturali, insofferenze generazionali, contraddizioni, affiancamenti inattesi (come la fortunata ripartizione tra "stranieri, *hipsters* e vecchi" nella contesa del territorio, di un certo interesse nella sua formula classificatoria) Phaim Bhuiyan offre un accattivante proscenio al quartiere, prendendoci per mano in una spettacolarizzazione del suo paesaggio abitativo - architettura, arredo, suoni, odori, stili di vita opportunamente prospettata come "esperienza psichedelica." La componente sonoro-musicale appare tra le più valorizzate, in sintonia con la rilevanza assegnata ai *soundwalks* nella *soundscape ecology* urbana (Raimbault e Dubois 2005, 339-350; cfr. inoltre European Concerted Research Action Soundscape

of European Cities and Landscapes). Alla leggerezza del tocco con cui Bhuiyan rinnova il motivo della ‘distanza,’ materiale e simbolica, tra le ripartizioni urbane e le parti sociali, si riconosce l’efficacia di un grimaldello capace di forzare le chiuse che regolano l’immisione nell’alveo del cosiddetto “cinema italiano” e della sua riconoscibilità diffusa.

Di qualche anno precedente è *Per un figlio*, (2016), esordio del veronese Suranga Deshapriya Katugampala, insignito da Morreale in “Migrazioni domestiche” (*L’Espresso*, 2 aprile 2017) quale “primo lungometraggio girato da un italiano ‘di seconda generazione’ a uscire nelle nostre sale.” Se l’attestato di primogenitura è sempre insidioso (anticipabile almeno a *Sto per piovere* di Haider Rashid, 2013), è tuttavia rivelatore, nella sua enfasi, di un orientamento discorsivo strategico di cui si ravvisano punti di forza contestuali e implicazioni discutibili sulla lunga distanza. Meno accentata è invece la costituzione della troupe, formata prevalentemente da professionisti srilankesi. Rivendicata come “manifesto,” in un’Europa restia a una globalizzazione delle professionalità, correla testualità filmica e prassi realizzative (Katugampala; cfr. pagina ufficiale del film).

Progetto vincitore del Premio Mutti, *Per un figlio* attesta l’impulso dell’*affermative action* confermata del resto anche dalle traiettorie di altre figure e opere selezionate, tra cui il bolognese Fred Kuwornu, di origini ghanesi oggi regista, produttore e attivista con *Ius Soli*. Realizzato con Gina Films, il supporto di Kala Studio (Sri Lanka) e della Cineteca di Bologna, *Per un figlio* ottiene la menzione speciale della giuria alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro; oltre alla presenza in rassegne tematiche è selezionato in rappresentanza del cinema italiano in circuiti festivalieri internazionale mentre la diffusione *home-theatre* confluisce nel portfolio streaming di ZaLab.

La scala è qui piuttosto quella cittadina, di una provincia del nord Italia, come recita per l’ambientazione la scheda del portale ItalyMovieTour. La volatilità del riferimento introduce al lavoro di sottrazione dello spazio pubblico ma non condiviso nello schiacciamento dei personaggi in interni soffocanti quando non claustrofobici, e nelle strettoie di perimetrazioni dettate dalle appartenenze: dall’origine (la comunità srilankese), al profilo lavorativo nei suoi circuiti di frequentazione (le badanti, la casa di riposo), alla fascia generazionale (gli adolescenti inquieti). Un sapiente uso della messa in quadro, unitamente alle calibrate prove attoriali, fissa nell’accento dolente l’ambientazione effettiva del film, di cui i corpi sono emanazione spaziale. Vi concorre l’efficace uso dell’“attraversamento,” utilizzato come tropo della dislocazione e del disagio esistenziale: dalle deambulazioni senza sbocco del giovane “figlio” (Julian Wijesekara), ai reiterati spostamenti della “madre,” Sunita (Kaushalya Fernando), su direzionalità fisse, costantemente sottoposte a un’urgenza preclusiva di qualsivoglia contatto. Là dove nel camminare di *Bangla* si danno passeggiate relazionali e spazio di contatto ivi compresa l’interpellazione alla/allo spettatrice/spettatore, in *Per un figlio* si ergono sipari.

Nel fare perno sulla gestualità attorica dove i corpi si fanno concrezioni di vicinanza e distanze, il sorvegliato impianto compositivo innesta la direttrice prevalente, data dal rapporto tra Sunita e il figlio adolescente cresciuto in Italia, nella specularità figurale della madre “dolente,” riconducibile tanto a Sunita quanto all’anziana (Nella Pozzerle) la cui

cura è delegata da un figlio mai fisicamente in scena ma presentificato (le telefonate a Sunita, le conversazioni tra le due madri/donne). L'induzione analogica non tende tuttavia a un'implosione di statuti e posizionamenti: della composizione retorica che promuove ma non garantisce una "un'effettiva correlazione semantica" interessa invece quello "spazio interno del linguaggio" (Genette 1969) disposto dalla figura, in cui soppesare i gradienti di prossimità aperti dagli squarci della forma.

Allo slittamento percettivo punta invece il road-movie *Le ali velate* (2017), esordio al corto di Nadia Kibout, attrice francese di origini algerine, formatasi tra Francia, Italia, Stati Uniti, che si definisce "italiana e lucana per scelta."⁵ La valenza plurale dell'appartenenza, messa in rilievo nell'autonominazione, è avvalorata dai tracciati biografici relazionali e professionali di Kibout, che si irradiano tra Roma e Bernalda. Se ne coglie il riflesso nell'ambientazione del film che, girato tra Basilicata e Puglia, segue il viaggio di due donne incontratesi tramite un annuncio di bla-bla car.

La configurazione urbana entra qui quale tassello di un procedimento che investe tanto i territori quanto le due figure che li attraversano. Di nessuna delle due donne vengono offerte indicazioni relative ai vissuti, quanto piuttosto brandelli di immagini che veicolano ipotesi più o meno convincenti. Entrambe hanno il capo velato: la passeggera del nero del lutto, la conducente, secondo i precetti dell'islam. Il tragitto inizialmente concordato subisce continue variazioni sulla scorta di vaghe motivazioni, di intenzioni e pressioni suggerite ma non esplicitate che trascinano tanto le protagoniste quanto le spettatrici/spettatori in un avvicinarsi di paesaggi (spiaggia, collina, contesto urbano, spaccati di quartiere) non sempre precisamente localizzabili, di ambienti (dal quartiere popolare connotato da significativa presenza di residenti arabi, alla villa di campagna rifunzionalizzata forse a locale notturno o dove si sta svolgendo una festa riservata) che concorrono, malgrado la presenza di alcuni indicatori espliciti come la segnaletica stradale, a sbalzare i parametri di orientamento. Vi partecipa anche la performatività della conduttrice la cui corporeità, definita dai cambiamenti di abbigliamento e prossemica (dall'abito castigato a una mise seducente e un maquillage deciso che esalta i folti capelli), introduce a una pluralità di modi di muoversi ed esperire lo spazio. La sottrazione di elementi informativi unitamente a un trattamento della distanza su piani differenziati, è leggibile, ancora una volta, come interpellazione. Le lontananze/prossimità geografiche, scandite dagli spostamenti delle donne e dal trascorrere lineare del tempo variamente restituito, entrano infatti in risonanza con le diversità dei paesaggi accostati, degli ambienti e stili di vita, che presentano situazioni e segni passibili di mettere in moto una pluralità di attribuzioni. Nella performance della donna velata/s-velata, nella porosità dei nessi causali e nello slittamento percettivo a essere chiamati in causa sono dunque gli automatismi di transcodifica, e le loro vettorialità, attraverso cui costruiamo i paesaggi quale campo di proiezione e di relazione: "il paesaggio designa una determinata parte di territorio, così

⁵ Questa sezione ha trovato un suo primo sviluppo in occasione del convegno padovano *Il corpo parlante* (28-29 Novembre 2018); la ripresa in questa sede intende sottolineare il nesso corpo-paesaggio, particolarmente incisivo per i soggetti qui chiamati in causa.

come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni" (art. 1, *Convenzione Europea del Paesaggio*, 2000).

Figura/Figure. Intermezzo

Il termine "figura" è andato dunque tratteggiandosi come riferimento alle persone ma anche ai personaggi/personagge individuate come significative nella costruzione delle rappresentazioni urbane; interviene inoltre come individuazione di forme riconoscibili del discorso concernenti tanto il versante stilistico quanto l'operatività di senso. Recupera anche la propensione, per così dire, figurale dell'audiovisivo nel suo ancoraggio alla consistenza concreta dei profilmici, particolarmente rilevante in questa sede. Lascia intravedere infine quell'investimento politico rilanciato da Donna Haraway e inscritto nella necessità di rigenerare le forme degli immaginari identitari (Haraway 1991).

In questa cornice l'"altrove" è convocato come figura capace, forse, di forare una diazionalità incardinata in quelle dialettiche pervasive dell'alterità che continuano a manifestarsi sia nelle disposizioni dicotomiche distintive/oppositive/difensive-aggressive (Noi vs l'Altro),⁶ sia nelle equivalenti inversioni posizionali (Noi come l'Altro), oltre che nelle dinamiche in cui l'alterità entra nella costruzione dell'identità e della percezione soggettiva "nostra" e "altrui." Non si tratta di rigettare istanze che continuano a modellare immaginari riversandosi sulle pratiche relazionali, quanto di convogliarne le polarità verso spazi negoziali.

Se i corpi continuano a registrare l'aggressione della cannibalizzazione, da cui la pervasività del topos del fantasma nelle discorsività e nelle pratiche (Huberman-Giannari 2019, Bhabha 2018), i paesaggi materiali che ospitano storie e narrazioni sembrano prospettare una maggiore duttilità, prestandosi a riversarsi in figure dalla valenza performativa. E se anche "l'altrove" evoca un termine rispetto al quale definirsi, la sua componente spaziale offre un terreno in cui muoversi, a partire dalla slabbratura da cui si genera il suo sentimento.

A indirizzare la selezione dei film proposti, che individuano solo alcuni dei tracciati percorribili, è il loro stesso statuto di "altrove quotidiani" riconducibile alla estraneità ai grandi circuiti fruitivi, che li rendono poco famigliari, e, al contempo, la contestuale solidità acquisita nella letteratura degli orientamenti di studio indicati all'inizio del presente contributo, nonché nella mappatura di personalità capaci di inserirsi con modalità propositiva nell'attuale panorama audiovisivo italiano nel loro mobilitare immaginari e pratiche.

⁶ L'uso del maschile vuole qui ricordare la perdurante forclusione, registrata nel linguaggio, dell'alterità dell'Altra, che ne sancisce la radicalità nell'impianto dominante.

Paesaggi urbani con figure 2: Ritorni e altrove quotidiani

In *Soltanto il mare* (2011) la possibilità di leggere la dimensione urbana è schiacciata dalla funzione occlusiva operata dalla costruzione discorsiva dell' "Isola," radicata in Lampedusa. La rilevanza dell'isola siciliana (cfr. Proglia and Odasso 2018) nelle rotte della migrazione e il suo posizionamento, agglutinante, nell'approntamento di provvedimenti in materia di immigrazione si riversano nel frame emergenziale in cui il fenomeno è schiacciato e nelle sue persistenti retoriche: da un lato quella della/del migrante come invasore e come minaccia, dalla spettrale epifania sanitaria nell'attuale fase pandemica, dall'altra della sua riduzione a vittima o soggetto necessitante (Aradau 2014, 251-277; Cuttitta 2012).

Come scrivono Gaia Giuliani e Vacchiano, nel Middle Passage dei subalterni postcoloniali attraverso il Mediterraneo si assiste alla perversione del topos del viaggio incarnato dall'Odissea: da viatico di conoscenza, di incontro/confronto con l'alterità (ivi compresa la mostruosità categorizzata dallo sguardo del parlante) e istanza di consolidamento delle società, diviene "cronotopo della sovversione dell'ordine costituito," da cui la costruzione dell'AltrX come cifra di "una distanza semiotica e storica" che non ammette alcun processo di identificazione (Giuliani e Vacchiano 2019).

Al riguardo, si osserva la ricorrenza di impianti narrativi che lavorano sulla giuntura della linea di 'coloro che vengono dal mare' con quella degli isolani, riscontrabile in una produzione diversificata per profili realizzativi, estetici, tecnologici e distributivi. Associata al mainstream "indotto" della nomination Oscar di *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, è alla base di *Soltanto il mare*.⁷ Realizzato nel quadro di AMM-Archivio Memorie Migranti, a firma di Dagmawi Yimer, Fabrizio Barraco, Giulio Cederna, *Soltanto il mare* è considerato come terzo atto della personale trilogia dello sguardo di Yimer. Regista di origini etiopi, Yimer è oggi uno dei film-maker che maggiormente investe di un respiro riflessivo la sua produzione, caratterizzata da pratiche realizzative condivise e collaborative. Tra le più recenti, la partecipazione al *Wait Project* (University of Bergen, The Research Council of Norway) in riferimento allo statuto di *waitinghood*, declinabile come emanazione del border-regime e al contempo spazialità germinativa di nuove intuizioni critiche.

⁷ La qualificazione di "mainstream indotto" per il film di Rosi fa riferimento, da un lato, alla persistente resistenza italiana alla distribuzione del documentario, dall'altro all'impulso ricevuto dalla nomination all'Oscar, supportata da celebrità di orientamento progressista che hanno contribuito a esaltarne sia la filiazione con la tradizione di cinema italiano d'impegno sia a rivelarne la componente spettacolare. Il forte posizionamento nei circuiti di distribuzione civile e della circolazione cosiddetta 'alternativa,' colloca anche *Soltanto il mare* in un orizzonte internazionale "Distribuzione civile," formulazione invalsa e avallata, tra altri, dall'autorevole Zalab (cfr. <<http://www.zalab.org/la-diffusione-2>>), insieme alle varianti in uso ("alternativo," "non commerciale") attesta la persistenza di campi semantici oppositivi quali imprenditoriale vs culturale/sociale/intrattenimento vs impegno anche all'epoca delle imprese creative e culturali.

Se l'impianto del film di Rosi procede per giustapposizioni (Simonigh 2019, 62-3) che non inficiano il posizionamento del punto di narrazione, la produzione di AMM lavora sulla sovrimpressione, a partire dall'adozione del topos del "ritorno." Azione e figura, è messo in scena nella presenza di Yimer a Lampedusa a qualche anno di distanza dallo sbarco nell'ambito delle cosiddette azioni di soccorso condotte dalla Marina italiana e della conseguente canalizzazione nelle procedure previste dai protocolli di "accoglienza" nella gestione dell'immigrazione.

Gesto che sancisce la riappropriazione del tempo dell'incontro, espropriato dall'apparato del *border regime*, il *nostos* ripristina quel "diritto a guardare" (Mirzoeff 2011) proprio della reciprocità. Là dove Rosi disegna un affresco che celebra l'epica quotidiana dei suoi personaggi (solo lampedusani perché la linea dei migranti resta non soggettivizzata in conformità ai dettami di una rappresentazione mediale dominante che la scelta vuole forse additare), *Soltanto il mare* crea le condizioni, a partire da un punto di osservazione esplicitato, per l'affiorare di un paesaggio umano, materiale e introiettato, solitamente confinato al sotto-traccia, tenendosi contestualmente a distanza da una sovrascrittura dei posizionamenti in campo. L'altrove qui convocato, più che darsi nell'esplicitazione di una condizione insulare, immaginabile ma volatile, è da cogliere piuttosto nella continua sbordatura prodotta da uno sguardo di ritorno che muove verso l'incontro. Correlato di tale sovrimpressione insistentemente fuori registro è il paesaggio insulare, là dove la referenzialità materiale evidenzia la messa in rappresentazione; nello specifico, nel trattamento audio-visivo, straniante pur nella sua leggibilità, imposto al podista che ne attraversa con scansione regolare le distese battute dal sole. Basato sui principi di reiterazione, insistenza del motivo musicale, progressione della scala dei piani e correlata inversione del rapporto figura-ambiente, incapsula in uno spazio-tempo a sé stante eventi e ambienti.

La suggestione di una sovrimpressione glissante operava già nell'interazione di piani temporali e spaziali che si distendevano, qualche anno prima, sul paesaggio urbano nell'incipit di *Come un uomo sulla terra* (Riccardo Biadene, Dagmawi Yimer, Andrea Segre) quando immagini di repertorio della conquista italiana d'Etiopia, evocate dalla voce-pensiero del narratore interno, si riversano nella stazione d'autobus di Piazzale Termini a Roma. Risalendo il tempo si facevano improvvisamente vicine, nella provocazione dello sguardo "di ritorno," dritto in macchina, di Hailé Selassié, fianco a fianco ai *sans papiers* e ai cosiddetti emarginati che oggi abitano le stazioni italiane. Ritorno del rimosso e spettralità coloniali incontrano qui i fantasmi che nel presente infestano il tessuto urbano manifestandosi in prossemiche introiettate che preservano l'inviolabilità di quei confinamenti sociali che Alan Maglio tentava di disinnescare in *Milano Centrale* (2007).

Sovraimpressione di mappe, di reticoli cartografici, architetture si susseguono anche nell'incipit di *La quarta via* (2012) e nel paesaggio composto da Kaha Mohamed Aden tra Pavia e Mogadiscio, tra l'Italia e la Somalia. Il film compone con *Aulò* il dittico componente il progetto, coordinato e realizzato da Ermanno Guida, G. Chiscuzzu, Simone

Brioni nel 2012, che cala in geografie urbane, di differente scala, una riflessione sulle eredità coloniali e le prospettive postcoloniali, attraverso la voce di due intellettuali e interpreti femminili, rispettivamente Kaha Mohamed Aden e Ribka Sibhatu.

Ancorandola sulla tavola dell'Atlante, che ne assicura l'esistenza, il film si fa percorso di rigenerazione soggettiva della città natia, Muodisho, materialmente distrutta negli anni Novanta, nel sanguinoso periodo che segue il rovesciamento della dittatura di Siad Barre. Le prime parole di Kaha Mohamed Aden fanno riferimento alla Mogadiscio dell'infanzia, città vissuta e amata, la cui appartenenza data per scontata, ha trovato improvvisamente dissoluzione al punto di metterne in dubbio la stessa esistenza: città inventata, forse sognata.

La sovrimpressione è qui figura che 'scrive' i tracciati memoriali individuali e nazionali nell'esigenza nella compenetrazione di linee di attraversamento rappresentative sia di una scansione storico-cronologica che delle diverse anime di una città pensata come intreccio di civiltà (oceano Indiano a Oriente, Africa ad Occidente) confluenti nei differenti quartieri: il quartiere musulmano, il quartiere italiano del periodo fascista, la terza via del socialismo.

Immagini sensoriali della memoria dettano itinerari sinestesici che si irradiano dalla via verde, colore dell'islam, con l'architettura orientaleggiante della Mogadiscio bianca; la seconda via, nera, vi scorre a fianco e porta le tracce del colonialismo italiano fascista. Là risiedeva la madre, luogo dell'infanzia della cattedrale e del negozio prediletto di dolci, la scuola elementare degli italiani. Dal centro alle zone più periferiche, dove si sviluppa l'utopia socialista, dove abitava il padre e il liceo, punteggiate dalle statue degli eroi e della rivoluzione, dal teatro nazionale, dalla casa delle donne.

Materiali d'archivio scandiscono il percorso del corpo sofferente della città: dai provvedimenti razziali alle distruzioni della guerra intestina che portano alla quarta via, grigia: la via dei "signori della guerra," che spossa Kaha Mohamed Aden della propria città e del proprio Paese. Pavia, da dove Kaha Mohamed Aden 'torna' a Mogadiscio, non costituisce tuttavia il luogo di partenza bensì un momento: quello, preciso, della stabilizzazione, affettiva e giuridica (che istituzionalizza 19 anni di cittadinanza effettiva), di un 'sentirsi a casa' nel qui e ora del presente. Rigettando un'identità col trattino (italo-somala) e la sua valenza classificatoria, Kaha Mohamed Aden si definisce nel flusso dell'esistenza, scandita da propri nuclei significanti che trovano ancoraggio nella tessitura materiale ed esistenziale dei paesaggi urbani e nell'irriducibilità dell'auto-nominazione: "sono nata a Mogadiscio nel 1996/ vivo a Pavia dal 1987"; "sono una scrittrice," "mi chiamo Kaha Mohamed Aden."

Paesaggi urbani con figure 3: storie di mappe

Le geografie immaginate di Kaha Mohamed Aden prendono forma in frame narrativi che scuotono i percepiti storici sedimentati sulle Grandi Narrazioni. Già messi alla prova

in ambito storiografico (Labanca, Calchi Novati), trovano oggi nei ‘corpi’ della nazione e delle collettività schermi di interposizione capaci di predisporre inversioni di segno o di rischiarare zone opache. Anticipato da una letteratura a soggetto coloniale rigenerata seppur non esclusivamente dall’apporto di scrittrici e scrittori con origini nei possedimenti coloniali italiani, tale processo si prolunga in un cinema che ne mappa i lasciti inscritti in monumentalità e topografie che costruiscono i paesaggi urbani. L’onda lunga del processo giunge, nella stagione del Covid, alle manifestazioni che hanno dato vita ad azioni di delegittimazione monumentale e topografica di massa, agite e rivendicate su vari ordini di scala: dal quartiere all’orizzonte transnazionale.⁸

Procedimento assimilabile è riscontrabile nella performance di Ribka Sibhatu di fronte all’Altare della Patria in Piazza Venezia a Roma, in *Aulò*, messa in scena del contro-canto di resistenza all’occupazione italiana (l’aulò del titolo). Malgrado la precisa organizzazione formale che vede la calibrazione dell’inquadratura secondo le linee della teatralità cinematografica (macchina fissa e centralità), la contrapposizione tra figura e scenografia (il Vittoriano) e l’accelerato differenziato che dà respiro, nel solido posizionamento dell’interpretante, alla permanenza del monito nel fluire delle cose (del dinamismo cittadino, ma anche del tempo e degli eventi), la sequenza volge più alla documentazione dell’azione performativa che alla mobilitazione di figure dello spazio.

In questa direzione muove invece la riarticolazione degli immaginari geografici condivisa da *Aulò* con *La Quarta via* (2012). Una prima azione, decostruttiva, è introdotta dagli itinerari del co-narratore Ermanno Guida che evidenziano nella topografia urbana le persistenze di lasciti celebrativi dell’impresa coloniale, in un procedimento che ritroveremo, di là a qualche anno, nel foto-libro di Igiaba Scego e Rino Bianchi *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città* (2014).

Su questa sezione che addita evidenze, al contempo dissimulate e custodite nei reticoli della città eterna, irrompe l’altra Roma, “La piccola Roma” come Asmara era chiamata durante l’occupazione fascista, in un montaggio che parimenti evidenzia i segni impressi dall’occupazione italiana nel corpo urbano: toponomastica, architettura di rappresentanza ma anche insegne, negozi, cinema che nel tempo hanno ospitato le quotidianità cittadine degli asmarini. L’immissione e il procedimento di accostamento, rivelatori di prossimità, per quanto marchiate dalla violenza dell’occupazione, introducono contestualmente una plurivalenza, tra politiche di assoggettamento, appropriazioni, resilienze che ridisegnano i confini dei paesaggi urbani.

A dialogo con la riscrittura delle mappature e degli immaginari urbani di *Aulò*, l’azione cartografica all’opera in *Asmarina. Voci e volti di una eredità postcoloniale* (2015) di Alan Maglio e Medhin Paolos che parimenti lavora sullo sfaldamento del confine. Realizzato in collaborazione con Docucity, tra gli output dell’*Asmarina project* (<http://asmarina->

⁸ Nella città in cui vivo, Padova, è stata la toponomastica del quartiere 5, celebrante la stagione coloniale, a indirizzare la prima tappa (20 giugno 2020) di una mobilitazione che, posta sotto l’imperativo “Decolonizza il tuo sguardo,” fa esplicito riferimento alle rivolte scaturite dall’uccisione di George Floyd.

project.com/it) che ripercorre, attraverso puntuali ricerche negli archivi pubblici e privati, raccolta di materiale e testimonianze, la presenza della comunità abesha a Milano, almeno a partire dal periodo fascista e con un'attenzione specifica alla fase del post-colonia. Se la mappa non è un oggetto ma una funzione, la sua finalità non è quella di rivelare una Milano "nascosta" (Medhin Paolos), ma di rifletterla in una rappresentazione urbana capace di commutare le spettralità del presente (De Franceschi 2017, VII), disinnescando i frame dell'aggressione e dell'invasione, propri delle emergenze migratorie, con la familiarità di vicinanze di lunga data e volti rimossi della città, sottoposti, questi sì, a dinamiche di fantasmizzazione: sollecitati, eventi, storie e architetture milanesi mirano dunque a rioccupare il proprio posto nella rappresentazione cartografica del capoluogo lombardo.

BIBLIOGRAFIA

- AIME, M., et al. 2014. *L'oltre e l'altro*. Torino: Utet.
- ARADAU, C. 2014. "The Perverse Politics of Four-Letter Words: Risk and Pity in the Securitisation of Human Trafficking." *Millennium-Journal of International Studies* 33/2: 251-277.
- BAGGIANI B., LONGONI, L., SOLANO, G. (eds.). 2011. *Noi e l'altro? Materiali per l'analisi e la comprensione dei fenomeni migratori contemporanei*. Bagnacavallo: Discanti.
- BHABHA, H. 2018. "The politics of displacement. The Far Right Narrative of Europe and its 'Others'." *From the European South* 3.
- BINOTTO M., BRUNO M., LAI, V. 2016. *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*. Milano: Franco Angeli.
- BLUNT, A. 2007. "Cultural geographies of migration: mobility, transnationality and diaspora. Progress." *Human Geography* 31/ 5: 684-694.
- CATI, A. 2019. "The Vulnerable Gaze of the Migrant: Eye-Witnessing and Drifting Subjectivity in Documentary Web Series." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 18: 54-69.
- COLIZZOLLI S. 2009. "Desalojos Cero. Video partecipativo e dimensione urbana." *Rizoma freireano/Rhizome freirean* 5. <<http://www.rizoma-freireano.org/desalojos-cero-video-partecipativo-e-dimensione-urbana--stefano-collizzolli>> [Ultima consultazione 1.8.2020].
- CUTTITTA, P. 2012. *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*. Milano-Udine: Mimesis.
- DE FRANCESCHI L., POLATO, F., (eds.). 2019. "Narrazioni postcoloniali della contemporaneità, tra conflitto e convivenza." *Imago* 19. Roma: Bulzoni.
- DE FRANCESCHI, L. 2017. *Premessa a Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*. Milano/Udine: Mimesis.
- DERRIDA, J. 1996. *Question d'étranger: venue de l'étranger*, In J. Derrida, A. Dufurmantelle (cur.), *Sull'ospitalità. Le riflessioni di uno dei massimi filosofi contemporanei sulle società multietniche*, 2000, Milano: Baldini & Castoldi.
- DIDI-HUBERMAN, G., GIANNARI, N. 2019. *Passare a ogni costo*. Bellinzona: Casagrande.
- EDENSOR, T. 2002. *National identity, popular culture and everyday life*. Oxford: Berg.
- GIULIANI G. e F. VACCHIANO. 2019. "Il senso degli italiani (e degli europei) per l'Altrix che vien dal mare. Cinema, bianchezza e Middle Passage mediterraneo. *Terraferma* and *Fuocoammare* and the TV miniseries *Lampedusa*." *Imago* 19.
- GRASSILLI, M.G. 2008. "Migrant Cinema. Transnational and Guerrilla Practices of Film Production and Representation." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34/8: 1237-55.
- HALL, S. 2006, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi coloniali e postcoloniali*, 149-181. Roma: Meltemi.
- HARAWAY, D. J. 1991. "A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- LABANCA N. 2002. *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*. Milano: Il Mulino.
- MIRZOEFF, N. 2011. *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke U.P.
- MITCHELL, W. J. T. 2010. "Migration, Law and the Image: Beyond the Veil of Ignorance." In C. Bischoff et al. (eds.). *Images of the Illegalized Immigration: Towards a Critical Iconology of Politics*, 13-30. Transcript Verlag.
- MORALDI S. 2013. "Decolonizzazione, de-gerarchizzazione, condivisione. Pratiche e forme di video partecipativo in Italia tra etnografia e cooperazione." In L. De Franceschi (ed.). *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne.

- MUSARÒ P. e P. PARMIGGIANI. 2014. "Introduzione." In *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*, 11-16. Milano: Franco Angeli.
- NAFICY, H. 2001. *An Accented Cinema. Exilic and Diaspora Filmmaking*. Princeton: Princeton U. P.
- NATHAN, V. 2017. *Marvelous Bodies. Italy's New Migrant Cinema*. West Lafayette: Purdue University Press.
- O'HEALY, A. 2019. *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*. Bloomington: Indiana University Press.
- PAPOTTI, D., TOMASI, F. (eds.). 2014. *La Geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- PAVONI, G. 2018. "Gli sguardi degli altri. Rappresentazioni e autorappresentazioni dei migranti nel paesaggio urbano." *Hermes. Journal of Communication* 13: 131-166.
- . 2019. "Against a Migrant Cinema." *Cinergie* 16: 27-38.
- PROGLIO, G., ODASSO, L. (eds.). 2018. *Border Lampedusa Subjectivity, Visibility and Memory in Stories of Sea and Land*. London: Palgrave Macmillan
- RAIMBAULT, M., D. DUBOIS. 2005. "Urban soundscapes: Experiences and knowledge." *Cities* 22/5: 339-350.
- RASCAROLI, L. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower: Columbia U. P.
- ROSSETTO, T. 2015. "Performing the Nation Between Us. Urban Photographic Sets with Young Migrants." *Fennia* 2: 165-184.
- S.N. "Per un figlio. Storia di cingalesi in Italia." ItalyMovieTour. <<https://www.italymovietour.com/news/per-un-figlio-storia-di-cingalesi-in-italia/>>.
- SIMONIGH, C. 2019. "L'alterità al confino. Per uno sconfinamento dell'immagine e dello sguardo." *CoSMO* 15: 49-72.
- SMITH, M.P. 2003. "Transculturalism and citizenship." In B.S.A. Yeoh, M.W. Charney, T.C. Kiong (eds.). *Approaching transnationalism. Studies on transnational societies, multicultural contacts, and imaginings of home*, 15-38. Boston: Kluwer Academic.
- SOBCHACK, V. 1999. "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience." In M. Renov, J. Gaines. *Collecting Visible Evidence*, 241-54. Minnesota: University of Minnesota Press.
- STAM, R. 2019. *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media*. London-New York: Routledge Kindle Edition.
- WOOD, P., LANDRY, C. 2008. *The intercultural city. Planning for diversity advantage*. London/Washington: Earthscan.

ALICE CATI

MILANO CITTÀ MONDO

Pratiche audiovisive, dialogo interculturale e identità territoriale

ABSTRACT: Drawing from a research programme dealing with media and performative arts as tools for the intercultural dialogue (<https://www.migrations-mediations.com/>), this essay investigates the practices of representation engendered by Milan policymakers who attempt to re-imagine the urban territories by adopting the gazes of migrant subjects settled down in the city. Significantly, many of the cultural projects coping with migrant ‘place-making’ employ the audiovisual device in order to explore how interactions in public spaces shape a new sense of belonging and inclusion within community spaces. By studying the cross-media palimpsest ‘Milano Città Mondo’, this paper aims to provide an analysis of the social and political framework underlying this project in order to deeply understand if a new version of civic identity in terms of inclusiveness and cultural plurality is fully embraced.

ABSTRACT: Audiovisual Practices, Intercultural Dialogue, Inclusion Policies, Migrant Subjects.

Introduzione

All’interno del recente dibattito politico e mediatico, la città di Milano è stata indicata come un valido modello di accoglienza grazie alla mobilitazione che si è attivata per gestire l’emergenza dei flussi migratori in arrivo nel territorio ambrosiano. Tale mobilitazione ha evidenziato pure l’urgenza di avviare una riflessione più ampia sui temi dell’integrazione, cercando di sensibilizzare *policy-maker*, operatori culturali e creativi verso questa vocazione del territorio milanese al pluralismo etnico e culturale. Un tentativo di rilancio sulla questione dell’ospitalità è stato fatto, ad esempio, in occasione degli Stati Generali sull’Immigrazione, promosso nel 2017 dalla giunta Sala¹. Il dibattito si è concentrato sulle modalità per superare la gestione emergenziale del fenomeno migratorio, mettendo in luce la necessità di associare al problema dei diritti e della sicurezza un discorso strutturale sulle politiche culturali come strategia essenziale per includere i nuovi arrivati nel tessuto sociale.

* Ringrazio Bianca Aravecchia e Alessandra Cecchinato (Ufficio Reti e Cooperazione Culturale del Comune di Milano), Giorgia Barzetti (Museo delle Culture – Milano) e Sofia Salvatierra Ortega per il supporto nella ricerca e il confronto sui temi proposti nel presente saggio.

¹ La Conferenza e gli Stati Generali sull’immigrazione, dal titolo *Milano Mondo*, si sono svolti dal 17 al 20 novembre 2017 allo scopo di promuovere il cosiddetto “modello Milano” a livello sia nazionale, sia europeo.

È tuttavia innegabile che il contesto milanese rappresenti un *unicum* nel territorio nazionale tanto sul piano dell'identità urbana (città sviluppatasi a partire da un background industriale, capitale del design e della moda, centro economico-finanziario di primaria importanza nel Paese, ecc.), quanto sul piano dell'innovazione delle politiche culturali adottate in relazione all'immagine che la città vuole offrire di sé. Da una parte, infatti, Milano ha costruito il proprio sviluppo economico e sociale sul fatto di essere un polo d'attrazione per migranti provenienti dal sud Italia e da Paesi stranieri, spesso colpiti da crisi e instabilità interne². Dall'altra, grazie specialmente all'esperienza di Expo nel 2015, ha orientato i propri investimenti di crescita urbana verso un processo di *city branding* che, secondo i principi neoliberisti, mira a rappresentare la città in funzione degli standard imposti dal mercato globale, in base ai quali – prima di tutto – la cultura, la creatività e le arti sono trasformate in mezzi per realizzare profitti (D'Ovidio, Cossu 2017, 7).

Considerato questo scenario, le politiche culturali di Milano sono state già in passato ampiamente criticate per aver favorito la realizzazione di eventi interessati a coinvolgere prevalentemente un target sociale medio-alto, piegandosi così a logiche *mainstream* che li rendono scarsamente rappresentativi della pluralità identitaria della cittadinanza (Alfieri 2009). Letture e monitoraggi sull'evoluzione di un simile processo nella fase post-Expo sono ancora in corso di elaborazione, ciononostante appare particolarmente urgente chiedersi: quale spazio di espressione è riservato oggi alle minoranze etno-culturali residenti nel territorio urbano? Quale riconoscimento è dato al loro contributo nel ridefinire gli spazi della città attraverso la propria presenza e partecipazione nella vita quotidiana? E ancora, quali forme di raccordo sono state istituite tra politiche culturali e politiche di inclusione sociale? Sebbene Milano risulti in parte condizionata dalla debolezza delle politiche nazionali per l'immigrazione, fortemente subordinate alla visione emergenziale che impone di trattare i fenomeni migratori in termini di sicurezza (e dunque minaccia) nazionale, sono proprio la frammentarietà e la disorganicità delle

² Già a partire dall'inizio del Novecento, Milano è segnata da un'importata crescita demografica causata dalla rapida industrializzazione del capoluogo. Una nuova periferia industriale si espande grazie ai numerosi immigrati, arrivati per lavorare nelle grandi fabbriche (Pirelli, Breda, De Angeli, Officine Meccaniche ecc.) prima dalle altre province lombarde, poi dal nord-est. Dopo una fase d'arresto negli anni delle guerre mondiali, a partire dagli anni Cinquanta, si registra una nuova ondata migratoria in direzione di Milano. Più di nove milioni di italiani, tra il 1951 e il 1971, partecipano ai flussi migratori interregionali, lungo la direttrice sud-nord. A partire dagli anni Ottanta si evidenziano importanti fenomeni di migrazione che coinvolgono cittadini extracomunitari, sebbene comunità internazionali come quella cinese, egiziana ed eritreo-etiope si fossero stanziate in città già da diversi decenni (Colucci 2018; Petrillo 2007). Considerando lo stato attuale, ricordiamo che, in base ai Dati Istat 2019, nel Comune di Milano gli stranieri rappresentano il 19,5% della popolazione residente a Milano. La comunità straniera più numerosa è quella proveniente dalle Filippine con il 15,1% di tutti gli stranieri presenti sul territorio, seguita dall'Egitto (14,5%) e dalla Repubblica Popolare Cinese (11,3%). Rilevante è anche la presenza di soggetti originari del Perù, Sri Lanka, Romania, Ecuador, Bangladesh, Ucraina e Marocco.

misure imposte dai governi, che si sono succeduti negli ultimi cinque anni in Italia, ad aver incoraggiato l'assunzione di strategie politiche locali autonome, elaborate da *policy-maker* sensibili alle sollecitazioni dell'Unione Europea verso una "assimilation and multicultural policy" (Angelucci, Marzorati, Barberis 2019, 257). Allo scopo di colmare il *gap* della disuguaglianza economico-sociale e dell'emarginazione di cittadini a causa della loro appartenenza culturale, in sostanza si è cercato di creare spazi di rappresentazione per le minoranze, proponendo discorsi e azioni che prendessero le distanze da una concezione della diversità come problema da gestire in quanto portatrice di disagio nella cittadinanza e nei luoghi di convivenza civica. In questo senso, Milano ha valorizzato la propria immagine di città creativa sintonizzandola con il modello interculturale elaborato all'interno dei Programmi Cultura dell'Unione Europea (Report 2015-2018). Nel cercare di superare il sistema multiculturale, più incline a conservare la distinzione tra le culture anziché farle interagire e confrontare, questo programma politico ha favorito le relazioni tra comunità e popolazioni diverse, facendo affiorare le basi comuni per nuove forme di comprensione reciproca, appartenenza e partecipazione attiva nella città. Una simile strategia compie un'azione decisiva nel ribaltare la prospettiva consueta sullo sviluppo economico-sociale: manifestandosi attraverso le industrie creative, i media e le arti, è la cultura a diventare in questo ampio quadro uno stimolo per l'economia.

Esperimenti in questa direzione sono stati fatti a livello nazionale soprattutto con l'aiuto dei finanziamenti stanziati tra il 2015 e il 2019 dal MiBACT con il Bando MigrArti, dedicato a progetti interculturali nell'ambito del teatro, della musica, del cinema e delle arti applicate (Piredda 2019). Ma resta ancora poco esplorato il processo di traduzione del modello interculturale in pratiche concrete, sviluppate a livello locale da operatori, *policy-maker* e cittadini sia nativi italiani sia di origine straniera. Recenti studi hanno confermato il ruolo centrale dei media e delle arti nel promuovere processi di integrazione dei soggetti migranti (Musarò, Parmiggiani 2014; Köhn 2016; De Franceschi 2018; Eugeni, Guerinoni, Peja 2020), all'interno dei quali la valorizzazione delle differenze si costituisce come il fondamento per l'istituzione di regole comuni di convivenza. I media, in questo caso, non sono studiati solo come sedi per la rappresentazione delle trasformazioni sociali a seguito dei fenomeni migratori, bensì come veri e propri portatori di strategie relazionali, da cui prende avvio la costruzione di un senso comune di appartenenza. Dunque, vere e proprie pratiche che, oltre a riunire comportamenti e oggetti sociali, presuppongono la costituzione di un contratto relazionale tra migranti e società ricevente nella definizione delle reciproche identità. È esattamente su questo perno che poggia la ricerca *Migrations-Mediations*, ideata dal Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo dell'Università Cattolica del Sacro Cuore nel triennio 2017-2019. In particolare, l'obiettivo è stato quello di indagare in quali circostanze e con quali modalità la produzione di prodotti mediali e le pratiche d'uso delle tecnologie della comunicazione possono assumere un ruolo strategico nei contesti di vita e di accoglienza dei migranti.

Correlato a questo primo obiettivo, ne è stato individuato un secondo, vale a dire orientare lo studio di esperienze e pratiche progettate per favorire il dialogo interculturale avvicinandosi alla definizione di vere e proprie politiche culturali, risultato del confronto tra normative istituzionali e *know-how* di operatori culturali impegnati sul territorio.

Per tali ragioni, la ricerca ha investito su tre linee di azione indipendenti, ma del tutto complementari:

- L'analisi di scenario, dedicata in modo ampio alla rappresentazione del soggetto migrante nei media *mainstream* all'interno del contesto italiano.³
- L'analisi delle *policies*, sezione della ricerca che si è proposta di rintracciare i contenuti in riferimento ad attività culturali, di *literacy*, di produzione/consumo mediale, letterario e drammaturgico all'interno dei documenti scritti e divulgati dalle istituzioni (su scala europea, nazionale e locale) come parte di più vasti quadri normativi orientati a governare i processi di inclusione dei *newcomers*.
- Lo studio di pratiche di intervento sul campo, basato sulla creazione di un osservatorio di analisi e di una mappa, all'interno della quale collocare e dare visibilità a esperienze artistiche, performative e medialità di particolare rilevanza dal punto di vista delle dinamiche di interazione tra nativi e soggetti migranti.

I numerosi dati raccolti sul campione delle realtà monitorate (179 operatori, 223 esperienze) permettono di evidenziare alcune "misure" circa le principali strategie di intervento attive sul territorio milanese. Punto di particolare interesse per la ricerca è il riconoscimento e la valutazione del grado di originalità e produttività sociale nelle attività rivolte ai migranti rispetto a due fattori: il primo riguarda la capacità di rendere i soggetti di origine straniera veri e propri *attori* e non semplici fruitori passivi delle proposte. Lo scopo è creare chiavi d'accesso al racconto di sé e alla libera espressione, anche sostenendo forme di collaborazione creativa tra gruppi sociali dove è più facile far emergere *identità plurali* scaturite dall'incontro tra tradizioni culturali eterogenee. Il secondo fattore prende invece in considerazione la propensione a disegnare modelli sperimentali di intervento, basati sull'integrazione e la convergenza di diverse aree espressive e medialità. Su questo piano, il settore mediale su cui si è investito maggiormente è in prima battuta il teatro tradizionale e/o di animazione (19%), seguito da media audiovisivi (18%), arte (17%), musica e fotografia (rispettivamente al 12% e 10%), sullo sfondo di un uso diffuso di canali social e siti web come mezzi indispensabili per comunicare e dare visibilità alle iniziative, persino a livello locale. Infine, osservando i *frame* delle azioni mappate, ovvero le finalità prefigurate dagli operatori nella progettazione delle proprie attività, emerge che le realtà operanti nel territorio milanese a beneficio del dialogo interculturale privilegiano l'uso dei media, della cultura e delle arti

³ In questo caso, la *systematic review* è stata pubblicata in una sezione dedicata del sito; mentre un approfondimento con approccio socio-politologico è stato dedicato al caso delle elezioni regionali del 2018 in Lombardia e in Lazio (Villa 2019).

performative non per una “gestione dell’emergenza” (l’accoglienza e la gestione dei conflitti riguardano solo il 4% del campione), quanto come strumenti che facilitano l’inclusione sociale a medio termine (31%), o come supporti per documentare e valorizzare le storie di vita di cui sono portatori i soggetti migranti (41%), se non come catalizzatori di nuove forme di convivenza tra i cittadini milanesi e gli stranieri (20%).

Il ruolo dell’audiovisivo nelle pratiche interculturali

Tutti i progetti inseriti e catalogati⁴ nel database hanno contribuito a mettere a fuoco una diffusa disponibilità a partecipare al processo di ridefinizione dello spazio civico comune (ovvero il *place-making* secondo Pemberton, Phillimore 2018), assumendo una prospettiva plurale e arricchita da esperienze di appropriazione nate dal confronto tra culture. A questo proposito, risulta decisivo – come suggeriscono Salone, Bonini Baraldi e Pazzola (2017) – osservare non solo il grado di radicamento (*embeddedness*) della pratica culturale nel territorio, ma ugualmente il ruolo giocato dalle *policies* civiche nell’ispirare le azioni culturali, per determinare i margini di autonomia e novità rispetto al contesto politico vigente.

Molte delle iniziative identificate posseggono, infatti, un considerevole potenziale nella rigenerazione delle politiche di inclusione sociale proprio grazie all’utilizzo dei media e delle arti (teatro d’arte e sociale, arti visive, musica ecc.) come strumenti per aumentare la partecipazione alla vita culturale e sociale, promuovendo la diversità culturale.

La maggior parte dei progetti inclusi nella mappatura si muove poi all’interno di specifici settori mediali, ma quelli più originali e con un maggiore impatto sulla comunità posseggono uno statuto multidisciplinare e cross-mediale, volto a coprire una vasta gamma di testi, generi, formati, dispositivi e spazi di consumo. Per questo motivo, abbiamo cercato di dare rilievo – secondo un approccio socio-semiotico – al concetto di “pratica” o “esperienza,” in modo tale da sottolineare innanzitutto la natura processuale del caso indagato, non perché in atto, bensì come risultato del concatenamento delle azioni costruite durante il suo svolgimento (dalla progettazione alla presentazione attraverso la serie di attività che ha previsto la realizzazione di diversi prodotti: una mostra, un *graphic novel*, una performance musicale, un video contest e così via). Inoltre, le iniziative cross-disciplinari hanno assunto una dominante perlopiù performativa: in quanto processi in trasformazione, hanno avuto luogo all’interno di spazi fisici, nei quali testi, contenuti e oggetti mediali si sono dati *in praesentia*, mostrando la vitalità degli

⁴ I descrittori utilizzati per la catalogazione dei progetti sono: settori mediali, topic, finanziamenti ottenuti, partnership, istituzioni coinvolte, target in termini di gender, età, tipo sociale, attività svolte e output.

scambi tra partecipanti di diverse culture nella fase sia di produzione che di ricezione (Lorusso 2010, 159-162).

All'interno di questo scenario, appare di particolare interesse la ricorrenza di prodotti audiovisivi nelle pratiche culturali analizzate, come se i film o i video si prestassero più di altri output a creare dei raccordi tra le diverse fasi del processo creativo, a volte come esito finale, a volte come forma di documentazione dei lavori, altre ancora come stimolo per il confronto e la discussione (rassegne e festival). In tutti questi casi, il dispositivo audiovisivo ha manifestato la sua capacità di integrarsi nella vita quotidiana come mezzo che facilita l'interazione e il dialogo interculturale (Georgiou 2006, 13). A voler formalizzare, in qualche modo possiamo identificare quattro modalità prevalenti d'uso:

- 1) come dispositivo di azione politica per la rivendicazione di spazi di parola e visibilità;
- 2) come strumento per l'acquisizione di autoconsapevolezza a livello individuale e collettivo (forme di autorialità e autorappresentazione);
- 3) come strumento per la costruzione di un immaginario urbano, in cui i fenomeni della de-territorializzazione e della translocalità possono confluire in un nuovo paesaggio della diversità;
- 4) come pratica partecipativa basata sul consolidamento di identità e memorie condivise, vale a dire processi di appropriazione urbana e territoriale supportati dal recupero di rappresentazioni del passato, utili a creare schemi di confronto con il presente.

Non potendo in questa sede aprire la riflessione a tutti i casi audiovisivi classificati, focalizzeremo la nostra attenzione su un particolare progetto inter- e cross-disciplinare, decisivo nel tracciare i punti di contatto e gli snodi tra *policies* istituzionali, pratiche culturali dal basso e processi di ricreazione della rappresentazione dello spazio urbano secondo il modello interculturale: il palinsesto "Milano Città Mondo," promosso dal Mudec – Museo delle Culture e dal Comune di Milano. Dentro a questo articolato e ricco progetto, l'audiovisivo è impiegato nel suo regime documentario, senza appiattirsi però sulla modalità di mera testimonianza dell'esperienza culturale. Nell'amalgamare invece le molteplici declinazioni esposte sopra, si mostrerà come i prodotti audiovisivi concepiti all'interno di questa iniziativa si definiscano secondo una relazione di continuità tra l'esperienza mediale (la pratica culturale) e la rappresentazione della vita urbana. Quest'ultima in più si modella tanto come spazio di rappresentazione attraversato dalla diversità culturale, quanto come spazio d'azione e interazione tra l'autore modello/enunciatore (il cui sguardo è frutto della negoziazione tra la prospettiva del regista/ideatore e quella dell'istituzione) e i soggetti rappresentati (che fungono sia da testimoni di esperienze migratorie sia da simulacri dei potenziali fruitori del progetto che in essi possono immedesimarsi). Nel porre l'accento sul documentario come pratica, appare evidente come il modello rappresentazionale di analisi, cioè lo studio dello spazio urbano in quanto rappresentato, non possa più essere l'unica strada percorribile per la

comprensione profonda dei contenuti esperienziali espressi in relazione alla percezione dei soggetti migranti verso il proprio contesto di vita nel Paese ospitante.⁵ Piuttosto, si assiste a una convergenza delle categorie lefebvrine di pratica spaziale, rappresentazione dello spazio e spazio di rappresentazione, riprese da Harvey e molti studiosi contemporanei interessati a identificare le relazioni di potere nello spazio urbano come prodotto sociale (Lefebvre 2018; Harvey 1997; Angelucci 2019). Al posto di separare le pratiche che corrispondono a flussi e interazioni di ordine fisico e materiale, i modelli cognitivi di conoscenza delle pratiche spaziali e i discorsi simbolici sullo spazio, è più proficuo concentrarsi sulle *politiche di rappresentazione urbana* (Georgiou 2006, 4; Woodrow 2017) che, muovendosi tra alto e basso, logiche dominanti e tendenze contro-culturali, possono incrociare *condizioni esistenziali e materiali di differenza e atti creativi e relazionali*. In questo modo, è possibile istillare, diffondere e rafforzare il diritto di partecipare, richiamando il pensiero di Appadurai (2002, 46), al lavoro dell'immaginazione (*work of imagination*). Concedersi cioè la licenza di modificare non solo simbolicamente, ma anche materialmente la realtà attraverso forme creative di espressione.

Milano Città Mondo: un palinsesto cross-mediale

Il tema dell'inclusione sociale ha trovato un notevole stimolo tra le numerose iniziative promosse da Expo, in forza dell'apertura di tavoli di lavoro dedicati prima di tutto all'alimentazione, poi rivolti anche ad altre questioni urgenti sotto il profilo sociale e culturale. Tra queste, quella per noi più significativa è stata la valorizzazione del Forum della Città Mondo, organismo istituito in realtà dal Comune di Milano già nel 2011 in occasione del convegno "Expo Milano chiama mondo," collegato al primo International

⁵ Su questa linea, è bene sottolineare che un modello di analisi spazio-centrata del prodotto audiovisivo a tema migratorio è stato da tempo discusso tra gli studiosi di Film Studies e quelli di Geografia culturale. In particolare, si è cercato di superare una prospettiva meramente legata alla costruzione di un repertorio di paesaggi e ambientazioni connessi ai fenomeni diasporici contemporanei, per favorire una visione interdisciplinare focalizzata sulla negoziazione dell'identità attraverso processi simbolici di appropriazione degli spazi. Prendendo come caso esemplare il territorio italiano, alcuni contributi hanno di recente mostrato un percorso di assimilazione dei Post-colonial e Transnational Studies ai metodi di analisi delle implicazioni spaziali nel testo audiovisivo, senza rinunciare a una sensibilità antropologico-visuale e culturologica (Pavoni 2019 e O'Healy 2019). Su questa direttrice si muovono altre ricerche particolarmente innovative, più inclini ad assumere un approccio geo-critico grazie all'acquisizione di parametri multi e trans-scalari (Polato 2017), con evidenti connessioni con lo studio degli immaginari cartografici (Polato-Rossetto forthcoming). Infine, per una lettura del prodotto audiovisivo basata principalmente sugli studi di geografia emozionale si rinvia a Andriago-Rossetto 2018, dove si cerca un compromesso tra l'analisi testuale tradizionale e un approccio non rappresentazionale, interessato a cogliere emozioni, dimensioni materiali, pratiche corporee e dinamiche performative nella costruzione di una relazione con lo spazio.

Participants Meeting (IPM) di Expo.⁶ In quanto luogo teso a incoraggiare la partecipazione delle numerose associazioni rappresentative delle diverse comunità internazionali del territorio, la costituzione del Forum e dell'Associazione ad esso correlata ha posto al centro delle *policies* milanesi il rapporto tra crescita della città e dialogo interetnico, adottando però in modo originale un filtro spesso trascurato e poco diffuso nei piani comunali su scala nazionale, vale a dire la diversificazione dell'offerta culturale. Secondo questa prospettiva, occorre infatti pensare alla cultura come fulcro per il processo di integrazione della popolazione migrante e la coesione sociale nel territorio, riconoscendo agli immigrati non semplicemente una "presenza," bensì un ruolo da protagonisti. Nelle stesse parole dell'Assessore alla cultura Filippo Del Corno è esplicitato un programma politico-culturale che fa assumere a Milano un'identità precisa, nella quale i concetti di 'apertura' e 'pluralità' appaiono costitutivi di un presente che ha bisogno di acquisire consapevolezza rispetto a una storia già da tempo permeata dalla "cultura della differenza" (Del Corno 2018, 4). Si tratta dunque di ideare, con il supporto niente affatto scontato delle istituzioni civiche, spazi per narrare come la storia e le tradizioni della città si siano fuse nel corso dei decenni con memoria, vissuti e patrimoni culturali portati dai soggetti migranti e provenienti da altri territori.

Con l'obiettivo di rafforzare inizialmente i rapporti tra le comunità internazionali sul territorio e i loro Paesi d'origine in previsione di Expo, l'Amministrazione Comunale ha cercato come primo passo di costruire una rete solida ma allo stesso dinamica tra le circa seicento comunità che hanno aderito al progetto, attestandone il ruolo propulsivo nella vita economica, sociale e culturale della città, così come evidenziato dalla co-promozione e condivisione di progetti e attività pubblicizzati nel sito web loro dedicato e dalla concessione di patrocinii, contributi e spazi. In particolare, è bene osservare come, sin dalle prime mosse, la condivisione di idee e progetti sia stata orientata all'individuazione di proposte per lo sviluppo di politiche culturali ed economiche attraverso, come si diceva, l'istituzione di tavoli di lavoro tematici capaci di affrontare trasversalmente le questioni sociali, mettendo la cultura e le arti come punto di partenza. La discussione ha dunque previsto un primo nodo strettamente legato a Expo con il tavolo dedicato ad "Alimentazione, Orti urbani, ed eventi collegati a Expo 2015," per estendersi dopo ai problemi politici della città multiculturale con il tavolo "Partecipazione e Cittadinanza Attiva," fino a porre con forza la centralità dell'azione culturale nel sistema urbano attraverso la gestione di ben tre tavoli tematici: "Comunicazione ed Eventi Culturali," "Donne e culture" (non a caso rilanciato proprio in occasione dell'edizione 2020 ancora in corso), e infine il 'Museo delle Culture', inaugurato nel 2014 non solo come spazio espositivo delle civiche Raccolte etnografiche, ma anche come *polo multidisciplinare* interessato a dare espressione alle diverse testimonianze e culture del mondo.

⁶ Per recuperare la storia del Forum della Città Mondo, si rimanda alla pagina <https://tavolomudec.wordpress.com/forum-della-citta-mondo>.

È infatti proprio il Mudec ad adibire una sede per il Forum della Città Mondo con lo “Spazio delle Culture Khaled al-Asaad” dove, grazie alla partecipazione attiva delle associazioni, sono programmate attività interculturali ed espositive e sono organizzate conferenze, letture, laboratori e corsi. In linea con la filosofia e le politiche culturali dei Musei etno-antropologici contemporanei, intenzionati a stabilire un ponte tra il patrimonio materiale e immateriale proveniente da terre lontane e gli eredi viventi di tali culture che hanno trovato casa in nuovi ambienti di vita, il Mudec si propone di “generare una pluralità di visioni e un pensiero creativo, a partire non più dall’osservazione dell’ ‘altro’ come entità lontana e distante da noi ma da un reciproco sguardo che parte da un’integrazione rispettosa delle differenze, che anzi da esse si nutre” (Amato and Maggiore 2017, 153). Sebbene il rischio di frammentazione e indebolimento dei rapporti tra istituzioni ed associazioni da un lato, e di incomunicabilità tra le diverse comunità dall’altro sia sempre stato presente soprattutto negli anni successivi a Expo, il contributo dell’Ufficio Reti e Collaborazioni Culturali del Comune di Milano ha reso possibile l’idea del Mudec di dar vita ad approfondimenti scientifici che coinvolgessero come protagonisti nella attività del Museo rappresentanti delle comunità internazionali che vivono a Milano. In questo modo, dall’esperienza del Forum nasce nel 2015 il progetto di ricerca pluriennale “Milano Città Mondo,” un vero e proprio palinsesto di durata semestrale la cui vocazione, secondo le parole della Direttrice del Mudec Anna Maria Montaldo, è quella di “documentare la storia e le modalità di presenza e cittadinanza delle diverse comunità che vivono a Milano.” Mantenendo un equilibrio tra ricerca scientifica, testimonianza storica e interpretazione dell’attualità, dal 2015 al 2019 sono state protagoniste delle diverse edizioni di Milano Città Mondo quattro comunità internazionali, radicate storicamente nel tessuto sociale ed economico milanese da diverse generazioni: Eritrea-Etiopia, Cina, Egitto e Perù. Con l’edizione del 2020, la quinta, si è tuttavia deciso di non lavorare più su uno specifico Paese, bensì di assumere una prospettiva transculturale focalizzata sul ruolo delle donne migranti nella società e cultura milanese, questione già posta al centro delle riflessioni all’interno del tavolo tematico inaugurato nel 2015. Nel considerare la prima e l’ultima edizione come esperienze *in progress* – la prima perché è stata la sede per la messa alla prova del progetto, l’ultima perché ancora in corso – si è deciso di concentrare l’attenzione sulle edizioni centrali, #02 Cina, #03 Egitto e #04 Perù, mettendone in risalto tanto la natura fortemente interdisciplinare, quanto l’attitudine ad approdare al linguaggio audiovisivo nella sua forma documentaria quale canale modellizzante per una sintesi tra l’indagine storico-sociale sulla comunità selezionata (basata sull’interrogazione sia delle fonti ufficiali e degli archivi pubblici, sia delle testimonianze orali e degli archivi privati), l’elaborazione di uno *storytelling* composito e sviluppato in accordo con le voci dei testimoni (prime, seconde e terze generazioni) e la diffusione dei contenuti alla comunità cittadina estesa.

#02 Cina. Il progetto “Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano” è stato concepito secondo un’articolazione complessa che ha previsto una serie di output rispondente a forme espressive differenti: una mostra allestita al MuDEC a cura del sinologo Daniele Brigadoi Cologna e dell’artista Matteo Demonte (15 marzo-17 aprile 2017); un documentario d’animazione, realizzato da Ciaj Rocchi sempre con Matteo Demonte; un *graphic novel* in parte tratto dal documentario e un intervento di arte pubblica nelle vie del quartiere cinese, promosso dalla cooperativa di intervento e ricerca Codici. Un simile impianto interdisciplinare è retto sull’innesto dell’elaborazione artistico-creativa nella ricerca scientifica, essenziale tanto per il lavoro di recupero di documenti e immagini, quanto per lo scambio diretto con i protagonisti e gli eredi della prima ondata migratoria dalla Cina a Milano, ormai lontana tre o quattro generazioni. Non a caso infatti l’estetica del documentario, nonché del fumetto da esso ricavato, si nutre di un repertorio iconografico che attinge a vecchie fotografie, conservate nelle ricche collezioni private delle famiglie italo-cinesi, e a ritagli di giornali d’epoca come il Corriere della Sera, attento testimone delle trasformazioni culturali e sociali della città nella sua epoca aurea, quando l’Esposizione universale del 1906 favorì l’ingresso dei migranti cinesi fino agli anni ’20. Come ombre di carta dell’antica tradizione cinese, qui riattualizzata dalle forme plastiche e figurative delle rappresentazioni fotografiche novecentesche, i personaggi si muovono, seguendo traiettorie laterali, su una superficie privata di qualsiasi profondità. La scena è spesso costituita da sagome ritagliate che raffigurano antichi angoli della città di Milano (Padiglioni della Fiera, Navigli, Colonne di San Lorenzo, Piazza San Fedele, Piazza Mercanti, e naturalmente Via Canonica, area del primo insediamento della comunità cinese) o, come accade spesso, cartografie urbane e mappe geografiche. Il racconto di alcune biografie esemplari, incentrate su uomini dallo spirito avventuroso e cosmopolita (Wu Qiankui, Junsà, Mario Chen), si staglia su una configurazione planare dello spazio di rappresentazione, da cui si genera una dialettica tra la pratica di appropriazione urbana (attraversamenti delle vie e delle piazze soprattutto per ragioni lavorative) e la visione egemonica del territorio che mira ad azzerare qualsiasi sguardo incarnato in un vissuto individuale (Rossetto 2015). In qualche modo, il recupero di mappe storiche che si intervallano con scale diverse (da quella urbana a quella intercontinentale) consente la restituzione di uno sfondo territoriale che non è mai stato né neutro, né monoculturale, dal momento che al suo interno vi si possono tracciare flussi e percorsi di mobilità transculturale da più di cent’anni, e sicuramente oltre. Da non trascurare è inoltre la natura dello sguardo che ha informato il montaggio intermediale alla base di questa opera audiovisiva: la collisione tra regimi discorsivi – animazione e documentario – favorisce non solo un modo nuovo di interrogare la Storia nella sua dialettica tra rielaborazione drammaturgica ed evidenza documentaria, ma anche una maggiore permeabilità tra racconto (storico) dominante e storia di vita. Non sorprenderà dunque che lo stesso *film-maker* che ha realizzato sia il documentario sia il *graphic novel* sia un discendente di quel primo *chinaman* arrivato a Milano nel 1906, Wu Qiankui, di cui mancano ritratti fotografici, ma a cui viene dato un volto che coincide con quello dell’artista. Una firma,

un'auto-rappresentazione dal profondo significato simbolico per celebrare un legame di parentela con quello che, a tutti gli effetti, è un "leggendaro avo."

Il legame tra passato e presente è stato poi rinvigorito grazie a un'azione di restituzione alla collettività. In occasione del Capodanno Cinese, il 28 gennaio 2017, si è svolto un grande evento di arte pubblica nel quartiere di Porta Volta a Milano, dove sono state proiettate su alcune facciate di via Paolo Sarpi e delle strade limitrofe le sagome dei grandi protagonisti della storia dell'integrazione sino-italiana. Quando la città si traduce letteralmente in superficie di proiezione, nella fusione tra rappresentazione dello spazio e spazio di rappresentazione, la storia vivificata di una comunità apre finestre per interrogare l'odierna cultura delle differenze, attraverso esperienze di socialità e convivialità adatte a stimolare nuovi modi di immaginare il corpo sociale e lo spazio civico pubblico (Amin 2008).

#03 Egitto. In concomitanza con la mostra "EGITTO. La straordinaria scoperta del Faraone Amenofi II" (13 Settembre 2017-7 Gennaio 2018), Milano Città Mondo ha colto l'opportunità di esplorare i rapporti con la comunità egiziana, la seconda per numero di presenze sul territorio a partire dagli anni Settanta. Sviluppando un ricco palinsesto di eventi basati su spettacoli teatrali, laboratori di scrittura, rassegne cinematografiche e performance musicali, si è potuto raccontare la contemporaneità sia del Paese egiziano, sia degli Egiziani a Milano. Le origini del rapporto tra Milano e l'Egitto sono state indagate tramite le numerose interviste a testimoni, rappresentati da emigrati italiani in Egitto e immigrati egiziani di prima e seconda generazione a Milano. Le intersezioni tra questi flussi migratori sono state messe in forma, grazie pure al recupero di fotografie e filmati d'epoca, all'interno della videoinstallazione *multiscreen Egypt Room*, prodotta da Propekt Photographers. Allo scopo di generare un'esperienza immersiva e stimolante per il visitatore/spettatore, la proiezione su tre schermi gioca sul ritmo tra oscuramenti, immagini e suoni, definito dalla sintassi tra elementi figurativi eterogenei: vecchie fotografie di famiglia, video-ritratti, filmati d'archivio. Il tutto posto sul raccordo tra il paesaggio esotico dell'Egitto e quello urbano di Milano, per quanto entrambi siano mostrati come ambienti modellati dalla presenza umana che in questi luoghi trova la fonte per la propria sussistenza economica. Il sistema *multiscreen* converte la superficie di visione in una sorta di mappa, in cui i diversi frammenti sono da ricomporre visivamente e cognitivamente alla ricerca di nessi sottili tra racconti di partenze e di arrivi, aneddoti, esperienze di vita di donne e uomini, legati al paese d'origine, eppure di nuovo radicati in una città 'straniera' percepita come casa. L'aspetto più importante è la creazione di connessioni tra ritratti filmati (i volti degli intervistati), scorci dei luoghi iconici della metropoli contemporanea (Bosco verticale, Navigli, Arco della Pace), spazi di lavoro (sala di registrazione, negozio di alimentari, macelleria, pizzeria, panetteria ecc.) e dettagli di gesti quotidiani al lavoro, il cui effetto iperbolico è amplificato dall'intreccio di voci, dato dall'associazione di una testimonianza orale di un soggetto al volto di un altro testimone. Anche in questo caso adottando la prassi della rappresentazione della città

attraverso le pratiche urbane di inclusione nel tessuto sociale odierno, fino a tracciare solo in conclusione il legame tra l'immagine simbolo della città, il Duomo, e la riflessione sulle terze generazioni, a cui è affidata la sfida della società plurale e del dialogo interculturale. In questo passaggio, gli schermi si sintonizzano nel comporre in modo allineato lo skyline milanese su cui svetta la Madonnina, quasi a significare un auspicio di complementarità tra le differenze nell'immaginario socialmente e storicamente condiviso del territorio urbano.

#04 Perù. Nel 2019 il tema oggetto di indagine per Milano Città Mondo è stato il Perù, con il consueto affondo sulla sua comunità a Milano, prima tra quelle provenienti dal continente americano. La mostra “Storie in movimento – Italiani a Lima, Peruviani a Milano,” a cura di Giorgia Barzetti, Maria Matilde Benzoni e Carolina Orsini, segue il metodo consolidato nelle esperienze precedenti intrecciando la ricostruzione storica dei rapporti secolari che uniscono Italia e Perù, meta di esploratori ed emigrati italiani soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento, fino poi a un'inversione di rotta nel 1970 a causa dell'instabilità politica peruviana. Una diaspora che, per motivi sia economici sia politici, si è notevolmente intensificata negli anni Novanta verso l'Italia e Milano in particolare. Il percorso della mostra, perlopiù costruito sul dialogo tra gli oggetti della collezione etnografica del Mudec e alcune figure di spicco del panorama culturale e artistico italiano e peruviano del XX secolo, culmina con la proiezione di cinque video documentari dedicati alle storie ed esperienze di vita di peruviani residenti nella Milano contemporanea. Per assumere uno sguardo lucido e attento a cogliere le sfaccettature di una comunità vivace e socialmente molto coesa, in modo significativo il progetto è stato affidato a Sofia Salvatierra Ortega, una giovane *film-maker* emigrata nel 2010 circa da Yaután a Milano, dove ha iniziato a frequentare la Scuola Civica di Cinema Luchino Visconti. Dopo aver raccolto testimonianze sugli spostamenti transnazionali (*Viaggiatori transnazionali*), sull'impegno a mantenere saldi i legami familiari a distanza (*Peruviani a Milano*), sui riti religiosi che, come quello di Señor de los Milagros (*Milano si tinge di viola*), tengono viva la devozione popolare, insieme alle pratiche culturali legate alla musica (*Incontri musicali*) e al cibo (*Il mestizaje culinario*) con cui si riattualizza il senso di appartenenza e continuità con la cultura andina, la macchina da presa esplora questo mondo di vita a partire dall'incontro tra due culture, quella peruviana e quella italiana. Ma non si tratta di un semplice lavoro di documentazione della ricerca sul campo condotta con la collaborazione di alcune famiglie peruviane⁷: decisiva è la rappresentazione di un territorio urbano soggetto a una trasformazione radicale della propria iconografia tradizionale grazie a colori, gesti, movimenti collettivi, presenze gruppali capaci di risemantizzare e contaminare gli spazi di vita creando un collegamento tra Paesi geograficamente distanti. Questa traccia euristica è ancor più esplicita nel

⁷ Le interviste restituiscono in modo parziale contenuti della ricerca etno-antropologica coordinata da Sofia Venturoli (Università di Torino) e da Carolina Orsini (conservatrice del Mudec).

documentario *Aquí, Allá* sempre realizzato da Salvatierra in occasione delle elezioni presidenziali peruviane nel 2016. L'opera è stata selezionata al concorso *Dalle Ande agli Appennini. Storie di vite tra Perù e Italia*, promosso da Docucity nell'ambito del progetto Milano Città Mondo #04. Nato durante il corso serale di documentario nella Scuola Civica, il film riflette il desiderio della regista di entrare in contatto con la propria comunità attraverso l'esperienza della militanza politica del gruppo "No a Keiko-Milano," fondato per supportare le mobilitazioni in Perù contro la candidata alle elezioni 2016 Keiko Fujimori, figlia del dittatore Alberto Fujimori. Proponendo un'analisi dei rapporti tra Perù e Italia a livello politico, culturale ed esistenziale, il documentario va alla ricerca degli spazi di dissenso, nei quali la comunità peruviana, sostenuta dalle nuove generazioni, rivendica il proprio ruolo politico su entrambi i territori. Attraverso il montaggio alternato di immagini filmate nei due Paesi, in Piazza Cadorna a Milano così come nelle strade di Lima, nei centri sociali milanesi e nei cortei peruviani, si vuole metaforicamente mostrare la reversibilità delle cornici in cui si aspira a partecipare al cambiamento dell'ordine sociale. Lontana dagli stereotipi figurativi, la città di Milano appare nella nuova veste di arena politica e teatro di fenomeni sociali transculturali, che la rendono di volta in volta un qui o un là, proprio come gli avverbi deittici *aquí* e *allá* del titolo del film, che si riempiono di senso solo in funzione del contesto in cui vengono espressi.

Osservazioni conclusive

L'esperienza di Milano Città Mondo mostra come l'intreccio tra spinte istituzionali e iniziative dal basso si possa saldare grazie a una progettazione attenta alle politiche culturali diffuse su scala europea e consapevole della stratificazione storica dei processi transculturali che attraversano il territorio milanese. In questa direzione, appare determinante il processo di coinvolgimento delle comunità straniere residenti nella città, grazie alle quali si possono intersecare prospettive di lettura sui fenomeni di incontro interculturale con un taglio sia sincronico che diacronico. Da una parte, la dimensione storica dà spessore a interpretazioni troppo schiacciate sul presente; dall'altra il recupero dei vissuti individuali restituisce l'unicità delle testimonianze di cui i soggetti migranti sono portatori. Senza dubbio, l'uso dell'audiovisivo rende più accessibile la divulgazione dei contenuti storici ed esistenziali, ma offre anche uno specchio in cui la comunità si può riflettere, creando un nesso tra singoli individui e gruppi sociali. Allo stesso tempo, tramite le immagini in movimento, si compie un importante lavoro sull'immaginario urbano, risemantizzato grazie al contributo degli sguardi di persone con origini non milanesi. Nelle parole e nei volti dei protagonisti di queste storie di migrazione dalla Cina, dall'Egitto e dal Perù, affiorano stati di disorientamento, insieme a sentimenti di nostalgia per la terra d'origine e attaccamento affettivo verso la nuova casa. Dunque, per mezzo dell'audiovisivo, la rappresentazione della città prende forma alla luce delle

pratiche urbane realizzate dai “nuovi” abitanti, da cui si generano altrettanti discorsi simbolici sullo spazio e modelli di conoscenza e appropriazione del territorio civico. Milano Città Mondo è così in grado di attuare in modo innovativo e concreto una politica di rappresentazione urbana volta a rendere chiunque partecipe, attraverso le pratiche culturali proposte, della trasformazione estetica di un reale urbano che sia il prodotto di una molteplicità di spazi di vita, a sua volta conseguenza delle negoziazioni identitarie che hanno costellato e continuano a costellare la storia della città. Sollecitare il lavoro dell’immaginazione significa perciò liberare lo spazio dalla sua mera dimensione empirica per condurlo creativamente verso un orizzonte dei possibili (Appadurai 2002, 43) accessibile solo mediante molteplici *immagini/rappresentazioni della diversità*, che abbiano cioè per oggetto la diversità e possano, allo stesso tempo, essere prodotte da soggetti “altri.”

Seppur di fronte a una valutazione complessivamente positiva delle pratiche culturali di Milano Città Mondo, non possono però mancare alcune criticità. Ad esempio, è senz’altro vero che l’ancoraggio delle edizioni esaminate in questa sede a un unico Paese abbia garantito la partecipazione di un pubblico riconducibile a quel ramo etno-culturale. Ma come diffondere le iniziative tra le persone che appartengono ad altre comunità? Come aprire il confronto *tra* le diverse comunità? In virtù di quali valori è lecito porre le basi per un dialogo interculturale: l’esperienza migratoria o l’appartenenza alla città di Milano? Inevitabilmente, un simile punto di vista poggia, da un lato, sulla necessità di fotografare il meticcio come realtà costitutiva della società plurale, complessa e multiculturale; dall’altro sull’urgenza di dare visibilità ai soggetti più vulnerabili già appartenenti a minoranze sottorappresentate nella cultura e nei sistemi economici *mainstream*. Una sfida, questa, in realtà già assunta da Milano Città Mondo in occasione dell’edizione *La città delle donne* (in corso), in cui la prospettiva transculturale imporrà una nuova visione dell’organismo urbano in termini di abbattimento dei confini più o meno invisibili tra le comunità, in favore della promozione di un vero dialogo tra esse.

BIBLIOGRAFIA

- ALFIERI, M. 2009. *La peste di Milano*. Milano: Feltrinelli.
- AMATO, G., MAGGIORE A.M. 2017. *Catalogo 'Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano'*. Sommacampagna (VR): Becco Giallo.
- AMIN, A. 2008. "Collective culture and urban public space." *City*, 12/1: 5-24.
- ANDRIGO, A., ROSSETTO T. 2018. "Cities in music videos. Audiovisual variations on London's neoliberal skyline." *Urban Studies*, 55/6: 1257-1273.
- ANGELUCCI, A., MARZORATI R., BARBERIS E. 2019. "The (mis)recognition of diversity in Italy between policy and practice: The case of Milan." *European Urban and Regional Studies* 26/3: 254-267.
- ANGELUCCI, A. 2019. "Spaces of Urban Citizenship: Two European Examples from Milan and Rotterdam." *Social Inclusion* 7/4: 131-140.
- APPADURAI, A. 2002. "The Right to participate in the Work of Imagination." In J. Brouwer, A. Mulder (eds.). *TransUrbanism*, 33-47. Rotterdam: NAI Publishers.
- COLUCCI, M. 2018. *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma: Carocci.
- D'OVIDIO, M., COSSU, A. 2017. "Culture is reclaiming the creative city: The case of Macao in Milan, Italy." *City, Culture and Society* 8: 7-12.
- DE FRANCESCHI, L. 2018. *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*. Roma: Aracne.
- DEL CORNO, F., *Catalogo Milano Città Mondo #03 Egitto*, 19 ottobre 2017-31 gennaio 2018.
- EUGENI, R., GUERINONI M., PEJA L. 2020. "An aesthetics of engagement. Intercultural dialogue and performative practices in the territory of Milan." In R. Paltrinieri and P. Parmiggiani (eds.). *L'arte performativa tra partecipazione e riappropriazione: verso nuovi immaginari interculturali*. Milano: Franco Angeli.
- GEORGIU, M. 2006. "City of difference: cultural juxtapositions and urban politics of representation." *International journal of cultural and media politics* 2/3: 283-298.
- HARVEY, D. 1997 [1990]. *La crisi della modernità. Alle origini dei mutamenti culturali*. Milano: il Saggiatore.
- KÖHN, S. 2016. *Mediating Mobility. Visual Anthropology in the Age of Migration*. New York: Columbia University Press.
- LEFEBVRE, H. 2018 [1974]. *La produzione dello spazio*. Milano: Pgreco.
- LORUSSO, A.M. 2010. *Semiotica della cultura*, Roma: Laterza.
- MUSARÒ, P., PARMIGGIANI P. (eds.). 2014. *Media e Migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*, Milano: Franco Angeli.
- O'HEALY, À 2019. *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*, Bloomington: Indiana University Press.
- PAVONI, R. 2019. "Il senso (negoziato) della città. Rappresentazioni urbane nelle produzioni dell'Archivio delle Memorie Migranti." *L'Avventura* 2: 241-267.
- PEMBERTON S., PHILLIMORE J. 2018. "Migrant place-making in superdiverse neighbourhoods: moving beyond ethno-national boundaries." *Urban Studies* 55/4: 733-750.
- PETRILLO, G. 2007. *La piccola mela. Milano città d'immigrazione*. In R. Lumley, J. Foot (eds.), *Le città visibili*, Milano: Il Saggiatore.
- PIREDDA, M.F. 2019. "Il progetto Migrarti: finanziamento pubblico e accesso al mercato del cinema migrante in Italia." *Schermi* 3/5: 117-133.
- POLATO, F. 2017. "Where Are My Houses?" *Cinéma et Cie* 28: 71-79.
- POLATO F., ROSSETTO T. (eds.). FORTHCOMING. "Maps, Mappings and Cartographic Imaginings." *From the European South. A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities* 8.

REPORT by working group of EU Member States experts on intercultural dialogue 2015-2018. "How culture and the arts can promote intercultural dialogue in the context of the migratory and refugee crisis." *European agenda for culture - work plan for culture*.

ROSSETTO, T. 2015. "The Map, The Other and the public visual image." *Social & Culture Geography*, 16/4: 465-491.

SALONE C., BONINI BARALDI S., PAZZOLA G. 2017. "Cultural production in peripheral urban space: lessons from Barriera, Turin (Italy)." *European Planning Studies*, 25/12: 2117-2137.

VILLA, M. (ed.). 2019. *Migrazioni e comunicazione politica: Le elezioni regionali 2018 tra vecchi e nuovi media*, Milano: Franco Angeli.

WOODROW, N. 2017. "City of welcome: refugee storytelling and the politics of place." *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies* 31/6: 780-790.

LORENZO MARMO

VOCI ALTRE

Esperienze della migrazione e palinsesto urbano nel progetto delle Guide invisibili

ABSTRACT: This essay focuses on the Rome-based project of the *Guide invisibili*, whose participants dwell in different areas of the Italian capital guided by the recorded voices of migrant subjects. Such voices intertwine the illustration of the specific cultural resonance of the neighborhood with an account of their own experiences. This experiment offers the chance for a reflection on the layering of urban space, on the palimpsest-like structure of our own psyche, as well as on the atmospheric potential of the human voice as the means for an empathic encounter with otherness.

KEYWORDS: Tours, New Citizens, Urban Palimpsest, Heterotopia, Atmosphere, Psychoanalysis, Rome.

Questo articolo si incentra sulle *Guide invisibili* promosse a Roma a partire dal 2018 a Roma da Laboratorio 53 Onlus. Questa associazione, laica e apartitica, ha sede nel quartiere Ostiense, presso la Città dell’Utopia (Via Valeriano 3f), ed offre ai migranti supporto psicologico, insegnamento dell’italiano, assistenza legale e segretariato sociale. L’iniziativa delle *Guide invisibili*, ideata da Marco Stefanelli, consiste nell’organizzazione di una serie di visite guidate di gruppo, caratterizzate dalla peculiarità di svolgersi, per così dire, *in absentia*: i partecipanti devono dotarsi di *smartphone* o iPod e cuffie, e vengono indirizzati nell’esplorazione di diversi quartieri della città dalle voci registrate di numerosi giovani migranti.¹ Sebbene l’idea di organizzare delle “passeggiate sonore” il cui percorso e i cui contenuti siano veicolati da una voce disincarnata non sia una novità assoluta, l’utilizzo di questa modalità per raccontare l’esperienza dei “nuovi cittadini”² costituisce un esperimento assai originale e degno di nota.

¹ Le *Guide invisibili* possono essere prenotate via mail (guideinvisibili@gmail.com) o tramite Facebook (<https://www.facebook.com/guideinvisibili/>). Si consiglia anche di consultare la pagina di Soundcloud legata all’iniziativa (<https://soundcloud.com/guideinvisibili>), su cui sono presenti i trailer delle diverse visite e altri esperimenti narrativi e attività del gruppo, come ad esempio l’interessantissima iniziativa delle *Guide mascherate*, intrapresa durante l’isolamento per il covid-19. Approfitto di questa nota anche per ringraziare Marco Stefanelli della disponibilità mostratami durante la scrittura di questo saggio.

² I termini tra virgolette che utilizzo in questa frase provengono dal sottotitolo dell’iniziativa: “Passeggiate sonore di e con i nuovi cittadini.” A questo proposito occorre però fare una precisazione, onde evitare fraintendimenti: nel lavoro di Murray Schafer (1985), influente iniziatore degli studi sul *soundscape*, il termine “passeggiata sonora” viene adoperato per indicare l’attività di ascolto del tessuto acustico di un

Nel saggio che segue, entreremo nel merito del funzionamento delle *Guide invisibili*, e mostreremo come esse ci consentano di riflettere sulla stratificazione dello spazio urbano e della nostra stessa psiche, sulla consonanza profonda tra racconto e passeggiata, e sul ruolo della voce come mezzo (atmosferico) per un incontro empatico con l'alterità.

Dal palinsesto all'eterotopia

I testi che si ascoltano in cuffia sono stati in precedenza elaborati dagli stessi migranti in un laboratorio di scrittura collettiva, che accoglie persone di origine e livello d'istruzione anche marcatamente diversi. Tra i luoghi di Roma prescelti ci sono zone più intensamente segnate dalle dinamiche del transito migratorio (Stazione Termini, Piazza Vittorio, San Lorenzo); altri si collocano invece in quartieri più turistici e pittoreschi (Piazza di Spagna, Trastevere, Rione Monti). Il racconto fornito da queste voci si articola su una doppia dimensione: da una parte fornisce un resoconto delle specificità dell'esperienza migrante in relazione ad un determinato spazio. Dall'altra, esso è informato anche da un'attenzione alla stratificazione storica che connota intrinsecamente la mappa dell'Urbe. Questo esperimento di *storytelling* acustico propone perciò un proficuo intreccio tra diverse dimensioni di lettura del medesimo ambiente, e costruisce un'estesa riflessione sul carattere palinsestuale dello spazio urbano. D'altronde, proprio il palinsesto di Roma era stato paragonato da Freud, in *Il disagio della civiltà* (1978), alla struttura dell'inconscio, invitandoci a riflettere sul carattere stratificato della stessa psiche umana.

Prima di affrontare più estesamente le *Guide invisibili*, converrà soffermarsi un momento sul testo freudiano, per comprendere appieno le implicazioni di questo nodo teorico. Freud è interessato alla connessione tra la memoria e il "sentimento oceanico" di connessione con il mondo che caratterizza la religiosità. Il suo discorso sull'inconscio come luogo di sovrapposizioni e riscritture parte dall'ipotesi che "una volta formatosi, nella vita psichica nulla può perire, che tutto in qualche modo si conserva e che, in circostanze opportune, attraverso ad esempio una regressione che si spinga abbastanza lontano, può nuovamente venir portato alla luce." Egli cerca poi di chiarire il contenuto di tale ipotesi ricorrendo, appunto, al paragone con la Città Eterna: "Facciamo ora l'ipotesi fantastica che Roma non sia un abitato umano ma un'entità psichica dal passato

ambiente più o meno esteso. Le *Guide invisibili*, invece, sono costruite come percorsi in cui, più che sul paesaggio sonoro esterno, ci si concentra sul racconto in cuffia. Certo, non mancano momenti in cui viene chiesto al partecipante di soffermarsi sulla trama acustica della città (ad esempio poco dopo l'inizio della visita al Rione Monti, Kante ci chiede di ascoltare i suoni – e il silenzio – del Parco di Colle Oppio). Ma di fatto le *Guide invisibili* rimangono un esperimento legato soprattutto allo *storytelling*, ed un ruolo importante è svolto anche dalle musiche originali (a firma di Ousmane Coulibaly Irene Bello Eneri e Matteo Portelli), che vengono a interpersi ulteriormente tra il visitatore e le sonorità urbane.

similmente lungo e ricco, un'entità dunque, in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato esistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti. Nel caso di Roma ciò significherebbe quindi che sul Palatino i palazzi dei Cesari e il *Septizonium* di Settimio Severo si ergerebbero ancora nella loro antica imponenza . . . Ma non basta: nel posto occupato dal Palazzo Caffarelli sorgerebbe di nuovo, senza che tale edificio debba venir demolito, il tempio di Giove Capitolino . . ." (562-563).

Enfatizzare questa stratificazione del tempo nel medesimo spazio, portarla alla nostra attenzione, costituisce, naturalmente, la spinta che soggiace a tutte le visite guidate *in situ*, come attività culturali che rinegoziano la nostra conoscenza di aree più o meno estese della città. Al tempo stesso, la ricchezza di implicazioni di questo discorso si può cogliere al meglio facendo riferimento al modo in cui esso ha mobilitato la fantasia anche in altri ambiti creativi ed estetici. In particolare, viene in mente il modo in cui esso ha informato l'immaginazione del viaggio nel tempo, a partire da un capostipite della fantascienza come *The Time Machine* (*La macchina del tempo*), scritto da H.G. Wells nel 1895 (2017). Ma forse l'esempio più straordinario di questa struttura fantasmatica lo si trova in una recente *graphic novel* di Richard McGuire, *Qui* (2014, la cui prima versione, di sole 36 tavole in b/n era però già del 1989). Si tratta della storia di un unico angolo della terra, inquadrato in momenti temporalmente anche lontanissimi, e spesso sovrapposti l'uno all'altro tramite finestre pop-up. McGuire insomma lascia inalterate le tre dimensioni ordinarie legate allo spazio e trasporta il lettore avanti e indietro nella quarta dimensione, quella del tempo, in modo tale che scorrano davanti ai nostri occhi i mammut dell'era glaciale di circa 50 mila anni fa, una coppia di nativi americani in un bosco del 1609, una festa in costume nel 1990, una visita di Benjamin Franklin al figlio nel 1775, un'escursione turistica guidata nel 2213 su un pianeta irriconoscibile a causa del cambiamento climatico. La potenza del medium fumetto permette a McGuire un'esplorazione diacronicamente radicale e gli consente di restituire i diversi contesti temporali con la medesima pregnanza visiva.

Questa fascinazione per il palinsesto urbano giunge, nelle *Guide invisibili*, ad un intreccio particolarmente proficuo, proprio perché è paradossalmente il racconto degli Altri a farci riconnettere con frammenti dimenticati e negletti della nostra città. Una porzione significativa della visita alla Stazione Termini si svolge, ad esempio, nei pressi del frammento di mura serviane (VI secolo a.C.) contenute nel primo piano seminterrato della stazione, a cui con ogni probabilità molti dei partecipanti non hanno mai fatto caso. L'operazione delle *Guide invisibili* è insomma un lavoro di redenzione dello spazio della metropoli dalla sua crescente astrazione funzionalistica³ e dalla percezione sempre più distratta che ne facciamo.

D'altronde, come accennavamo, l'importanza delle *Guide invisibili* non risiede banalmente nel modo in cui il punto di vista straniero possa aiutare il soggetto occidentale

³ Sul concetto di "spazio astratto" cfr. Lefebvre 1976.

a defamiliarizzare lo sguardo sul proprio spazio quotidiano, bensì nel coinvolgimento più diretto dell'individualità migrante. Ad emergere, infatti, non sono soltanto frammenti non-sincronici (per usare l'espressione di Ernst Bloch, 1977), ma anche, ad esempio, meccanismi di controllo, anch'essi generalmente ignorati dal passante indaffarato: è il caso degli spuntoni in pietra piazzati sui muretti all'esterno della stazione stessa, per evitare che su di essi sostino migranti e altri indigenti che popolano l'area.

Le *Guide invisibili* propongono poi una dimensione ulteriore, che non riguarda tanto il tempo lungo dell'alterità diacronica, ma un arco memoriale a raggio più stretto, quasi sincronico. Questi racconti utilizzano infatti gli spazi di Roma per evocare continuamente altri luoghi, altri spazi, altre città, legati al vissuto dei migranti, al loro paese d'origine o al viaggio che hanno intrapreso. Ad esempio, durante la visita del Rione Monti, la voce di Kante non si limita a ricordarci che, mentre camminiamo sul Colle Oppio, sotto i nostri piedi si trova la Domus Aurea di Nerone. Subito dopo, questa stratificazione storica consente la connessione mentale con un altro spazio, legato alla storia personale del giovane proveniente dalla Costa d'Avorio, alla sua cultura di partenza: Kante rievoca infatti la città storica di Grand-Bassam, un tempo capitale del paese ma ora negletta nonostante la sua importanza culturale ampiamente riconosciuta (è stata iscritta nel patrimonio UNESCO nel 2012).

In questo modo, tramite il racconto migrante informato dalla nostalgia diasporica, le *Guide invisibili* finiscono per dare concreta evidenza al parallelo tra stratificazione dello spazio romano e struttura della psiche proposto da Freud. Il lavoro sulla memoria personale, oltre che su quella del luogo, crea un ponte tra culture diverse. Il percorso della visita guidata produce così, in modo radicale, un'eterotopia, secondo la fortunata definizione foucaultiana (2010): esso produce cioè luoghi che si aprono su altri luoghi, assumendo la funzione principale di far comunicare tra di loro spazi diversi.⁴

Se si volesse cercare di operare una sintesi, si potrebbe affermare che nelle visite guidate organizzate dal Laboratorio 53 lo spazio si stratifica sovrapponendo i seguenti livelli:

- il qui ed ora della visita guidata;
- il presente storico nel suo senso più ampio (la contemporaneità);

⁴ Viene a tal proposito in mente uno dei più acuti film italiani sulle dinamiche della migrazione, ovvero *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio, al cui centro c'è la figura di un anziano che, rimasto per oltre quarant'anni nelle prigioni albanesi e ritenuto da tutti albanese egli stesso, è in realtà un ex soldato italiano arrivato nei Balcani al seguito del colonialismo fascista. Liberato dopo il collasso del blocco sovietico, l'uomo intraprende un viaggio dal nord al sud dell'Albania, durante il quale man a mano riemerge la sua identità italiana. Egli si mostra dapprima convinto, in un vero e proprio cortocircuito storico e individuale, di star tornando nella sua natia Sicilia alla fine della Seconda Guerra Mondiale, nel 1945. Poi, salito sulla nave che lo porterà effettivamente in Italia, crede di star salpando per gli Stati Uniti. Tramite questa sovrapposizione di spazi e luoghi diversi, Amelio propone una riflessione sulla qualità autenticamente trasversale e universale dell'identità migrante. Si vedano, su questo film, Pravadelli (2010) e De Pascalis (2015, 182-194).

- il passato del singolo visitatore, nel caso questi conosca lo spazio e ne abbia già fatto esperienza;⁵
- la storia del luogo più nota;
- la storia del luogo per così dire nascosta (innanzitutto i frammenti non sincronici, ma anche più in generale gli elementi meno evidenti);
- la lettura che ne danno le voci migranti (a volte anche in contrasto tra loro);
- la sovrapposizione che essa può proporre con spazi dell'altrove connotati da una somiglianza più o meno stringente con il contesto italiano.

Nelle *Guide invisibili*, insomma, la potenza acusmatica (Chion 1991) della voce ci conduce in un percorso che ci palesa la frammentarietà che caratterizza sia la nostra esperienza dello spazio che la nostra stessa identità. “L’emozione della topofilia” è caratterizzata per definizione, secondo Giuliana Bruno, da una passione per lo spazio “orientata non verso il tutto, bensì verso il tessuto della lacuna” (2006, 317). Bruno insiste soprattutto su “l’assenza di plenitudine e l’interiorità lacunare” dello “scenario topofilico” (318) in cui quello che conta non è la ricostruzione impossibile di una totalità, ma l’incontro sensoriale con immagini e suoni che mettono in contatto tempi e culture diversi.

Le tracce audio delle *Guide invisibili* sono dunque una concretizzazione della possibilità di entrare in contatto con le tracce, per forza di cose discontinue, dell’alterità. E giocando ulteriormente con il concetto di ‘traccia’ si può rievocare la riflessione di Édouard Glissant sul “pensiero della traccia.” Con questa espressione lo studioso descrive le dinamiche di contatto tra popoli e tra persone nello scenario delle culture composite della diaspora. Quello della traccia è, secondo Glissant, “un non-sistema di pensiero intuitivo, fragile, ambiguo che si adatterà particolarmente alla straordinaria molteplicità del mondo in cui viviamo” (1998a, 20) e che “ci è consustanziale se viviamo una poetica della Relazione nel mondo attuale” (21). Nello scenario contemporaneo, l’identità è sempre frutto di una creolizzazione e della combinazione inedita delle tracce di tante diversità e minoranze. E il pensiero della traccia trasforma anche il modo in cui recepiamo il paesaggio, che “smette di essere uno sfondo convenzionale e diventa un personaggio del dramma della Relazione” (20-21). Anziché fare da “contenitore passivo della Narrazione onnipotente,” il paesaggio entra a far parte del nostro modo di esperire la “dimensione mutevole e durevole di ogni cambiamento e di ogni scambio” (21), in un proliferare di voci che, con le loro micro-narrazioni dissonanti, compongono il tessuto eterotopico del palinsesto postcoloniale.

⁵ A questo proposito, mi sembra importante segnalare che l’attenzione – e anzi, l’adesione entusiastica – di chi scrive all’esperienza delle *Guide invisibili* deriva probabilmente, oltre che dall’interesse accademico di ormai lunga data per l’intreccio tra media e spazialità, anche dall’essere io stesso un cittadino di Roma soltanto d’adozione, e in quanto tale alla ricerca di forme di negoziazione del mio stesso vissuto di appartenenza al contesto urbano.

Confini e attraversamenti

Le diverse visite problematizzano la stratificazione dello spazio e dell'esperienza urbana in modo differente. A ciascuna visita è assegnato un ruolo specifico, per far sì che alla peculiarità di quell'area dell'Urbe, al suo *genius loci*, corrisponda l'esplorazione di uno degli aspetti precipui del vissuto migrante.

La visita di Termini, come si conviene ad uno spazio di transito quale la stazione, è tutta giocata sul tema dell'esterno/interno, ingresso/espulsione, accettazione/rifiuto, e ricostruisce dunque in modo esplicito il processo di inserimento, la richiesta d'asilo, le procedure che i migranti devono affrontare una volta arrivati in Italia nel tentativo, spesso molto tortuoso, di lasciare i centri di accoglienza (CIE, ovvero Centri di Identificazione ed Espulsione, ex CPT, ovvero Centri di Permanenza Temporanea). Il racconto non manca di soffermarsi sui risvolti più drammatici di questo iter, puntando in particolare il dito sulle lentezze della burocrazia, le cui inadempienze possono avere conseguenze anche molto serie sulla salute mentale dei migranti che talvolta, bloccati in un limbo spaziale e giuridico, e impossibilitati a evolversi in qualsiasi direzione, finiscono per perdere l'equilibrio psichico. Il nodo inclusione/esclusione non viene d'altronde affrontato soltanto in relazione allo Stato italiano e ai suoi percorsi giuridici, ma anche illustrando le dinamiche di suddivisione in gruppi e sottogruppi che caratterizzano la gestione dello spazio da parte gli stessi migranti: ci si concentra infatti sulle politiche spaziali di un bar della stazione che affaccia su Via Giolitti, in cui avvengono pratiche di auto-ghettizzazione ed emarginazione reciproca.

La Stazione Termini si presta dunque, per definizione, ad una lettura metaforica legata al tema dell'accessibilità e del superamento della soglia. Questo stesso discorso viene sviluppato anche, in maniera più immaginifica, nella visita di Piazza Vittorio, il cui percorso si conclude proprio davanti alla Porta Magica, unica superstite dei cinque accessi seicenteschi alla villa Palombara, residenza nobiliare una volta sita sull'Esquilino. Secondo la leggenda, questo monumento, su cui sono incisi oscuri simboli esoterici, costituirebbe un varco di comunicazione tra mondi, in relazione ai tentativi di trasmutazione alchemica legati alla ricerca della pietra filosofale. La potenza suggestiva della misteriosofia viene dunque adoperata dalle *Guide invisibili* per evocare la possibilità di oltrepassare le barriere culturali. A questo stesso proposito, risulta ancora più significativa la dinamica attorno a cui è organizzata la visita di Piazza di Spagna. Il percorso si snoda qui, in modo significativamente non circolare, tra la Scalinata di Trinità dei Monti e Piazza Santi Apostoli, ed esso viene adoperato per parlare del viaggio di migrazione, con un'intuizione assai acuta che sovrappone i confini tra i diversi rioni della città (segnatamente, tra Rione Campo Marzio, Rione Colonna e Rione Trevi) con tutte le frontiere che sono state superate dai migranti per arrivare in Italia (in particolare, il parallelo è con il percorso di Ousmane, che ha dovuto varcare sei frontiere per arrivare in Italia dalla Costa d'Avorio). L'idea di adoperare il vero e proprio cuore dell'Urbe (approfittandone anche per informare sulle rivalità più o meno ludica che contrapponeva

gli abitanti dei vari rioni in epoche antiche) per parlare delle peregrinazioni migratorie funziona sia per similitudine (l'idea del confine, appunto), che per contrasto (la giustapposizione tra il centro della società occidentale e i territori lontani), costruendo così una narrazione molto efficace dei percorsi diasporici della globalizzazione.⁶ Non a caso la passeggiata si conclude presso la Caserma San Marcello di Via dei Santi Apostoli, dove ha sede la Commissione territoriale per il riconoscimento della protezione internazionale di Roma.⁷

La dinamica di sovrapposizione tra lo spazio romano e gli spazi di origine dei migranti trova ulteriore conferma nel registro più personale che caratterizza il tour di Trastevere (su cui torneremo a breve). Essa viene viceversa a declinarsi in una modalità del tutto particolare nella zona di Piazza Vittorio, area notoriamente assai multietnica. Qui è come se le due dimensioni che sono sempre implicate da questi racconti trovassero finalmente una congruenza, come se esse venissero finalmente a combaciare: lo spazio italiano è lo spazio dei migranti, lo spazio dei migranti è lo spazio italiano. La forza di questa connessione raggiunge il massimo livello nel momento in cui si fa attraversare ai visitatori il mercato coperto della piazza, invitandoli a odorare e magari comprare le tante spezie presenti. Questo momento è indubbiamente anche uno di quelli in cui più facilmente si rischia di cadere in una semplificazione esotizzante e perfino in una mercificazione dell'esperienza migrante. Al tempo stesso però lo spostamento dall'udito e dalla vista

⁶ Si sarebbe tentati qui di sviluppare un parallelo tra i caratteri barocchi del centro di Roma (durante la visita si sosta davanti alla facciata della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte) e la riflessione di Édouard Glissant sulla diffusione delle culture meticce e creole nel mondo come forma di "barocco mondializzato" (1998b, 81-83). Secondo Glissant, l'arte barocca ha rappresentato "una reazione contro la pretesa razionalista di penetrare con un movimento uniforme e decisivo gli arcani del conosciuto" ed il suo affacciarsi nella storia dell'arte ha coinciso precisamente con l'apertura dell'età moderna a scenari extra-europei, a partire naturalmente dalla scoperta dell'America. Questo discorso, che pare attagliarsi particolarmente bene alla dinamica delle *Guide invisibili*, grazie alla "ridondanza spaziale" (81) cui secondo Glissant l'arte barocca fa appello, non può evidentemente essere sviluppato qui in tutte le sue implicazioni.

⁷ Il tema del superamento dei confini si connette anche, nella visita di Piazza di Spagna, ad un'enfasi sull'acqua. Le fontane del centro di Roma servono infatti a rievocare l'esperienza profondamente traumatica del viaggio in mare, e la paura dell'annegamento. In un'altra visita, però, l'acqua della fontana di Piazza Madonna dei Monti viene adoperata per suggerire la libertà di movimento e autodeterminazione dei soggetti migranti (specie femminili) rispetto alle costrizioni dei contesti culturali di partenza. È come se le *Guide invisibili* volessero rispondere all'esortazione di Roland Barthes, che affermava che "bisognerebbe esplorare le immagini profonde degli elementi urbani" e sosteneva che esista "un nesso tra strada e acqua" (1967, 16). Viene a questo proposito in mente come Freud stesso fosse partito, nella sua investigazione sul contatto tra struttura dell'inconscio e palinsesto urbano, proprio dall'indagine sul "sentimento oceanico" di appartenenza al mondo: "uno stato quasi sublime in cui l'integrità del sé si perde, o comunque si compromette, a favore di un senso di illimitatezza, di sconfinatezza e di interconnessione" (Balsom 2018, 9). Elemento eminentemente transitorio (Bachelard 1992), l'acqua mette sempre in discussione l'autonomia del nostro corpo come unità conchiusa, sia in negativo che in positivo. Se da una parte essa significa la perdita del controllo e la morte, d'altronde è connessa al movimento e al desiderio, e diviene metafora della vitalità stessa.

all'olfatto serve a rafforzare la dimensione del qui ed ora in una direzione anche giocosa, che favorisce un'allegria condivisione della concretezza sensoriale delle culture straniere.

L'attraversamento delle aree effettivamente popolate da migranti può viceversa assumere anche connotazioni più complesse. La visita del Rione Monti riflette estesamente sulla problematica del vivere per strada, a partire dal centro diurno in Via delle Sette Sale, sul summenzionato Colle Oppio. Si tratta di una delle visite più difficili da esperire, per il cittadino bianco e occidentale che, passeggiando tra gli accampamenti di fortuna in cui, a pochi passi dal Colosseo, vivono numerosi migranti senza casa, sente di attuare un'invasione, in cui il suo sguardo curioso rischia di diventare – indipendentemente dalla volontà del visitatore – uno strumento di violenza.

La visita di Monti è d'altronde tutta dedicata al problema dell'invadenza, non solo in relazione al vissuto migrante ma anche per quanto riguarda le metamorfosi dei centri storici, sempre più travolti dalla gentrificazione e dal turismo mordi e fuggi da Airbnb. La questione dei limiti e delle demarcazioni territoriali si rivela ancora una volta come il vero *fil rouge* del discorso che emerge da queste visite guidate. Nel caso specifico del Rione Monti, essa articola la problematica del confine labile tra pubblico e privato, spazio domestico e spazio urbano, ed esprime la necessità di preservare le tradizioni culturali (sia quelle dei soggetti migranti che quelle relative al contesto romano) di fronte alle modificazioni della modernità, senza però risultare anacronistici.

L'attraversamento di Via Cavour, ancora durante il tour di Monti, si presta invece all'apertura di una riflessione più prettamente politica: il fatto che questa strada sia da sempre parte dei percorsi delle manifestazioni romane conduce ad una rievocazione della primavera araba. Questo collegamento tra la conflittualità inscritta nel territorio della capitale e gli scontri e le lotte dei paesi d'origine viene approfondito in maniera assai più estesa nella visita della zona di San Lorenzo. Passeggiando per questo quartiere, dove la memoria dolorosa della Seconda Guerra Mondiale marca ancora la configurazione dei volumi e delle superfici architettoniche (con i caratteristici vuoti lasciati dai palazzi bombardati), sentiamo dunque evocare i conflitti coloniali in Benin, le lotte tra gli universitari e la polizia in Nigeria, e la sanguinosa rivalità tra etnie diverse in Guinea. La visita, pur rivendicando il carattere popolare e storicamente composito di San Lorenzo, non manca d'altronde di affrontare episodi di violenza d'altro tipo che hanno caratterizzato la storia più recente della zona, in particolare lo stupro e omicidio della sedicenne Desirée Mariottini nell'ottobre 2018. Dando spazio anche ad alcune voci italiane, l'audiotour di San Lorenzo dà conto della variegata compagine che compone il quartiere, e in questo modo articola un esperimento particolarmente interessante di storia orale (Portelli 2017).

Spazi di enunciazione

Le *Guide invisibili* sono il frutto di una pratica di negoziazione, da parte delle soggettività migranti, della propria esperienza dello spazio cittadino, rispetto alla lettura dello stesso imposta dall'alto, dall'ordinamento cartografico come strumento di controllo.⁸ Michel de Certeau ha articolato a questo proposito un discorso che è di sommo interesse per il nostro oggetto di studio, proponendo un'analisi del camminare "come spazio di enunciazione" (2001, 151). Se già Roland Barthes suggeriva un'analogia tra camminare e parlare – "La città parla ai suoi abitanti, noi parliamo la nostra città, la città in cui noi siamo, semplicemente abitando dentro di lei, passeggiando al suo interno" (1967, 11) – de Certeau approfondisce e sistematizza questa intuizione sostenendo che "l'atto di camminare sta al sistema urbano come l'enunciazione . . . sta alla lingua." Il camminare è infatti "un processo di appropriazione del sistema topografico da parte del pedone" (2001, 151) proprio come il parlare è un atto di appropriazione della lingua da parte del locutore. Anche Fran Tonkiss si è soffermata su questo discorso, intrecciandolo con la problematica della differenza culturale: "Camminando nella città, le persone inventano i propri idiomi urbani, una lingua locale scritta nelle strade e letta, in un certo senso, a voce alta. Una città ignota, tra l'altro, può assomigliare a una lingua che non si conosce. A poco a poco si afferra qualche vocabolo, si riconoscono certe espressioni, si provano giri di parole. Camminando, componiamo frasi spaziali che cominciano ad acquisire significato, arriviamo a padroneggiare la grammatica complessa delle strade lentamente, impariamo a far parlare gli spazi della città" (2008, 199). Le *Guide invisibili* rinegoziano, dunque, l'esperienza cartografica, lontano dalle dinamiche del potere e in direzione della creazione e condivisione di un "atlante delle emozioni" (Bruno 2006) in cui la mappa si faccia parola, scrittura e racconto.

Tutto questo si traduce, a livello della fruizione, nella nostra partecipazione ad una forma di sovvertimento delle modalità consuete di attraversamento del contesto urbano. Ci si colloca nello spazio seguendo le istruzioni in cuffia, ed un effetto precipuo di questa attenzione può essere quello di star apparentemente bighellonando, ciondolando senza scopo nel bel mezzo della città. Non è mancato, nella mia personale esperienza, la richiesta di un rappresentante delle forze dell'ordine di "circolare" e non rimanere fermo nei pressi di alcuni dissuasori mobili all'ingresso della stazione Termini presso Via Marsala. Al tempo stesso, questa operazione di ridefinizione dei modi routinari con cui si percorre la metropoli è comunque contenuta, limitata da un'organizzazione del tempo

⁸ L'esperimento delle *Guide invisibili* si colloca nel solco di quell'ampia metamorfosi della monumentalità delineata da Adachiara Zevi (2014) a partire dagli esempi del Mausoleo delle Fosse Ardeatine e delle "pietre d'inciampo" di Gunter Demnig. Zevi sottolinea come il rapporto tra architettura e memoria sia andato sempre più modificandosi, a partire dal secondo dopoguerra, abbandonando la concezione del monumento come oggetto singolo da contemplare, e ridefinendolo nei termini di un percorso da agire, una traiettoria da percorrere. Questa dimensione del riattraversamento dello spazio si lega strettamente al discorso sul trauma (relativo in particolare, ma non solo, alla Shoah).

molto precisa e rigorosamente scandita. Durante la visita si viene suddivisi in sottogruppi da tre, e non bisogna mai interrompere il flusso della traccia, pena il rischio di trovarsi eccessivamente sfasati rispetto agli altri sottogruppi e di smarrirsi lungo il tragitto spesso intricato (la traccia tiene di per sé conto delle pause necessarie a raggiungere i diversi luoghi e, indirizza l'attenzione dell'ascoltatore verso momenti in cui bisogna che egli/ella adotti maggior cautela, in primis sulle strisce pedonali).⁹ Questo ritmo sostenuto, senza soste, tempera dunque la dimensione di *flânerie*, e costringe il visitatore ad abitare lo spazio affidandosi alle regole altrui. Lungi dall'essere soltanto un dispositivo spaziale, l'audioguide è anche un efficace dispositivo temporale, e c'è dunque, nella fruizione della visita, un gioco costante tra l'apertura di un orizzonte liberatorio e la permanenza di una serie di elementi normativi. L'aspetto del controllo è d'altronde fondamentale per il funzionamento delle *Guide invisibili* come dispositivo narrativo¹⁰, perché esso garantisce la connessione dell'ascoltatore con le soggettività altre che gli si palesano in modo acusmatico. Le regole di queste passeggiate devono essere definite perché è questo che permette la creazione di uno spazio intersoggettivo autenticamente sintonico. Rispetto alle audioguide museali tradizionali, che consentono al visitatore un grado di autonomia piuttosto marcato, le *Guide invisibili* devono creare una scansione dello spazio e del tempo ben più rigorosa, proprio perché, non volendo istruire, come accade nei tour più consueti, tramite fatti e informazioni oggettive, la struttura preordinata è essenziale alla creazione di un percorso di conoscenza.

Naturalmente, tornando al livello dell'esperienza creativa di partenza, ci si può a buon diritto chiedere quanto del modo in cui questi racconti sono strutturati ed elaborati, ed in particolare quanto del modo in cui essi siano tanto differenziati tra loro e connessi al territorio in modo acuto e originale, non derivi da una regia esterna, per forza di cose italiana, occidentale, bianca. Ci si può insomma chiedere in che termini si tratti di una vera, effettiva, autorappresentazione, e bisognerà riconoscere che un ruolo assolutamente cruciale viene svolto dai mediatori culturali, cui si può far risalire una parte importante della negoziazione tra le posizioni soggettive dei narratori migranti e degli ascoltatori italiani.¹¹

⁹ Delegare alla narrazione in cuffia parte del controllo circa la propria incolumità non è evidentemente un gesto scontato. Secondo Mirjam Schaub, infatti, "il compito più 'antropologico' dell'udito (è) stabilizzare il nostro corpo nello spazio, sostenerlo, facilitare un orientamento tridimensionale e soprattutto garantire una sicurezza generale," e dunque si può sostenere anche che "l'orecchio (sia) l'organo della paura" (2005, 76). Mettersi quelle cuffie nelle orecchie è dunque anche un atto di fiducia, considerando tra l'altro il fatto che oggi siamo sempre più abituati ad una gestione autonoma e autarchica della navigazione della mappa urbana.

¹⁰ L'idea che l'audioguide contenga al suo interno tre dispositivi distinti ma intrecciati (spaziale, temporale e narrativo) proviene dal lavoro di Holger Schulze (2013) che, pur elaborato in relazione alle audioguide museali è di grande utilità anche per il nostro caso di studio.

¹¹ Sulla questione del "nativo come oggetto silenzioso" si veda Chow (2004, 23-58). La studiosa discute la problematica tendenza degli autori bianchi a ridurre la soggettività subalterna, di cui pure si occupano, ad una posizione singola e fissa, relegandola di fatto ad un ruolo meramente oggettuale. *Le Guide invisibili*

Questo non significa che i contenuti trasmessi non corrispondano in modo significativo ai vissuti dei migranti. Ai mediatori culturali va assegnata semmai una importante capacità maieutica, che non sminuisce però il contributo dei nuovi cittadini. La visita di Trastevere, ad esempio, si sofferma su risvolti più esistenziali e intimisti che attestano il carattere originale di questi racconti. La camminata inizia con delle considerazioni sul fumo come dimensione di libertà, per poi passare ad un discorso sulla serenata come rituale amoroso e sulle connessioni tra riti religiosi anche molto lontani (si propone, ad esempio, una comparazione tra voodoo ed ex voto). Si articola in questo modo una estesa riflessione sulle gerarchie di potere e di organizzazione assembleare che caratterizzano molti villaggi africani, soffermandosi su questioni legate alla comunità come struttura dell'esperienza individuale.

Un aspetto potenzialmente problematico, rispetto ai soggetti narranti, riguarda la differenza di *gender*. In effetti, le prime visite realizzate (Piazza di Spagna, Piazza Vittorio, Termini, Trastevere) erano caratterizzate dalla scarsità di voci femminili: l'unica, seppur significativa, era quella di Marwa, una ragazza siriana che interviene a Trastevere. Ciò mette palesemente in luce la sostanziale esclusione della donna dal discorso postcoloniale, che è stato a lungo declinato soltanto al maschile (Fuss 1995; Chow 2004, 59-89). A questo inconveniente cercano di sopperire le visite realizzate successivamente, nel 2019, ovvero San Lorenzo e Monti: in particolare, in quest'ultimo tour, la giovane egiziana Dalja, passando davanti alla facoltà d'ingegneria dell'Università La Sapienza a San Pietro in Vincoli, riflette sull'importanza dello studio sia come legame intergenerazionale al femminile (si tratta dello stesso ambito di studi suo e della madre) che come forma di emancipazione soggettiva. Poco dopo, anche Marwa ci racconta la propria scoperta del valore del legame di sorellanza, avvenuta proprio durante e grazie all'esperienza di emigrazione.

Un elemento veramente fondamentale delle *Guide invisibili* sta poi nel fatto che le visite si concludano sempre con un incontro faccia a faccia con alcuni dei giovani che hanno contribuito al racconto ascoltato, e/o che sono coinvolti attivamente nell'organizzazione logistica delle visite. La traslazione del nostro interlocutore dal piano acustico a quello della presenza fisica costituisce evidentemente un passaggio importante, vista l'importanza della "componente scopica del razzismo," ovvero il fatto che "l'idea di razza, un prodotto della storia più che della natura, è un modo categorico di pensare che lega la differenza umana al visibile" e che "non possiamo ascoltare la razza nello stesso modo in cui la vediamo o riconosciamo il suo miraggio" (Bull, Back 2008, 21). Al termine della passeggiata, tutti i partecipanti si ritrovano insieme e, passandosi un cartoncino, devono esprimere la propria opinione o fare domande in merito all'esperienza appena

offrono a tal proposito un parziale ma importante antidoto proprio nel presentare sempre una molteplicità di voci, che impediscono questa *reductio ad unum*. In alcuni momenti, poi, la narrazione dei tour lavora esplicitamente sulla giustapposizione di diversi vissuti relativi al medesimo spazio: si veda soprattutto il caso di Termini, nel raccontare il quale si susseguono due voci che restituiscono sentimenti contrapposti a proposito dell'esperienza migrante su suolo italiano.

fatta. Questo vero e proprio rituale, con tanto di passaggio di testimone, permette un incontro con i soggetti di questi racconti che sembra una vera e propria concretizzazione delle teorie di Emmanuel Lévinas sull'importanza dell'incontro con il Volto dell'Altro (1980, 199-224). La prospettiva etica di Lévinas parte dal presupposto che l'Altro sia irriducibile al Sé. L'Altro non può essere infatti definito, per il filosofo francese, nei termini di una categoria, come avveniva invece nel pensiero strutturalista o post-strutturalista: non può insomma essere ridotto ad un concetto. Per Lévinas la differenza radicale dell'Altro si ancora al corpo, ed egli fa riferimento al manifestarsi di questa alterità con il termine di "Volto." Il Volto stesso non è un'idea, ma la concreta presenza dell'Altro, di cui mostra l'assoluta singolarità. Il momento di confronto finale è perciò essenziale, per evitare che i nostri interlocutori rimangano delle entità astratte e consentire invece quella dinamica di riconoscimento reciproco tra bianchi e neri tanto discussa e agognata dai teorici postcoloniali, a partire dallo stesso Fanon (1996, 188-189).

Ciò che più colpisce, in questi incontri, è l'impressione di vitalità che se ne trae. Pur non mancando, come abbiamo detto, contenuti dolorosi nei loro racconti, questi giovani appaiono speranzosi delle possibilità dell'accoglienza e dell'integrazione (tanto che poi quando li si interroga sulle loro condizioni effettive di vita si rimane quasi stupiti di riscontrare che esse rimangono comunque assai precarie). Pur volendo evitare idealizzazioni, occorre riscontrare insomma che essi non vogliono affatto essere messi nel ruolo passivo di vittime, laddove invece la retorica vittimaria è uno dei discorsi principali su cui si è incardinata l'identità italiana ed europea a partire dal secondo dopoguerra, come sottolinea Giovanni De Luna (2011).

La voce come atmosfera

Se la filosofia di Lévinas risulta perfetta per rendere conto del momento in cui si può finalmente dare volto ad alcune delle voci che abbiamo ascoltato, mi preme però sottolineare che la visita nella sua interezza si configura come un'esperienza produttiva di incontro. Anche la Voce è infatti una modalità importante (rilevante dal punto di vista etico ed emotivo, interessante dal punto di vista mediale) con cui l'alterità fa irruzione nella sfera dell'Io. Ed anzi rispetto alla dimensione distanziante della vista, alleata delle spinte al controllo, l'ascolto coinvolge la corporeità in maniera più diretta.

Il medium delle cuffie serve a catapultarci in una relazione di prossimità con la lingua e la voce, colte non solo nel loro contenuto ma nella loro materialità. Questo discorso coinvolge innanzitutto, nelle *Guide invisibili*, la questione dell'accento (spesso francofono), che è uno strumento tanto ineffabile quanto efficace di connessione relazionale con le voci narranti (un elemento di cui ci si accorge con maggior nettezza allorché esse cedono temporaneamente la parola ad una voce italiana).

D'altra parte, se la forma di interpellazione dell'accento è ancora riconducibile ad un insieme di discorsi culturali definiti, la capacità attrattiva della voce va anche oltre.

Barthes definisce “grana della voce” (1985, 257-266) proprio il nesso tra la materia acustica e il piacere che essa genera nel corpo, tra la sostanza sonora e il godimento, e ne fa “il luogo privilegiato (eidetico) della differenza: un luogo che sfugge a ogni scienza, perché non esiste scienza (fisiologia, storia, estetica, psicoanalisi) che esaurisca la voce.” Per quanto ci si sforzi di classificare e commentare la voce tramite le parole, “ci sarà sempre un resto, un supplemento, un lapsus, un non detto che si designa da solo” (268).

Lo stesso Barthes prosegue il proprio discorso sottolineando come la psicoanalisi, che trova nella voce uno dei suoi strumenti essenziali in quanto *talking cure*, la categorizzi “tra gli oggetti del desiderio in quanto mancante” (268). Jacques Lacan (1996) in particolare ha elevato la voce – insieme allo sguardo, al pene, all’escremento, al niente – al rango di “oggetti a,” vale a dire di quegli oggetti parziali suscettibili di essere feticizzati e impiegati per cosificare la differenza. La voce è insomma, come sottolineava Pascal Bonitzer nella definizione poi ripresa da Chion, uno “strano oggetto” (1991, 9). L’incontro con la voce è un incontro con una dimensione percettiva dalla configurazione ontica piuttosto particolare. Ed in effetti qui le riflessioni psicoanalitiche si intrecciano con quelle più recenti, relative alla teoria dell’atmosfera, di studiosi come Gernot Böhme (2010) e Tonino Griffèro (2010).

Se la qualità atmosferica del suono in generale appare facilmente intuibile, più interessante riflettere sullo statuto particolare della voce all’interno di questo discorso. L’atmosfera è a mia opinione un concetto di particolare interesse proprio perché, in quanto fatto percettivo primario, essa è “anteriore alla scissione netta tra soggetto/oggetto” (Böhme 2010, 81-82), si localizza “proprio nel ‘tra’ che separa e unisce soggetto e oggetto” e materializza perciò “la realtà condivisa – anche nella dimensione della corporeità – sia dal percipiente sia dal percepito, sia dallo spettatore sia da ciò che è l’oggetto del suo ‘sentire” (Griffèro 2005, 297). L’atmosfera insomma mette in discussione le consuete categorie dell’estetica (intendendo qui come “estetica” una teoria generale della percezione, e non soltanto un discorso sull’arte), disegnando un’area transizionale sospesa tra proiezione soggettiva e proprietà oggettive dello spazio, che è un territorio di scambi e permutazioni di grande interesse. Secondo Böhme, più che all’atmosfera in senso ampio, la voce va in verità accostata al concetto di “atmosferico”: lo studioso la include infatti nel novero di quei fenomeni come anche l’autunno, il crepuscolo, il vento, l’illuminazione, il freddo, i quali “sono più precisamente distinti dall’io percipiente e mostrano già una tendenza ad assumere un carattere cosale” (2010, 99).

Tale connessione tra voce e atmosfera, la capacità della prima di creare la seconda, è comprovata dalla lingua tedesca, in cui per parlare di atmosfera si usa il termine *Stimmung*, derivante dal vocabolo *Stimme*, che designa invece la voce. *Stimmung* può d’altronde indicare anche l’intonazione della voce stessa, ed ha infine un’accezione musicale, in riferimento all’accordatura degli strumenti. Leo Spitzer (2009) si è diffuso sulle implicazioni musicologiche e cosmologiche di questa connessione, tracciandone la lunghissima storia culturale fino all’antichità. Secondo Spitzer, il termine evoca di fatto

una corrispondenza fra la condizione individuale e una dimensione più ampia, “un accordo fra il soggetto e il mondo circostante, una simpatia universale” (Pinotti 2011, 179). Qualcosa di simile, insomma, a quel “sentimento oceanico” che Freud investigava quando ragionava sulle permanenze del passato nel palinsesto della nostra psiche. Come fenomeno atmosferico, la parola è insomma un “potente innesco empatico” (177), che ha la possibilità di farci superare i confini ristretti del nostro corpo a favore dell’emozione di una condivisione profonda. E questa dinamica, valida di per sé per la voce pura e semplice, viene rivelata con ancor maggiore chiarezza da quelle occasioni in cui essa funziona in accordo con altre e/o in una dimensione di musicalità.

Non è un caso allora che la parte conclusiva della visita delle *Guide invisibili* al Rione Monti si configuri come un gioco a due voci. Siamo di fronte all’imponente muro che nella Roma antica divideva la zona della Suburra, dove alloggiava la soldataglia dell’imperatore, dall’area monumentale e istituzionale dei Fori Imperiali, e le nostre due guide colgono l’occasione per riflettere su altri muri che hanno caratterizzato il loro vissuto. Efe, dalla Nigeria, ci racconta del temibile muro che chiudeva agli occhi di tutti la villa dell’uomo ricco del paese, mentre Marwa narra invece dell’aberrazione costituita dal muro israeliano in Palestina. Le due voci completano le frasi l’una dell’altra e poi parlano in coro, per chiedere infine ai visitatori di riflettere sulle barriere che essi stessi erigono nella propria psiche (Efe e Marwa interpellano all’unisono l’ascoltatore: “Prova a immaginare un mondo senza frontiere dove il colore della pelle e il tuo contesto religioso, la tua nazionalità e i soldi che hai in banca non contano.” Poi la ragazza dice: “Alla fine di questa passeggiata, ti voglio lasciare una domanda,” che viene enunciata da Efe: “Quali muri alzi nella tua mente?” Infine nuovamente in coro i due ci esortano: “Pensaci”). La consonanza tra le voci crea così un’atmosfera di empatia rituale, che coinvolge anche la nostra posizione soggettiva, senza che il pathos annacqui in alcun modo il portato politico del discorso proposto.

A fronte del coro monticiano, la visita di San Lorenzo si conclude invece con un canto, che Roland, un giovane del Camerun, ci propone come forma di dono, a conclusione di una riflessione autenticamente personale: in un momento precedente della visita, prendendo spunto dalla sosta presso l’edificio della facoltà di psicologia dell’Università La Sapienza, il ragazzo ci aveva raccontato di aver intrapreso, cosa impensabile quando era ancora nel proprio paese d’origine, un percorso con una psicologa. Mentre prima era convinto che cercare un aiuto di questo tipo fosse sinonimo di follia, Roland afferma di aver ora capito che tutti possono fare un passo del genere, perché “tante persone non conoscono sé stesse. È come essere innamorato di qualcosa nel tuo cuore che non puoi esprimere.” Da queste parole del giovane traspare l’idea che esprimere sé stessi abbia un valore poetico. Colpisce a questo proposito la forza dell’immagine che viene evocata, quella di corpo segnato da un’estraneità perturbante al suo interno, ma anche da un anelito a colmare la distanza con sé stessi, a ricomporsi, a tornare integri. E il canto finale del ragazzo sembra svolgere precisamente questa funzione. Non a caso, secondo un altro Roland, ovvero Barthes, cantare significa “godere fantasticamente del mio corpo

unificato” (1985 [1976]). Il canto è cioè un momento di unità del corpo che “equivale, in termini libidici, ad un momento giubilatorio del riconoscimento di sé allo specchio” (Muscelli 2017). In questo senso, Roland ci invita a riconoscere l’interezza della sua esperienza e lasciare che essa ci avvolga tramite il canto.

Il coro e il canto si configurano così come i punti di arrivo di una raffinata riflessione, da parte delle *Guide invisibili*, sulla voce come mezzo per la costruzione di una “intimità diasporica” (Boym 2001, 251-258).¹² Queste passeggiate ci mostrano come la voce, l’accento e la loro atmosfera possano servire a gestire la differenza e ad entrarvi in contatto anche in modalità diverse dall’appropriazione feticistica ed esotizzante.

C’è infine un ultimo aspetto su cui mi piacerebbe soffermarmi prima di concludere, perché credo sia cruciale per comprendere ancor meglio le dinamiche dell’incontro con l’alterità costruito da queste passeggiate. Esse non si limitano, infatti, a sovrapporre alla mappa urbana una serie di voci soggettive che ci interpellano, ma articolano anche un’interessante riflessione/gioco intorno all’idea del gruppo. Nonostante ciascun partecipante rimanga evidentemente chiuso nella propria esperienza individuale a causa delle cuffie, si viene al tempo stesso divisi, come accennavo, in sottogruppi da tre, che iniziano la visita a scaglioni, per scarti progressivi di qualche minuto. E tutto questo ha delle conseguenze precipe sulle modalità di fruizione della visita. Tra i diversi partecipanti si crea infatti un senso di complicità, derivante dal fatto di star tutti attraversando lo spazio facendosi guidare dalla medesima voce, mentre gli altri passanti rimangono tendenzialmente ignari di ciò che sta avvenendo. Gli studiosi del *walkman* (Hosokawa 1984; Chambers 1990; du Gay *et. al.* 1997; Bull 2000) e dei suoi succedanei digitali quali l’iPod (Bull 2006) hanno già evidenziato da tempo come questi dispositivi, quando esperiti nello spazio pubblico, permettano al soggetto di articolare un “teatro segreto” (Hosokawa 1984, 177-179) dalle implicazioni stratificate. Tramite l’isolamento acustico, infatti, da una parte si rivendica la propria indipendenza uditiva e musicale rispetto al contesto urbano, ma dall’altra si riafferma, con gesto quasi di sfida, la presenza della propria micro-narrazione individuale sulla scena pubblica. Ed è proprio nel palesamento della propria modalità di ascolto (e godimento) soggettivo all’interno dello spazio collettivo che risiede il valore implicitamente politico (Chambers 1997, 142) di questo genere di dispositivi. Nel caso delle *Guide invisibili*, tale performance del segreto diventa un’esperienza condivisa con altre persone. Sia rispetto ai propri compagni di visita, sia, soprattutto, in relazione ai componenti degli altri sottogruppi, ci si riconosce

¹² Nel parlare di un “senso di intimità con il mondo,” Boym emancipa il termine ‘intimità’ dall’associazione con l’individualismo, la chiusura borghese, la ritrazione dalla sfera pubblica e la difesa delle specificità culturali. Per la studiosa l’intimità diasporica, che è consustanziale all’esperienza di spaesamento della metropoli moderna, si fonda sulla possibilità dell’incontro inaspettato e compensativo con l’Altro. Il soggetto diasporico di Boym non si illude di poter restaurare l’unità della Casa perduta, ma piuttosto “vede ovunque delle immagini specchio imperfette della casa, e cerca di coabitare con i doppi e i fantasmi” (2001, 251), abbracciando così la dimensione perturbante della nostalgia.

come accomunati, si percepiscono gli altri come estranei e si è fieri di essere a parte di qualcosa di significativo e meritevole di attenzione. Questa dimensione di tacita complicità mima, riecheggia e problematizza ulteriormente le dinamiche di riconoscimento reciproco, identificazione gruppale e marginalizzazione che caratterizzano l'esperienza dello spazio urbano, specie (ma non solo) da parte dei migranti.

Attraverso l'utilizzo innovativo della voce e la riappropriazione originale del palinsesto della metropoli, le *Guide invisibili* si configurano insomma sia come importante proposta di diffusione di un punto di vista Altro sugli spazi del quotidiano, sia come interessantissima riflessione sulle tattiche medial e le tecniche culturali che influenzano i ritmi del nostro vissuto.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, G. 1992. *Psicanalisi delle acque* (1942). Milano: Red.
- BALSOM, E. 2018. *An Oceanic Feeling: Cinema and the Sea*. New Plymouth (NZ): Govett-Brewster Art Gallery/Len Lye Centre.
- BARTHES, R. 1985 [1982]. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*. Torino: Einaudi.
- . 1967. "Semiologia e urbanistica." In *Rivista quadrimestrale di selezione della critica d'arte contemporanea* 10: 7-17.
- BLOCH, E. 1977 [1932]. "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics." *New German Critique* 11: 22-38.
- BÖHME, G. 2010 [2001]. *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. Milano: Marinotti.
- BOYM, S. 2001. *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- BRUNO, G. 2006 [2002]. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Mondadori.
- BULL, M. 2000. *Sounding Out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg.
- . 2006. "No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening." *Leisure Studies* 24/4: 343-355.
- BULL, M., BACK, L. 2008 [2003]. "Nel suono." In *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, 9-24. Milano: il Saggiatore.
- CHAMBERS, I. 1997. "A Miniature History of the Walkman." In P. du Gay et al. (eds.). *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*, 141-142. London: Sage. Pubblicato originariamente in *New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics* 11: 1-4.
- CHION, M. 1991 [1982]. *La voce nel cinema*. Parma: Pratiche.
- CHOW, R. 2004. *Il sogno di una Butterfly. Costellazioni postcoloniali*. Roma: Meltemi.
- DE CERTEAU, M. 2001 [1980]. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni del Lavoro.
- DE LUNA, G. 2011. *La repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*. Milano: Feltrinelli.
- DE PASCALIS, I.A. 2015. *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali*. Roma: Bulzoni.
- FANON, F. 1996 [1956]. *Pelle nera, maschere bianche. Il Nero e l'Altro*. Milano: Marco Tropea.
- FOUCAULT, M. 2010. *Eterotopia*. Milano-Udine: Mimesis.
- FREUD, S. 1978 [1929]. *Il disagio della civiltà. Opere complete. Vol. X: 1924-1929*. Torino: Bollati Boringhieri.
- FUSS, D. 1995. *Identification Papers*. New York-London: Routledge.
- DU GAY, P. et al. 1997. *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*, London: Sage.
- GLISSANT, É. 1998a [1996]. *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi.
- . 1998b [1990]. *Poetica della relazione*. Macerata: Quodlibet.
- GRIFFERO, T. 2005. "Corpi e atmosfere: il punto di vista delle cose." In A. Somaini (ed.). *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, 283-317. Milano: Vita & Pensiero.
- . 2010. *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari: Laterza.
- HOSOKAWA, S. 1984. "The Walkman Effect." *Popular Music* 4: 165-180.
- LACAN, J. 1996. *Il seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto. 1956-1957*. Torino: Einaudi.
- LEFEBVRE, H. 1976 [1974]. *La produzione dello spazio*. Milano: Moizzi.
- LÉVINAS, E. 1980 [1971]. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*. Milano: Jaca Book.
- MCGUIRE, R. 2015 [2014]. *Qui*. Milano: RCS libri.
- MURRAY SCHAFER, R. 1985. *Il paesaggio sonoro* (1977). Milano: Unicopli/Ricordi.
- MUSCELLI, C. 2017. "Tra parola e canto. La voce tra fenomeno e oggetto pulsionale." *Rivista di estetica* 66: 210-223. Consultato il 17 ottobre 2020. DOI: <<https://doi.org/10.4000/estetica.3366>>.

- PINOTTI, A. 2011. *Storia di un'idea da Platone al postumano*. Roma-Bari: Laterza.
- PORTELLI, A. 2017. *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*. Roma: Donzelli.
- PRAVADELLI, V. 2010. "Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne *Lamerica* di Gianni Amelio." *Imago. Studi di cinema e media* 1: 97-107.
- SCHAUB, M. 2005. *Bilder aus dem Off Zum philosophischen Stand der Kintotheorie*, Weimar: VDG.
- SCHULZE, H. 2013. "The Corporeality of Listening. Experiencing Soundscapes on Audio Guides." In K. Bijsterveld (ed.). *Soundscapes of the Urban Past Book. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, 195-207. Bielefeld: Transcript.
- SPITZER, L. 2009 [1963]. *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*. Bologna: Il Mulino.
- TONKISS, F. 2008 [2003]. "Cartoline uditive Il suono, la memoria e la città." In M. Bull, L. Back (eds.). *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto, 197-203*. Milano: il Saggiatore.
- WELLS, H. G. 2017 [1895]. *La macchina del tempo*. Einaudi: Torino.
- ZEVI, A. 2014. *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*. Roma: Donzelli.

MYRIAM MEREU

ISTRÀNGIUS

Come il cinema e gli audiovisivi raccontano gli stranieri in Sardegna

ABSTRACT: According to figures from the latest demographic statistics, there are more than 55.000 foreign citizens in Sardinia (3,4% of the total resident population), and this number is expected to grow over the next few years. As an island exposed to frequent social and commercial exchanges throughout its history, Sardinia represents a fertile scenario for multicultural and multiracial encounter, not to mention linguistic contamination and variety. On the one hand, Sardinian literature has extensively recounted the presence of *istràngius* ('strangers, foreigners') in the island over the past centuries. On the other hand, Sardinian cinema has recently discovered the high potential of the migratory phenomenon as a current issue to narrate on screen. This paper aims to reflect upon the presence and representation of foreign people in Sardinian film and audio-visual productions, through the analysis of documentaries, short and feature films which, since the early 2000s, have shown the arrival of immigrants in Sardinia, as well as the process of cultural integration in the island territory.

KEYWORDS: Sardinian Cinema, Immigrants, Migratory Flows, Representation, Film Studies, Participatory Cinema.

Stranieri, chi siete? E di dove navigate i sentieri dell'acqua?
Forse per qualche commercio, o andate errando così, senza
meta
sul mare, come i predoni che errano
giocando la vita, danno agli altri portando?
(*Odissea*, IX, 252-255)

Introduzione: l'inizio del viaggio

Nelle lingue europee, l'etimologia del sostantivo *straniero*¹ porta inscritti i caratteri di una provenienza lontana, un fuori (extra) su cui si proiettano paure e sospetti perché sconosciuto. Seguendo lo stesso itinerario etimologico, la varietà campidanese del sardo impiega il termine *istràngiu* – *istranzu* in logudorese e nuorese – per designare lo 'straniero', il 'forestiero', l'*outsider* che proviene da un'altra comunità, non necessariamente nato in un altro paese. Oggi, i confini semantici, così come quelli geografici, si sono estesi, e

¹ Michel Agier (2020) riflette sulla semantica dei termini *ospite* e *straniero* da una prospettiva antropologica, filosofica e storica. Secondo l'antropologa dell'antichità Florence Dupont (2013), la parola *xenos* significa 'ospite' perché fa parte della relazione di ospitalità (*xenia*).

istràngius sono anche i ‘migranti’, gli stranieri portatori di alterità – culturale, linguistica, religiosa, ecc. La presenza di genti straniere in Sardegna appare già ampiamente documentata in testi istituzionali medievali e in opere letterarie di Otto e Novecento, come dimostrato da storiografi, antropologi e linguisti in un volume intitolato, appunto, *Lo straniero* (Domenichelli, Fasano 1997). In ambito audiovisivo e cinematografico, invece, il racconto delle migrazioni è un fenomeno relativamente recente, nonostante la Sardegna sia stata interessata da millenni dai flussi migratori in entrata² e in uscita, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra.³

A partire dai primi anni Novanta, il linguaggio della politica e dei media ha attribuito al termine *straniero* ulteriori estensioni semantiche quali *clandestino*, *extracomunitario*, *irregolare*, *profugo*, *richiedente asilo*, *rifugiato*, che vengono impiegate spesso indistintamente per indicare una categoria di migranti economici, sempre più visibili sul grande e piccolo schermo.⁴ All’ipertrofia mediatica di immagini di sbarchi e soccorsi in mare (Previtali 2019), spesso risolta nel freddo conteggio di vivi e morti, fa da contraltare una produzione cinematografica composita, che non si limita a raccontare le tragedie dei migranti, ma che riflette in chiave critica sulle pratiche di accoglienza, inclusione, cittadinanza partecipata, presentando il migrante prima di tutto come “persona,” “essere umano” (Cincinelli 2013). I media, tra cui il cinema, sono responsabili della produzione di “pratiche discorsive che sono non solo reiterazione di significati già esistenti, ma anche continua creazione di nuovi contenuti e valori” (Orrù 2017, 16).

A partire dalle suggestioni linguistiche offerte dal termine *straniero*, il presente intervento⁵ è concepito come un viaggio alla scoperta delle produzioni audiovisive e cinematografiche che raccontano i flussi migratori, le pratiche di ospitalità e il processo di radicamento delle genti straniere nel tessuto socio-culturale della Sardegna, una terra inserita in un ampio contesto internazionale di scambi e intrecci culturali, oggi come nel passato. Prenderemo in esame le opere di autori e autrici sardi di diversa formazione, suddivise in

² I dati a disposizione indicano un incremento dei cittadini stranieri al 1° gennaio 2019: 55.900 residenti, pari al 3,1% della popolazione totale). Fonte: “Cittadini stranieri 2019 – Sardegna”, <<https://www.tuttitalia.it/sardegna/statistiche/cittadini-stranieri-2019>> [ultima consultazione 27.3.2020].

³ Diversamente da altre regioni italiane, la Sardegna è stata principalmente una terra di immigrazione; i grandi flussi migratori della popolazione sarda iniziarono negli anni Cinquanta in seguito alla militarizzazione dell’isola e all’approvazione del Piano di Rinascita nel 1962 (Puggioni, Zurru 2017). A partire dal 2004, con l’introduzione del programma regionale Master and Back, si è intensificato il fenomeno dell’emigrazione giovanile qualificata (Piras, Lobina 2017).

⁴ Il giornalista Massimo Ghirelli utilizza l’espressione “immigrato elettronico” per descrivere lo stereotipo del migrante veicolato dai media: “L’immigrato elettronico cosa fa? Arriva. Cioè l’immigrato sui media sta sempre arrivando” (Bruno, Gianturco 2015, 32).

⁵ Concepito inizialmente con il titolo “Le identità plurali della città bianca. La rappresentazione dei migranti nel cinema sardo contemporaneo,” l’intervento è stato presentato al convegno internazionale di studi “Sguardi sulla città. Filmare il paesaggio urbano come esperienza multiculturale e multi-identitaria” che si è tenuto il 21 e il 22 gennaio 2019 all’Università degli studi di Firenze.

due macrocategorie: film di finzione e documentari, compresi i lavori di ricerca e i documentari realizzati da associazioni impegnate nel sociale. Questa distinzione è motivata da una maggiore produzione documentaristica rispetto ai film a soggetto, corti e lungometraggi, realizzati da registi di professione - Peter Marcias, Salvatore Mereu ed Enrico Pizianti. Ci interessa in particolare riflettere sui diversi formati e sulle modalità di produzione e narrazione che intersecano forme e linguaggi mutuati dai vari generi, sulle pratiche di ricerca e sperimentazione che caratterizzano la recente produzione audiovisiva in ambito isolano. Sia il cinema di finzione sia il documentario, infatti, partecipano al dibattito sulle migrazioni proponendo punti di vista molteplici, talvolta dissonanti, ma che intendono coinvolgere, interrogare e anche turbare lo spettatore.

Prima di intraprendere il viaggio, urge una precisazione di natura linguistica: sebbene i termini *straniero* e *migrante* non siano sinonimi, verranno usati per parlare della stessa categoria di persone nate e cresciute in altri paesi e poi trasferitesi in Italia e in Sardegna per motivi vari. Il primo termine ha un'applicazione più ampia ed eterogenea, mentre il secondo è un participio presente che indica mobilità, transizione, situazione di instabilità e cambiamento, e chiama in causa il concetto di "immaginario migratorio" così com'è stato formulato da Angelo Turco: "la scena di rappresentazione individuale e collettiva dell'atto del migrare, ispirato dalla realtà migratoria e in essa simbolicamente collocato" (Turco 2018, 37).

"La vita in due universi": sguardi sulle migrazioni

Definire il fenomeno delle migrazioni, specialmente in uno scenario complesso come quello che si è delineato negli ultimi decenni, non è un compito facile. Le riflessioni del geografo Jean-Pierre Raison (1980, 285) sul concetto di *migrazione* sono ancora attuali e pienamente condivisibili:

È migrazione ogni spostamento individuale o collettivo da un punto a un altro, dal movimento permanente dei popoli cacciatori e raccoglitori, al grande esodo estivo che nel mese d'agosto sovrappopola le spiagge del Mediterraneo. Sono riuniti sotto uno stesso vocabolo fenomeni propri delle società tecnicamente più arretrate, e le più estreme manifestazioni della "civiltà del tempo libero" nei paesi più ricchi . . . La migrazione . . . implica, concretamente e miticamente, la vita in due universi, quello in cui si è immersi, ma anche quello che si è abbandonato, definitivamente o per un lasso di tempo approssimativamente stimato; è lacerazione e spartizione.

Nel cinema italiano, la figura del migrante appare scissa tra due universi: da una parte, la sua origine lontana, raramente mostrata, dall'altra, l'arrivo nel paese ospitante (e non sempre ospitale); il momento dell'arrivo è un *topos* della narrazione mediatica delle migrazioni, mentre le fasi della partenza e del viaggio restano in secondo piano oppure sono rimosse dall'immaginario migratorio. Tra i lungometraggi che hanno raccontato l'arrivo dei migranti, ricordiamo *Lamerica* di Gianni Amelio (1994) e *Quando sei nato non puoi*

più nasconderti di Marco Tullio Giordana (2005), in cui il Mediterraneo è rappresentato come “spazio di passaggio, luogo di transizione” (Bruno, Gianturco 2015, 30) e non come scenario dell’azione. Nel *mediascape*⁶ contemporaneo, il Mare Nostrum ha progressivamente esteso i suoi confini geopolitici e cambiato il suo volto da “*locus amoenus*” a “scenario degli esodi” (Martirani Bernardi Fantin 2016, 17), come dimostrano i film di Ermanno Olmi (*Il villaggio di cartone*, 2011) ed Emanuele Crialesi (*Terraferma*, 2011),⁷ che esplorano le dinamiche migratorie da diverse angolazioni: il primo condivide il punto di vista dell’Altro, di cui mostra volti e voci; il secondo racconta gli sbarchi dei migranti a Lampedusa attraverso lo sguardo degli abitanti dell’isola. Un altro film ambientato a Lampedusa, ma che si distingue dai precedenti per la narrazione disposta su due linee parallele e “destinate a intrecciarsi solo tangenzialmente” (Previtali 2019, 337), è *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi (2016).

Silvio Alovio (2011) ha rilevato che l’interesse del cinema italiano per i fenomeni migratori è cresciuto notevolmente in seguito all’inasprimento delle misure anti-immigrazione messe in atto dal governo Berlusconi (2008); sono anni in cui cinema italiano registra importanti cambiamenti e successi che inaugurano la stagione del *New-new Italian cinema* (Zagarrio 2012), con registi esordienti e già affermati che raccolgono l’eredità dei “padri” neorealisti e raccontano la realtà con sguardo acuto e sensibile, attenti al repertorio plurilingue dei centri urbani e delle zone rurali (Rossi 2020), pervicaci testimoni del proprio tempo.

Al mutamento dello scenario socio-culturale del nostro paese e all’aumento della popolazione straniera sul territorio nazionale, i cineasti rispondono proponendo film che trattano problematiche legate all’incontro e in alcuni casi allo scontro interculturale, all’integrazione e all’emarginazione: in *Io sono Li* (2011) e *La prima neve* (2013) Andrea Segre esplora il rapporto tra persone di lingue e culture diverse; *Mediterranea* (2015) e *A Ciambra* (2017), pellicole del regista italo-americano Jonas Carpignano, raccontano il faticoso processo di integrazione degli stranieri nel sud Italia e le modalità di interazione - sociale, linguistica, culturale e non ultimo criminale - tra genti di paesi diversi; alcuni film “accentati” (Naficy 2001) mostrano il punto di vista dei cineasti migranti sulle tante comunità straniere in Italia: ne sono un esempio *Io, l’altro* di Mohsen Melliti (2007), *Io Rom romantica* di Laura Halilovic (2014) e *Bangla* di Phaim Bhuiyan (2019).

Gli spazi liminari come le periferie urbane e i centri costieri simboleggiano l’impossibilità di un’inclusione completa per migranti e stranieri, la cui rappresentazione, nel ci-

⁶ Nella definizione proposta da Arjun Appadurai (1990, 298-99), “Mediascapes’ refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television stations, film production studios, etc.), which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world; and to the images of the world created by these media.”

⁷ Il lungometraggio di Emanuele Crialesi è stato studiato da diverse prospettive: Paolo Orrù (2017) si focalizza sull’analisi della lingua e sulla costruzione discorsiva del fenomeno migratorio, mentre Goffredo Polizzi (2018) si sofferma sulle rappresentazioni di razza, genere e sessualità.

nema di finzione come in quello del reale, è spesso vincolata a situazioni di illegalità, sfruttamento e sottomissione,⁸ e a contesti di detenzione e prigionia. Come ha messo in luce Ivelise Perniola (2014, 141),

il mondo carcerario diventa nell'ottica del cinema del reale contemporaneo la perfetta riproduzione in piccola scala dei conflitti in atto nella società esterna, apparentemente 'libera' [...] nel carcere in piccolo si ripetono tutte le dinamiche in atto nel mondo esterno, ed è proprio a questo che i nostri cineasti sembrano maggiormente interessati.

Anche nei film in cui gli stranieri appaiono integrati o inseriti nel contesto sociale e lavorativo, l'ombra della corruzione e del crimine incombe su di loro come un destino ineluttabile: in *Villetta con ospiti* (Ivano De Matteo, 2020), Sonja e suo figlio Adrian, originari della Romania, lavorano alle dipendenze di una famiglia di proprietari terrieri del nord-est, ma mentre la madre è onesta e responsabile, il giovane è attratto dai traffici illeciti dello zio Ilia. Gli adolescenti immigrati si situano in un'ulteriore terra di mezzo; non ancora adulti ma non più bambini, sono individui solitari, smarriti nel difficile processo di conquista della propria identità; *Saimir* (Francesco Munzi, 2004); *Alì ha gli occhi azzurri* (Claudio Giovannesi, 2012), il già citato *A ciambra* di Carpignano e *Fiore gemello* (Laura Luchetti, 2018) propongono visioni sfaccettate del migrante adolescente, vittima di persecuzione, emarginazione o in conflitto con gli adulti.

L'identità del migrante si definisce nelle zone di passaggio e di attraversamento dei confini territoriali – dal mare alla terra, da una frontiera all'altra –, in costante e dinamica evoluzione. Le tematiche del viaggio, della fuga per necessità o della ricerca del lavoro ne completano il profilo umano e antropologico configurandolo come “un laboratorio teorico di studi giuridici, inchieste sociologiche, etnografie, rappresentazioni mediatiche e cinematografiche” (Coviello 2014, 310).

Esodi, migrazioni, approdi in terra sarda

La Sardegna è una terra che si presta alla riflessione sulle migrazioni da diverse prospettive: storicamente l'isola è da sempre al centro di traffici di merci, scambi di beni e flussi di genti di molteplici culture, lingue e provenienze; ha vissuto diverse dominazioni straniere e in tempi recenti ha visto l'intensificazione del fenomeno emigratorio. In questo scenario movimentato dagli arrivi e dalle sempre più frequenti partenze, il cinema

⁸ Corrado e Mariottini (2013, 137) osservano che “gli stranieri immigrati raccontati nel cinema italiano sono spesso coinvolti in affari illeciti, nella schiera dei criminali o in quella dei lavoratori irregolari e sottopagati, in ogni caso sfruttati.” Film quali *Pummarò* (Michele Placido, 1990), *Là-bas – Educazione criminale* (Giulio Lombardi, 2011), *Il resto della notte* (Francesco Munzi, 2008) sono alcuni dei titoli che reiterano l'immagine del migrante illegale nell'immaginario cinematografico contemporaneo.

realizza un lavoro di mappatura del territorio sardo attraversato da avvenimenti e fenomeni di varia natura ma senza rinunciare alla sua identità regionale. A proposito del carattere identitario, l'antropologo Francesco Bachis (2015, 696) scrive che

la Sardegna è certamente una delle regioni dello Stato italiano dove si producono più “discorsi sull'identità,” diversamente declinati a livello locale. Talvolta sembra che questo termine sia diventato buono per pensare all'appartenenza dei sardi, utile per dirla e comunicarla.

Birgit Wagner (2012) ha analizzato la “posizionalità”⁹ del cinema sardo contemporaneo nello scenario locale, nazionale e internazionale, studiandone le dinamiche produttive e distributive ma anche le questioni di carattere identitario (rapporti tra lingue, storia, tradizioni) e le tematiche esplorate dai registi. La studiosa ha osservato che molti cineasti si sono dedicati “forse anche ossessivamente a soggetti sardi” (Wagner 2012, 145), eppure da circa una quindicina d'anni, a fronte di un rinnovato apparato produttivo favorito anche dal nuovo assetto istituzionale e normativo,¹⁰ gli autori e le autrici hanno iniziato ad avventurarsi in territori tematici che si estendono oltre i confini del discorso locale per adottare uno sguardo postcoloniale (Wagner 2011). Tale ampliamento dei confini, narrativi e produttivi, ha comportato l'apertura a nuovi soggetti e il riposizionamento dell'isola in termini geografici e culturali. Se fino agli anni Novanta il cinema sardo si è interrogato principalmente sull'eredità culturale del passato nella rappresentazione cinematografica della Sardegna e della sardità, nel nuovo millennio l'urgenza di raccontare la società contemporanea, le città, la globalizzazione, e quindi anche la multiculturalità, si è imposta all'attenzione di autori e autrici reclamando maggiori spazi di narrazione e autorappresentazione. Anche in ambito accademico ci si è resi conto del ritardo con il quale il cinema sardo si è misurato con i temi dell'immigrazione e dell'incontro tra popoli di lingue e culture diverse (Pinna 2012). La rappresentazione degli stranieri attraverso il racconto audiovisivo presuppone “un'esperienza educativa” (Carsetti, Triulzi 2009, 25) che spinge cineasti e pubblico a interrogarsi sul concetto di identità, la propria e quella altrui.

Inoltre, il fatto che gli stessi registi sardi presentino spesso dei profili biografici “migranti”,¹¹ nel senso che molti si sono formati all'estero o in altre regioni d'Italia e alcuni di loro ancora risiedono fuori dall'isola, dimostra la loro sensibilità per le tematiche diasporiche, per i *topoi* del distacco e dello sradicamento dalla propria terra d'origine. L'innesco di lingue straniere e minoritarie nella trama linguistica dei film crea una vibrante polifonia, e non solo restituisce un quadro più veritiero della realtà narrata ma costringe

⁹ Con “posizionalità” Wagner indica “le relazioni plurali che condizionano un dato filone cinematografico: le relazioni con la storia mondiale del cinema, con il cinema nazionale, la predilezione per certi generi, la scelta di opere letterarie . . . , la scelta linguistica (2012, 145n).”

¹⁰ L'entrata in vigore della legge n. 15 del 2006, “Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna,” ha rappresentato un importante incentivo per il consolidamento del comparto cinematografico nell'isola.

¹¹ Sulla migrazione dei registi italiani come “fatto di resistenza,” si rimanda a Piccino 2012.

lo spettatore a riconsiderare i rapporti di potere tra le lingue e il loro ruolo all'interno del panorama mediale.

Le identità plurali della “città bianca”

Alla fine degli anni Novanta, Cagliari, “la città bianca” (Atzeni 2005), è entrata finalmente a far parte del catalogo delle *location* isolate con i suoi luoghi-simbolo – i quartieri storici e le aree periferiche; il porto e il Poetto –, ma anche con i suoni caratteristici del suo dialetto, “idioma straordinariamente ricco, adatto all’insulto, all’invettiva, al racconto buffo” (Sulis 1994, 37). Il paesaggio urbano ha subito trasformazioni significative non solo dal punto di vista architettonico e urbanistico ma anche per quel che concerne il suo profilo identitario e la riconfigurazione del suo *soundscape*, ossia l’ambiente acustico della città (Murray Schafer 1977), comprendente le lingue e le voci degli abitanti del capoluogo e in particolare dei quartieri del centro storico, che attualmente registrano la maggiore concentrazione di popolazione straniera (Cattedra et al. 2017).

Alla fine del secondo decennio del Duemila, Cagliari appare più culturalmente viva e stratificata rispetto all’inizio del millennio; il capoluogo sardo è interessato da un crescente flusso migratorio di persone provenienti da diversi paesi dell’Europa dell’Est (la Romania è al primo posto), dall’Africa settentrionale e subsahariana (Senegal *in primis*), e più recentemente dall’Asia (Cina, India, Bangladesh e Pakistan).¹² Per quel che riguarda l’ambito cinematografico, sono tanti i film, soprattutto documentari, che testimoniano l’interesse crescente per la rappresentazione della multiculturalità isolana e cagliaritana in particolare; in questo paragrafo, ci concentreremo sui film realizzati da tre registi nell’arco di un decennio: i lungometraggi *Tutto torna* di Enrico Pitzianti (2008) e *Dimmi che destino avrò* (2012) di Peter Marcias; il mediometraggio *Tajabone* (2010) e il cortometraggio *Futuro prossimo* (2017) di Salvatore Mereu. Sono quattro film diversi per genere, modalità narrative e approcci produttivi, ma che rispecchiano la volontà degli autori di misurarsi con temi d’attualità diffusamente indagati nel panorama cinematografico contemporaneo, motivo per cui “sembra che il nuovo cinema sardo, o almeno una parte di esso, si inserisca nel filone neo-neorealista del film italiano” (Wagner 2012, 148).

Tutto torna di Pitzianti racconta le migrazioni in una prospettiva locale – da un piccolo centro rurale alla città – e internazionale. Il protagonista del film, Massimo, è un giovane originario di un paese della Sardegna centrale che dopo essersi trasferito in città a casa dello zio Beppe, proprietario di un *oyster bar*, inizia a lavorare nel suo locale: è un migrante sardo che presto entrerà in contatto con migranti di altri paesi, come Lorena, la ragazza cubana di cui si innamorerà. Il lungometraggio è ambientato in uno dei quattro

¹² La distribuzione demografica degli immigrati nei trentuno quartieri storici e popolari di Cagliari è ben documentata in Puggioni, Atzeni 2013.

quartieri storici di Cagliari, la Marina,¹³ uno spazio urbano che può essere definito “poroso, caotico, locale, imprevedibile” (Lanzani, 2003, 261), il cui meticciato culturale è evidente già dalle prime scene. Nonostante il film di Pitzianti sia stato il primo a valicare i confini dell'*isolitudine*¹⁴ sarda per esplorare il territorio della convivenza multietnica, ricevendo il plauso di intellettuali e scrittori (tra cui Michela Murgia), non mancano pregiudizi e luoghi comuni. I migranti di diverse età e provenienze, “presenze naturalizzate e ormai inavvertite” (Pinna 2012, 15), sono figure marginali che si muovono negli ambienti e nelle situazioni in cui ci si aspetta più facilmente di incontrarli, relegati a ruoli secondari e di comparsa; le scene girate in esterni mostrano una maggiore concentrazione di immigrati che di cagliaritari, i quali vengono ripresi per lo più in interni: la soglia tra il dentro e il fuori segnala lo scarto tra l'identità locale, incapace di aperture nei confronti dell'Altro, e un indistinto *meltin' pot* privato di agency e sprovvisto di parola. L'alterità di Lorena, la ragazza cubana, è sottolineata dal *code-mixing* italiano-spagnolo che colora e movimentata lo scambio di battute con Massimo, mentre la rappresentazione degli abitanti locali è appiattita su stereotipi comportamentali e linguistici. L'esotismo della donna simboleggia, per Massimo, un richiamo all'evasione e insieme fonte di ispirazione per scrivere i suoi racconti, fino alla scoperta della transessualità di Lorena che la colloca in un'ulteriore dimensione di confine. Mentre il giovane è costretto a lasciare l'isola, in un finale di ispirazione atzeniana (Nieddu 2016), lo zio Beppe resta a Cagliari, dove si compie il suo percorso di crescita personale. Riprendendo la circolarità evocata dal titolo, il film si chiude con una dedica: “a chi parte / a chi arriva / a chi ritorna.”

Un altro film che affronta le tematiche del viaggio e dell'interculturalità è *Tajabone*,¹⁵ risultato di un progetto educativo elaborato dal corso di Scienze della formazione e dal CELCAM dell'Università di Cagliari in collaborazione con la casa di produzione Viacolvento di Salvatore Mereu. Il laboratorio audiovisivo è nato con una triplice finalità: sensibilizzare gli studenti ai linguaggi cinematografico e audiovisivo; “verificare ipotesi formative con gli audiovisivi” (Secchi 2012, 60); coinvolgere i ragazzi che sarebbero diventati i protagonisti del film di Mereu, secondo un modello produttivo adottato da altri autori.¹⁶ Il percorso formativo ha coinvolto due scuole medie dei quartieri periferici della città di Cagliari, entrambi caratterizzati da un forte disagio sociale; in una delle due scuole, inoltre, erano presenti alunni provenienti dalle comunità rom e senegalese, scar-

¹³ Sull'identità territoriale del quartiere cagliaritano della Marina, cfr. Aru, Tanca 2013.

¹⁴ Riprendiamo il neologismo coniato da Gesualdo Bufalino in riferimento alla Sicilia: “Isole dentro l'isola: questo è appunto lo stemma della nostra solitudine, che vorrei con vocabolo inesistente definire ‘isolitudine’” (2002, 17).

¹⁵ Nella tradizione islamica Wolof, Tajabone è il giorno in cui gli angeli si occupano delle cose degli uomini. Il titolo del film è ripreso da una canzone del senegalese Ismael Lô.

¹⁶ Si pensi, ad esempio, allo sceneggiato *Diario di un maestro* di Vittorio De Seta (1973) e a *La classe – Entre les murs* di Laurent Cantet (2008), forse il riferimento più prossimo al film di Mereu (Floris 2013, 162).

samente integrati nella classe (Floris 2013, 159). Protagonisti del film sono gli adolescenti: Noemi, Kadim, Alberto, Munira, Michele, Brendon; la macchina a mano li pedina, li spia, li scruta da vicino, facendo emergere paure, sogni e delusioni, come un diario intimo. Kadim deve cercare un lavoro per aiutare la famiglia ma non può rinunciare agli studi; Munira e Brendon fuggono dal campo rom a bordo di un furgone, come due moderni Romeo e Giulietta. Attorno a loro, le altre storie di gioie e dolori adolescenziali compongono un racconto corale e plurilingue; il film, infatti, è molto interessante anche sul versante sociolinguistico: un vivace concentrato di italiano regionale, linguaggio giovanile e dialetto cagliaritano si mescola alle lingue straniere parlate da adulti e ragazzi (wolof e romanes).

Peter Marcias, regista da sempre attento a indagare tematiche sociali e politiche,¹⁷ nel 2012 porta sullo schermo una storia ambientata nel campo rom di Quartu Sant'Elena, nell'hinterland di Cagliari: *Dimmi che destino avrò*. Il motivo della fuga d'amore di due giovani rom,¹⁸ presente anche nel mediometraggio di Mereu, è solo un pretesto per raccontare una storia d'amicizia tra il commissario Giampaolo Esposito e Alina, la sorella del "rapitore," una donna giovane ed emancipata che vive e lavora a Parigi da diversi anni. Il film è incentrato sul percorso di crescita di un uomo inizialmente prevenuto nei confronti della comunità rom ma che, sotto la guida di Alina, si disferà della sua corazza di pregiudizi e comprenderà l'importanza del dialogo attraverso l'ascolto e il confronto con l'altro. Peter Marcias non è solo interessato a raccontare un rapporto sentimentale tra due persone appartenenti a due sistemi culturali differenti, ma dimostra grande sensibilità e spirito d'osservazione, specialmente nelle sequenze ambientate nel campo rom. Lo sguardo rivolto ai piccoli gesti quotidiani e all'intimità familiare, l'attenzione per la psicologia dei personaggi, i primi piani di Alina, spesso assorta nei suoi pensieri, rivelano un regista maturo e in sintonia con l'ambiente nel quale si muove.

L'ultimo film in ordine cronologico è *Futuro prossimo* (2017), cortometraggio diretto da Salvatore Mereu nell'ambito di un percorso di formazione promosso dalle università di Cagliari e Sassari. Anche in questo caso l'attenzione è rivolta al fenomeno migratorio nella città di Cagliari che si riflette anche nelle scelte del cast: le due protagoniste, infatti, sono una bambina e una ragazza nigeriane ospiti di un centro di accoglienza del capoluogo. Grazie al reclutamento di attori e attrici non professionisti e attraverso un attento lavoro sulle lingue parlate dai personaggi, Mereu aderisce con maggior forza ed efficacia alla realtà che intende narrare. Rachel e Mojo sono giunte da poco a Cagliari e sono alla ricerca di un lavoro che garantisca loro stabilità economica e una casa; dopo l'ennesima giornata trascorsa per le vie del centro cittadino, le due fanno rientro alla cabina dello stabilimento balneare del Poetto nel quale hanno trovato momentaneamente riparo ma

¹⁷ In questo senso, è interessante anche il lungometraggio successivo di Marcias, *La nostra quarantena* (2015), incentrato sull'ammutinamento dell'equipaggio della nave mercantile marocchina *Kenza*, ferma al porto di Cagliari per oltre due anni.

¹⁸ Un altro film che tratta una tematica simile è *Un'anima divisa in due* di Silvio Soldini (1993); cfr. Cincinelli 2009, 43-53.

scoprono, con rabbia e sgomento, che la porta è stata chiusa con un lucchetto; non sapendo dove andare, le due si abbracciano in riva al mare.

A Rachel e Mojo, simboli femminili di resistenza e determinazione, è contrapposto il personaggio di Basilio, custode dello stabilimento e personificazione dei sentimenti di paura e intolleranza verso i migranti. Basilio incarna l'uomo medio che non riesce ad accettare la presenza di stranieri e si trincerava nella sua gabbia di chiusura e pregiudizi nei confronti di chi "arriva dal mare".¹⁹ Nell'inquadratura finale, le onde marine si susseguono come il flusso inarrestabile di eventi della storia, come le migliaia di migranti che continuano a giungere sui nostri lidi. Il mare è la barriera liquida che separa l'isola dalle altre terre, "la linea utopica dell'orizzonte" (Cassano 2015, 892) che ci mette in relazione col resto del mondo. Anche in *Futuro prossimo* il mare assolve solo una funzione simbolica e di raccordo tra il prima e il dopo ma senza l'interlocuzione del viaggio per mare, reso metaforicamente dal moto ondoso.

Immaginari migratori: la produzione documentaristica

Sul versante del documentario, sono diversi i lavori che negli ultimi anni si sono distinti per una maggiore e più lucida attenzione nei confronti di tematiche spesso ignorate dal cinema mainstream o non indagate a fondo; si pensi ai documentari di Andrea Segre e prodotti dal collettivo ZaLab: *A sud di Lampedusa* (in collaborazione con Stefano Liberti e Ferruccio Pastore, 2006), *Come un uomo sulla terra* (Andrea Segre e Dagmawi Yimer, 2009), *Il sangue verde* (Andrea Segre, 2010) e *Mare chiuso* (Andrea Segre e Stefano Liberti, 2012), che hanno rilanciato forme di produzione condivisa, come il video partecipativo,²⁰ e pratiche di rappresentazione degli stranieri – migranti, rifugiati e richiedenti asilo - che mirano al superamento del classico dualismo "noi-loro" (Ardizzoni 2013).

Marco Bertozzi (2008) esamina i cambi di pelle del documentario italiano contemporaneo, anche incentivati dal rinnovato sistema produttivo, e traccia le traiettorie di quella che definisce la "nuova onda del cinema italiano" (Bertozzi 2008, 245-273). Il documentario si presenta come un laboratorio aperto alla contaminazione e alla sperimentazione di nuovi linguaggi, uno strumento di attivismo sociale e politico capace di stimolare uno sguardo consapevolmente critico e partecipe sulla realtà che ci circonda. Quella sorta tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del terzo millennio è una generazione di cineaste e cineasti "della realtà" (Bertozzi 2008, 259) attenti alle problematiche del mondo che cambia e in grado di proiettarsi in avanti nella ricerca costante di nuove soluzioni stilistiche e pratiche partecipative. L'impiego di una locuzione come *cinema del*

¹⁹ Sulla riscoperta del mare nella letteratura e nel cinema in Sardegna, rimandiamo rispettivamente a Nieddu 2012 e Mereu 2019.

²⁰ Per ulteriori approfondimenti: <<http://www.zalab.org/teoria-sul-video-partecipativo-2>> [ultima consultazione 1.4.2020].

reale, inoltre, movimentata ulteriormente un quadro già complesso: Daniele Dottorini propone di interpretarla come una forma del cinema che si misura con una pluralità di codici e modalità espressive, e che possiede

la capacità di rimettere in gioco, in una sorta di pratica teorica peculiare, tutti gli elementi del cinema, dal montaggio alla narrazione, dalla durata al punto di vista, fino alle molteplici modalità di costruzione o ri-presentazione dell'immagine. (2013, 18)

Questa “nuova radice del cinema italiano,” per usare un'efficace espressione di Costanza Quatriglio (2013), ha attecchito su tutto il territorio nazionale producendo interessanti esiti anche in Sardegna. Trattandosi di produzioni a basso budget, sostenute da finanziamenti regionali e ministeriali, in alcuni casi da associazioni ed enti privati, i documentari sugli stranieri realizzati in Sardegna esplorano principalmente tematiche culturali e sociali e temi legati all'integrazione. Solo una piccola percentuale di questi lavori riesce a inserirsi nei circuiti della distribuzione extra-regionale, e le uniche occasioni in cui è possibile vederli sono le presentazioni pubbliche, i festival e le rassegne cinematografiche organizzate sul territorio. Con l'intensificarsi delle produzioni, in Sardegna sono nati festival incentrati sulla interculturalità (Solidando Film Festival), le lingue minoritarie (Babel Film Festival), le cinematografie di altri paesi e continenti, tra cui l'Al Ard Doc Film Festival; a questi, si aggiungono i festival che si svolgono in altre aree della Sardegna, come il Carbonia Film Festival, incentrato sui temi del lavoro e delle migrazioni, e le rassegne cinematografiche “Passaggi d'autore: intrecci mediterranei” a Sant'Antioco e “Transizioni” a Sassari.

I documentari realizzati in Sardegna tra il 2000 e il 2019 condividono tra loro più punti di contatto che possono essere ricondotti ai seguenti tratti: tematiche affrontate; contesti di ideazione e produzione; modalità di rappresentazione dei migranti (videointerviste; testimonianze; auto-narrazione; partecipazione al processo creativo). Non si tratta evidentemente di suddivisioni rigide, delimitate da contorni netti e invalicabili, ma di linee guida che ci aiutano ad analizzare le opere e comprenderne la natura metodologica, gli approcci discorsivi e le finalità produttive. Tra le modalità di rappresentazione e narrazione impiegate, l'intervista è certamente una delle più frequenti, poiché permette ai soggetti di raccontare sé stessi e le proprie esperienze in maniera diretta ma vincolata alle domande dell'intervistatore. Alle interviste si uniscono le riprese che mostrano i soggetti impegnati nello svolgimento di altre attività – lavorative, familiari, ludiche, formative –, a volte con il commento di una voce narrante oppure con l'ausilio di musiche intra ed extradiegetiche. *Atteros – Breve viaggio nel mondo dell'immigrazione* (Bepi Vigna, 2010) si compone di interviste a dieci cittadini stranieri, uomini e donne che hanno scelto di vivere in Sardegna; oltre alle voci delle persone intervistate, le immagini sono accompagnate dalla lettura, in *voice over*, di un testo sui valori dell'ospitalità che accomunano la Sardegna ad altri stati del Mediterraneo. L'apprendimento della lingua italiana come strumento di inserimento nella società è ben evidenziato nel documentario *Aula 3*

– *Storia di rifugiati politici* (Silvia Perra e Martina Porcu, 2011), nel quale alcuni degli studenti del corso di italiano sono invitati a raccontare le proprie esperienze personali, spesso traumatiche, e il processo di integrazione in Italia.

Il lavoro è una delle tematiche esplorate dagli autori: i documentari *La valigia di Tiddiane Cuccu* (Antonio Sanna e Umberto Siotto, 2008) e *Zingarò* (Nicoletta Nessler, Marilisa Piga e Nicola Contini, 2011), sull'attività sartoriale di cinque ragazze rom di Carbonia, mettono in luce le problematiche legate all'inserimento professionale in Sardegna; entrambi, infatti, sono stati prodotti nell'ambito del progetto "Il cinema racconta il lavoro," sviluppato dall'Agenzia Regionale del Lavoro in collaborazione con la Società Umanitaria Cineteca Sarda di Cagliari. Non mancano i lavori dedicati alla gestione dei rapporti familiari e di coppia (*Amare altrove*, di Imad Hamdar e Federica Diana, 2011). Alcuni dei lavori indagati sono il risultato di laboratori audiovisivi condotti in contesti didattici (scuole, università, circoli universitari del cinema) con il coinvolgimento degli studenti: *Guney Africa* (Alessandra Piras, Chiara Sulis, Paola Sulis, 2004); *Asse mediano* (Michele Mossa, 2010); *Su una zampa sola* (Inmediazione, 2019), maturato durante un laboratorio di confronto multiculturale cui hanno preso parte gli alunni di una classe di scuola primaria composta prevalentemente da figli di cittadini stranieri. La conoscenza del prossimo e la diversità sono concetti che ricorrono frequentemente nei discorsi dei bambini e delle bambine protagonisti del breve documentario, che più degli adulti comprendono il valore del dialogo tra culture diverse mentre riflettono sul processo di integrazione degli stranieri nel tessuto sociale. Accanto alle interviste e agli interventi delle docenti, ci sono inserti animati che portano la narrazione in una dimensione parallela in cui prendono vita i sogni e le fantasie dei bambini.

Ci sono poi i lavori nati da esperienze di residenze artistiche, come il cortometraggio *About the sea*, realizzato con la tecnica dell'animazione in *stop motion*. La residenza "Cosa ci porta il mare," ideata dal regista Marco Antonio Pani in collaborazione con Michela Anedda, ha coinvolto un gruppo di nove ragazze e ragazzi provenienti da diversi paesi (Sardegna, Nigeria, Liberia e Guinea Konakry), i quali per dieci giorni hanno percorso l'isola di Sant'Antioco, nel sudovest della Sardegna, alla ricerca di oggetti portati dal mare che potessero ricostruire, materialmente e simbolicamente, le storie di migrazione attraverso il Mediterraneo. Pur non trattandosi di un documentario *stricto sensu*, *About the sea* rientra nella categoria dei prodotti audiovisivi realizzati con la partecipazione attiva dei migranti, le cui testimonianze stimolano in maniera critica e consapevole le pratiche di autonarrazione e autorappresentazione che stanno alla base del processo creativo.

Le donne sono al centro della riflessione del documentario *Madri in terra straniera* (Gabriele Meloni e Marco Spanu, 2014), realizzato nell'ambito del progetto "Diventare genitori in terra straniera": protagoniste sono quattro madri di diverse nazionalità che raccontano le proprie esperienze di maternità in un altro paese. Le madri si raccontano riprese in primo piano, come in altri documentari che si muovono nei "territori del sociale": come scrive Bertozzi (2008, 271), "il privilegio del volto consente alla confessione di srotolarsi nella sua piena visibilità," ma oltre all'immediatezza della testimonianza in

prima persona ci sono anche i momenti della vita di tutti i giorni che arricchiscono l'impianto visivo e narrativo del film. Donne sono anche le protagoniste dei documentari di Emanuela Cara, frutto di un lungo lavoro di documentazione sul campo e di esplorazione delle migrazioni femminili. Il suo sguardo non è rivolto a "mondi lontani" ma intende "capire i problemi della convivenza, della diversità, dell'ospitalità dall'interno del paese" (Bertozzi 2008, 294). Cara ha realizzato una serie di interviste a donne immigrate provenienti dalla Romania, dall'Ucraina e dal Marocco e ai loro familiari come parte della sua tesi di laurea in Scienze della formazione primaria.²¹ Parte del materiale girato è confluito nel documentario *Transiti: Voci di donne migranti* (2012), costruito per mezzo di videointerviste alle donne immigrate in Sardegna e ai figli rimasti nei paesi d'origine, che raccontano le difficoltà della lontananza dalle proprie madri. Il documentario nasce, inoltre, con precise finalità didattiche e si pone come strumento di approfondimento sul tema delle migrazioni globali. I due documentari, della durata di 17 e 9 minuti, sono caratterizzati dalla stessa struttura in capitoli: le intervistate sono poste al centro dell'inquadratura, in primo piano, il più delle volte riprese in ambienti domestici. Accanto alle testimonianze in italiano delle donne che vivono in Sardegna da anni, risuonano altre lingue, il romeno e l'arabo. Dei figli, intervistati nei loro paesi, solo Vasili parla la sua lingua materna, l'ucraino; Luana si esprime in un perfetto italiano, e Fatima comunica in francese, lingua diffusa in Marocco soprattutto in ambienti istituzionali e legati all'istruzione superiore.

Per quel che riguarda i documentari maturati in un contesto di ricerca, ci preme segnalare il progetto audiovisivo di geografia applicata realizzato da Gianluca Gaias nell'ambito del suo dottorato di ricerca presso l'Università di Cagliari. *Cosmopolis. Cagliari tra il qui e l'altrove*²² nasce dalla necessità di raccontare gli spazi e le situazioni di incontro interculturale nella città di Cagliari, in un momento di profonda ridefinizione della sua identità cosmopolita. Il lavoro di ricerca è supportato da materiali video e registrazioni audio che permettono di ripercorrere i paesaggi sonori della città e immergersi nel dedalo di voci e lingue parlate dagli abitanti dei quartieri storici. La visione dei filmati e l'ascolto delle clip audio, ognuna delle quali identifica una strada o una piazza cittadina, regalano allo spettatore-utente un'autentica esperienza immersiva negli spazi urbani maggiormente interessati dal passaggio e dalla presenza di stranieri.

²¹ Il lavoro di ricerca si inseriva nell'ambito dei "Progetti per i Giovani Ricercatori," finanziati dalla Regione Autonoma della Sardegna (L.R. 7/2007), biennio 2010-2012.

²² Rimandiamo al sito del progetto per maggiori approfondimenti e letture: <<http://www.spazimigranti.it/#Progetto>> [ultima consultazione 10.4.2020].

L'esperienza del Video Partecipativo Sardegna

Il progetto Video Partecipativo Sardegna,²³ nato come piattaforma audiovisiva promossa dall'associazione culturale 4Caniperstrada nell'ambito della ricerca "Nuove ricerche e pratiche audiovisive nella Sardegna contemporanea: il video partecipativo e la ricerca di un'antropologia condivisa," si propone di favorire e diffondere, attraverso il linguaggio cinematografico, pratiche di comunicazione e narrazione inedite, capaci di stimolare la riflessione su tematiche sociali e politiche che interessano la società contemporanea. La diffusione del video partecipativo in Italia negli ultimi dieci anni, grazie al lavoro del collettivo ZaLab e dell'Archivio delle Memorie Migranti, ha ampliato i confini del racconto audiovisivo coinvolgendo i migranti in quanto "soggetti di parola" (Coviello, Tagliani 2019, 236), autori e narratori inediti delle proprie esperienze di migrazione (Segre, Collizzoli 2016). In questa sede, ci concentreremo su due dei tre documentari realizzati a partire dalle esperienze laboratoriali che hanno coinvolto gli studenti di un istituto superiore di Sassari e due centri di accoglienza per rifugiati e richiedenti asilo: *Oltre i miei confini* e *Nako – La terra*, entrambi prodotti nel 2016.

Nel documentario *Oltre i miei confini*, realizzato in collaborazione con gli studenti del Liceo Magistrale Castelvi di Sassari, i migranti e i figli dei migranti, sardi di seconda generazione, si raccontano attraverso le difficoltà incontrate nei loro paesi d'origine e gli episodi di intolleranza vissuti in Italia e in Sardegna. Alle testimonianze, si alternano foto di migranti nel deserto, a bordo di imbarcazioni e di furgoni, e frammenti della poesia *Home* della poetessa somala Warsan Shire. I confini sono quelli geografici e interpersonali; identificano i territori e gli esseri umani, ma l'avverbio *oltre* esplicita la volontà del singolo di uscire dal proprio tracciato e dalla propria visione del mondo per abbracciare il punto di vista dell'altro e accettare di includerlo in un orizzonte senza confini. Il processo di creazione partecipativa stimola la necessità di conoscenza e la relazione tra individui, favorendo la trasmissione orizzontale di saperi e competenze tecniche che sono alla base delle pratiche di produzione audiovisiva dal basso.

Nako – La terra è stato prodotto nell'ambito di un laboratorio rivolto a un gruppo di migranti africani ospiti di un centro di accoglienza della Sardegna centrale. Nel documentario, ideato e coordinato dalla sociologa e film-maker Stefania Muresu dell'associazione 4CaniperStrada, i migranti hanno scritto, diretto e interpretato le loro storie: *Laboureur et ses enfants*; *Nabialulu*; *Dhulka – La terra*. *Nako*, che in mandingo significa 'campo, orto', è metafora del processo di adattamento in una terra altra in seguito allo sradicamento dal proprio paese d'origine. "L'esperienza di *Nako* mostra come il video partecipativo possa essere un efficace strumento di espressione e comunicazione diretta," scrive Muresu (2016), grazie alla quale i protagonisti prendono parte alle varie fasi del processo produttivo e al lavoro di montaggio. L'autonarrazione è una opportunità di salvezza, di fuga

²³ Cfr. <<http://www.videopartecipativosardegna.net/it/videopartecipativo/>> [ultima consultazione 30.3.2020].

dall'oblio e dal silenzio, oltre che una pratica di elaborazione del lutto. La “maledizione di essere niente” (Jewsiewicki 1998; Massari 2016) cui sembrano condannati gli individui privati della parola – i migranti, i reietti, gli invisibili – è finalmente rovesciata nel momento in cui viene offerta loro la possibilità del riscatto della memoria e della propria storia personale.

Il video partecipativo rientra tra le forme del documentario contemporaneo, e in particolare rappresenta una stimolante pratica di ricerca sul campo in cui la riflessione teorica si coniuga con l'elaborazione di nuove modalità di narrazione audiovisiva dalla forte valenza etica e politica (Nichols 2006, 123). Il documentario *Sulla Stessa Barca* (2017) nasce dalla collaborazione tra la film-maker Stefania Muresu e i rifugiati ospiti del centro di accoglienza di Lu Bagnu, nel nord dell'isola. Protagonista del lungometraggio è Toni, un giovane siriano giunto in Sardegna dalla Libia a bordo di un'imbarcazione; la sua storia si intreccia con quella di altri ragazzi, africani e asiatici, che oltre a essere ripresi in diverse situazioni e contesti – la mensa del centro, il bar di paese, la spiaggia – hanno l'opportunità di partecipare attivamente al processo produttivo. Il coinvolgimento non è limitato alle testimonianze nelle loro lingue materne (inglese, arabo, urdu, mandingo) ma interessa la regia, la fotografia, la registrazione del suono in presa diretta e la traduzione dei sottotitoli in arabo e urdu. Il documentario è stato realizzato combinando diverse pratiche narrative: documentario d'osservazione; interviste; video partecipativo e fiction – viene filmata la costruzione di una capanna, trasposizione metaforica della storia personale di Sulayman Suwareh, uno dei co-autori del film. La videocamera è una presenza costante, partecipe, quasi umana: è la materializzazione dello sguardo che interroga lo spettatore (Frisina, Muresu 2018). Il mare, elemento naturale e simbolico, pervade la narrazione e la struttura del documentario sin dal titolo: richiama il tema del viaggio e la geografia della Sardegna; identifica lo spazio delle migrazioni ma anche il teatro delle tragedie che si sono consumate al largo delle coste africane e italiane.

I lavori del progetto Video Partecipativo e *Sulla Stessa Barca* si segnalano inoltre per l'attenzione alla componente linguistica, aspetto non secondario per garantire, da una parte, un maggior grado di aderenza alla realtà, e dall'altra permettere ai protagonisti di esprimersi in maniera spontanea e diretta, senza filtri né intermediazioni. Sono lavori che potremmo ascrivere al filone del “cinema dell'attenzione,” come lo definisce Costanza Quatriglio (2013), un cinema che si nutre del “rapporto tra osservazione e relazione” (Bertozzi 2012, 23) e della condivisione di esperienze, idee e sguardi in un'ottica di incessante ricerca e sperimentazione.

Conclusioni

L'esposizione dei migranti nei media e nel dibattito pubblico sembra sfidare il paradosso dell'invisibilità di cui parla Vittorio Iervese (2009), e la loro presenza è cresciuta

anche nei film e nei documentari realizzati in Sardegna negli ultimi vent'anni. Ciononostante, c'è ancora tanta strada da percorrere, soprattutto sul versante della fiction. *Tutto torna*, cui spetta il primato della rappresentazione di Cagliari in chiave interculturale e multietnica, non parla (solo) di migranti; lo sguardo è rivolto ai sardi, spesso presentati monoliticamente e attraverso stereotipi culturali e linguistici; si percepisce in maniera forte la distanza tra 'noi' e 'loro', gli stranieri ridotti a passanti o lavoratori sfruttati. Appena due anni dopo, *Tajabone* segna un punto di rottura: film nato da un laboratorio didattico all'interno di due scuole medie della periferia di Cagliari, porta sullo schermo storie di vita adolescenziali, ai margini rispetto alla società e al mondo degli adulti. I ragazzi e le ragazze scrivono e interpretano le loro storie, dimostrando di aver appreso la lezione del cinema del reale (Dottorini 2013; 2018). *Dimmi che destino avrò* è il film di un *gagè* che presenta i rom in una dimensione problematica e complessa, richiamando l'attenzione sull'umanità delle persone e sui valori dell'accoglienza e dell'ospitalità piuttosto che sui preconcetti legati alla loro comunità. Anzi, nel presentare il provvedimento della Questura come un abuso nei confronti di cittadini italiani (i rom nati in Italia, tra cui Alina e i ragazzini che il commissario allena a calcetto), si invita il pubblico a solidarizzare con la parte lesa. Salvatore Mereu adotta un approccio da *cinéma vérité* anche in *Futuro prossimo*, altro risultato di un percorso formativo. Nel cortometraggio, emergono due tipi umani, ancora polarizzati sull'asse "noi-loro": il personaggio di Basilio appare fortemente stereotipato e monodimensionale; il suo cinismo è contrapposto all'umanità di Rachel e Mojo che genera empatia e immedesimazione nello spettatore.

I documentari portano alla luce una pluralità di tematiche e approcci discorsivi che cercano di avvicinare i migranti e il loro vissuto al pubblico, alla società civile, alle istituzioni. L'attenzione che viene dedicata al racconto delle loro esperienze contribuisce a costruire una efficace contro-narrazione volta al superamento di barriere e pregiudizi xenofobi, fomentati anche da alcuni partiti politici nazionali. Nei documentari, i migranti sono spesso posti al centro dell'inquadratura, invitati a raccontare la propria storia a un interlocutore diretto – il/la regista del documentario - e a più interlocutori indiretti - gli spettatori. Le loro testimonianze sono accompagnate da musiche di commento o da immagini di repertorio che servono a rafforzare la narrazione e coinvolgere il pubblico; solo in un caso è stata usata una voce narrante (*Atteros*), mentre in *Zingarò* e *Su una zampa sola* sono presenti inserti d'animazione. L'italiano è la lingua veicolare impiegata dalla maggior parte delle donne e degli uomini intervistati, scelta che dimostra la volontà di integrazione e radicamento nella società e l'apertura al dialogo.

Accanto alle esperienze audiovisive che propongono l'incontro con l'altro, invitando alla riflessione, ci sono le pratiche di inclusione e video partecipativo che soggettivizzano la narrazione (*Oltre i miei confini*; *Nako*; *Sulla Stessa Barca*) e restituiscono ai migranti la dignità del racconto (Segre, Collizzolli 2016). Il documentario italiano contemporaneo si è fatto promotore di un rinnovato interesse per le tematiche socio-politiche, tra cui l'immigrazione, contribuendo a modificare la percezione del pubblico nei confronti di

gruppi sociali storicamente marginalizzati ed esclusi dal racconto mediatico e cinematografico (Angelone, Clò 2011; Ardizzoni 2013).

Il motivo del viaggio, inteso come ricerca di un approdo, percorso di conoscenza e (ri)definizione della propria identità (Simonelli, Taggi 1987), assurge a elemento centrale dei discorsi sulle migrazioni nei film e nei documentari realizzati dai cineasti e dai film-maker sardi. Giunti alla fine del nostro viaggio esplorativo tra le produzioni cinematografiche e audiovisive dedicate alle migrazioni in Sardegna, ci ricollegiamo alle parole del sociologo Gianluca Gatta (2016): “il racconto della migrazione non è semplicemente una rappresentazione di chi si muove, ma è allo stesso tempo un affresco delle società e dei territori che dalla migrazione sono interessati.”

BIBLIOGRAFIA

- AGIER, M. 2020. *Lo straniero che viene. Ripensare l'ospitalità*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- ALOVISIO, S. 2011. "Con gli occhi dell'altro. Riflessioni sullo sguardo soggettivo nel cinema italiano sui migranti." *Segnocinema* 179: 24.
- ANGELONE, A., CLÒ, C. 2011. "Other visions. Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse." *Studies in Documentary Film* 5/2&3: 83-89.
- APPADURAI, A. 1990. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." *Theory, Culture & Society* 7: 295-310. DOI: <<https://doi.org/10.1177%2F026327690007002017>>.
- ARDIZZONI, M. 2013. "Narratives of change, images for change. Contemporary social documentaries in Italy." *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 1/3: 311-26.
- ARU, S., TANCA, M. 2013. "Identità urbane e comunità immigrate. Il quartiere Marina di Cagliari." In T. Banini (ed.), *Identità territoriali. Questioni, metodi, esperienze a confronto*, 128-142. Milano: Franco Angeli.
- ATZENI, S. 2005. *I sogni della città bianca*. Nuoro: Il Maestrale.
- BACHIS, F. 2015. "Diversi da chi. Note su appartenenza e politiche dell'identità." In L. Marrocu, F. Bachis, V. Deplano (eds.), *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, 695-719. Roma: Donzelli.
- BERTOZZI, M. 2008. *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venezia: Marsilio.
- . 2012. "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio." In G. Spagnoletti (ed.), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, 17-32. Venezia: Marsilio.
- BRUNO, M., GIANTURCO, G. 2015. "Dal viaggio dell'eroe al viaggio del migrante. Percorsi, attraversamenti, confini nel cinema italiano delle migrazioni." In G. Gianturco, G. Peruzzi (eds.), *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*, 27-42. Parma: Edizioni junior.
- BUFALINO, G. 2002. *Saldi d'autunno*. Milano: Bompiani.
- CARSETTI, M., TRIULZI, A. (eds.). 2009. *Come un uomo sulla Terra*. Roma: Infinito edizioni.
- CASSANO, F. 2015. *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari: Editori Laterza (edizione digitale).
- CATTEDRA, R., TANCA, M., GAIAS, G. 2017. "'Voci migranti' e paesaggio urbano: per una lettura sonora dei processi migratori nel centro storico di Cagliari." *Semestrale di studi e ricerche di geografia* 2: 29-43. DOI: <<https://doi.org/10.13133/1125-5218.15000>>.
- CINCINELLI, S. 2009. *I migranti nel cinema italiano*. Roma: Edizioni Kappa.
- . 2013. "Il cinema italiano e l'immigrazione. Un'occasione mancata?" *Educazione Interculturale* 11/1: 59-70.
- CORRADO, A., MARIOTTINI, I. 2013. *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*. Roma: Ediesse.
- COVIELLO, M. 2014. "Emigrazione." In R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, vol. I*. Milano-Udine: Mimesis: 309-372.
- . 2019. "Lo sguardo dell'altro sulla penisola. Le migrazioni attraverso il cinema italiano." In S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (eds.), *Cinema e identità italiana*. Roma: RomaTrE-Press: 341-349.
- COVIELLO, M., TAGLIANI, G. 2019. "Migrant Images and Imageries in Contemporary Italian Cinema." *L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes* 5/2: 227-240.
- DOMENICHELLI, M., FASANO, P. (eds.). 1997. *Lo Straniero*, 2 voll. Roma: Bulzoni.
- DOTTORINI, D. 2013. "Introduzione. Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto." In D. Dottorini (ed.), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, 13-24. Udine: Forum.
- . 2018. *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*. Milano-Udine: Mimesis.
- DUPONT, F. 2013. *L'Antiquité, territoire des écarts (entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Tausig)*. Paris: Albin Michel.

- FLORIS, A. 2012 “La formation au cinéma entre étude universitaire et pratique professionnelle. Réflexions sur une expérience.” In A Bertolli, A. Mariani, M. Panelli (eds.). *Can We Learn Cinema? Knowledge, Training, the Profession*. Udine: Forum: 157-165.
- FRISINA, A., MURESU, S. 2018. “Ten Years of Participatory Cinema as a Form of Political Solidarity with Refugees in Italy. From ZaLab and Archivio Memorie Migranti to 4CaniperStrada.” *Arts* 7/101.
- GATTA, G. 2016. “Migrazioni.” *Video Partecipativo Sardegna*. <<http://www.videopartecipativosardegna.net/it/2016/08/11/migrazioni-gianluca-gatta>> [ultima consultazione 1.4.2020].
- HAMDAR, I., DIANA, F. 2012. *Terre incognite. Cinema e educazione interculturale*. Cagliari: CUEC.
- JEWSIEWICKI, B. 1998. “Les traumatismes des affirmations identitaires, ou la malédiction de n’être rien.” *Cahiers d’études africaines* 150: 627-637.
- IERVESE, V. 2009. “Altro che invisibili. Il paradosso delle immagini degli immigrati.” *Zapruder*: 130-139.
- LANZANI, A. 2003. *I paesaggi italiani*. Roma: Meltemi.
- MARTIRANI BERNARDI FANTIN, M.C. 2016. “Rappresentazioni cinematografiche del *Mare Nostrum* nell’opera di Gabriele Salvatores, Emanuele Crialesi e Ermanno Olmi: da *locus amoenus* a scenario degli esodi.” In L. Trapassi, L. Garosi (eds.). *Esodi e frontiere di celluloidi*, 17-26. Firenze: Franco Cesati.
- MASSARI, M. 2016. *La maledizione di essere niente*. <<https://www.researchgate.net/publication/308163452>> [ultima consultazione 3.4.2020].
- MEREU, M. 2019. “La rappresentazione del mare nella recente produzione audiovisiva e cinematografica sulla Sardegna.” In R. Martorelli (ed.). *Know the Sea to Live the Sea - Conoscere il mare per vivere il mare. Atti del Convegno (Cagliari – Cittadella dei Musei, Aula Coroneo, 7-9 marzo 2019)*, 435-456. Perugia: Morlacchi Editore.
- MURRAY SCHAFER, R. 1977. *The Tuning of the World*. Toronto: McLelland and Stewart Limited.
- NAFICY, H. 2001. *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- NIEDDU, L. 2012. “Lo sguardo all’orizzonte. Gli scrittori sardi riscoprono il mare.” In C. Salvadori Lonergan (ed.). *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiana*, 399-408. Firenze: Franco Cesati.
- . 2016. “La Sardegna nel cinema sardo contemporaneo: da terra di isolamento a terra di integrazione.” In L. Trapassi, L. Garosi (eds.). *Esodi e frontiere di celluloidi. Il cinema italiano racconta le migrazioni*, 27-36. Firenze: Franco Cesati.
- NICHOLS, B. 2006. *Introduzione al documentario*. Milano: Il Castoro.
- ORRÙ, P. 2017a. *Il discorso sulle migrazioni nell’Italia contemporanea. Un’analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000-2010)*. Milano: Franco Angeli.
- . 2017b. “Plurilinguismo e innovazione nel cinema sulle migrazioni da *Terraferma* a *Fuocoammare*.” *Nuova Corvina. Rivista di Italianistica* 30: 61-71.
- PERNIOLA, I. 2014. *L’era postdocumentaria*. Milano-Udine: Mimesis.
- PICCINO, C. 2012. “Il documentario e la migrazione. Un fatto di resistenza.” In G. Spagnoletti (ed.), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, 72-77. Venezia: Marsilio.
- PINNA, S. 2012. “Terra incognita. Prove di cinema dell’immigrazione in Sardegna.” In I. Hamdar, F. Diana, *Terre incognite. Cinema e educazione interculturale*, 10-25. Cagliari: CUEC.
- PIRAS, M., LOBINA, E. 2018. “Emigrazione giovanile qualificata in Sardegna. L’emigrazione giovanile sarda in cifre. Politiche e confronto col Mezzogiorno d’Italia e d’Europa.” *Fondazione Sardinia*. <<http://www.fondazioneSardinia.eu/ita/wpcontent/uploads/2018/01/Emigrazione-giovanile-qualificata-in-Sardegna-completo-24.1.2018.pdf>> [ultima consultazione 6.4.2020].
- POLIZZI, G. 2018. “Alle frontiere del sud: rappresentazioni di razza, genere e sessualità in *Terraferma* di Emanuele Crialesi.” In InterGRace (ed.), *Visualità e (anti)razzismo*. Padova: Padova University Press: 24-34.

- PREVITALI, G. 2019. "Vite al confine. Spazi e immagini delle migrazioni nella cultura visuale italiana." In S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (eds.). *Cinema e identità italiana*, 333-340. Roma: RomaTrE-Press.
- PUGGIONI, G., ATZENI, F. 2013. "Cagliari e i suoi quartieri." In G. Paulis, I. Pinto, I.E. Putzu (eds.). *Repertorio plurilingue e variazione linguistica a Cagliari*, 13-39. Milano: Franco Angeli.
- PUGGIONI, G., ZURRU, M. 2017. *I sardi nel mondo. Atlante socio-statistico dell'emigrazione sarda*. Cagliari: CUEC.
- ROSSI, F. 2020. "Introduzione. La filmologia linguistica e il nuovo cinema italiano plurilingue." In F. Rossi, P. Minuto (eds.). "Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo." *Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano* 16: 8-16.
- QUATRIGLIO, C., 2013. "Oltre la soglia. La nuova radice del cinema italiano." *Cinema e Storia. Rivista annuale di studi interdisciplinari*, "La Shoah nel cinema italiano" 2.
- RAISON, J.P. 1980. *Migrazione*. In *Enciclopedia Einaudi*, vol. IX, 285-311. Torino: Einaudi.
- SECCHI, M. 2012. "Il laboratorio audiovisivo come luogo di intercultura. Considerazioni intorno a un'esperienza di educazione al cinema." In I. Hamdar, F. Diana (eds.). *Terre incognite. Cinema e educazione interculturale*, 59-71. Cagliari: CUEC.
- SEGRE, A., COLLIZZOLLI, S. 2016. "Il racconto condiviso: Zalab, video partecipativo e richiedenti asilo." *Quaderni del Servizio Centrale*: 49-56. <https://www.sprar.it/wp-content/uploads/2016/06/Documenti/Quaderni_servizio_centrale/Quaderno_Teatro_rifugiati.pdf> [ultima consultazione 3.4.2020].
- SIMONELLI, G., TAGGI, P. (eds.). 1987. *L'altrove perduto. Il viaggio nel cinema e nei mass media*. Roma: Gremese.
- SULIS, G. 1994. "La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni." *La grotta della vipera* 20/66&67: 34-41.
- TURCO, A. 2018. "Culture della migrazione e costruzione degli immaginari." In A. Turco, L. Camara (eds.). *Immaginari migratori*, 25-47. Milano: FrancoAngeli.
- WAGNER, B. 2011. "La questione sarda. La sfida dell'alterità." In G. Leghissa (ed.), *Il postcoloniale in Italia, aut aut* 349: 10-29.
- . 2012. "Posizionalità del nuovo cinema sardo." In S. Contarini, M. Marras, G. Pias (eds.). *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, 143-154. Nuoro: Il Maestrale.
- ZAGARRIO, V. 2012. "L'eredità del neorealismo nel New-new Italian Cinema." *Annali d'Italianistica* 30: 17-29.

FOCUS II

**METAMORFOSI DI UN
PAESAGGIO**

a cura di Teresa Biondi
e Paolo Furia

PAOLO FURIA

METAMORFOSI DI UN PAESAGGIO

Introduzione

Il focus *Metamorfosi di un paesaggio* rappresenta la conclusione di un progetto di ricerca che si è svolto dal 2017 al 2019 dal titolo ILaB – Industrial Landscape Biella. Il team di ricerca è guidato da Federico Vercellone e composto da Peppino Ortoleva, Chiara Simonigh, Teresa Biondi e il sottoscritto: docenti, assegnisti e borsisti dei Dipartimenti di Filosofia e Scienze dell’Educazione e di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università di Torino. Il fine del progetto era di offrire un contributo peculiare alla ricerca teorica intorno alle questioni del paesaggio, dello spazio e del luogo, del rapporto tra memoria e trasformazione.

Anche questo focus, così come il Progetto da cui è tratto, indaga la moltitudine di aspetti e complessità teoriche riferite al tema del paesaggio, come il rapporto tra spazio e luogo (Agnew 2011, Paquot 2012); il rapporto tra luogo e paesaggio, quest’ultimo inteso come mediazione materiale di natura (il fiume, la valle, la selva, il pendio, la costa, la piana...) e cultura (l’abitazione, il monumento, il complesso produttivo, il giardino...) (Ritter 1964, Assunto 1974); il luogo come presidio d’identità e di memoria di una comunità (Nora 1984-1992, Augé 1991); il luogo come dimensione del conflitto tra forze etniche, sociali, religiose, di genere (Harvey 1973, Lefebvre 1974, Rose 1993, Massey 2005); il luogo come immaginario, come correlato dell’immaginazione: dei nativi, dei trasferiti, dei viaggiatori, degli esuli, dei conquistatori (Foucault 1984, Gregory 1994, Soja 1996); la libertà dal luogo, o come gli uomini possono nutrirsi di luoghi diversi per costruire un’identità personale complessa (Clifford 1997); lo “spirito del luogo” e i vincoli che esso pone alla trasformazione umana (Tuan 1974, Norbert-Schulz 1979); le trasformazioni del paesaggio prodotte dalla tecnologia e le implicazioni del digitale sul territorio (Meyrovitz 1995, Albanese e Graziano 2020). Tutte queste riflessioni si nutrono di un riferimento ad un caso studio empirico, rappresentato dal Biellese. Biella come terra di telerie, filature, tessiture, in parte funzionanti, in parte dismesse ma recuperate e trasformate in presidi di cultura e creatività, in parte abbandonate. Terra dove la cultura ha operato trasformazioni ingenti sulla natura, ma la natura ha imposto straordinari vincoli. Terra segnata dal rischio di una perdita - economica, comunitaria, di memoria. Terra su cui molti intellettuali e artisti hanno dedicato studi e opere, anche recenti. Per approcciare concretamente il caso studio, sono stati intervistati attori locali

come, rappresentanti di istituzioni, organizzazioni di imprese e sindacati, centri studi e ricerche, esponenti delle professioni, archivi locali e nazionali,¹ allo scopo di ricostruire in un dialogo aperto il “senso di luogo” di un territorio compromesso dalla crisi economica e demografica. Una crisi visibile nello stato di abbandono in cui versano molte aree industriali dismesse.

Nell’ambito di ILaB è stato realizzato il documentario *Metamorfosi di un paesaggio* e il convegno “(NON) Capire il paesaggio.” La finalità del documentario è quella di promuovere, anche al di fuori dei confini locali, il riconoscimento dell’identità del biellese e delle sue trasformazioni e indicare gli elementi principali della metamorfosi a partire dall’analisi dei luoghi e delle loro trasformazioni. Attraverso il montaggio e il commento audio dei materiali iconografici di repertorio, il documentario fa emergere alcune delle forme iconiche e simboliche in cui storicamente è stata manifestata e diffusa l’identità del Biellese sia attraverso i suoi luoghi sia nelle sue componenti culturali, sociali ed economiche: dai saperi e valori tradizionali specifici ai costumi sociali, dalle abilità delle pratiche artigiane e agricole alle tecniche industriali e alle strategie del sistema produttivo industriale. Nella realizzazione del documentario si è operato pertanto sugli elementi culturali e simbolici dell’identità del biellese che, fra Ottocento, Novecento e inizi del secolo attuale, sono stati espressi e radicati nell’immaginario collettivo attraverso le forme iconiche medialità (fotografia, cinema documentario, fiction, pubblicità, ecc.) e che possono costituire altrettanti fattori non solo del riconoscimento dell’identità stessa, ma anche e soprattutto del suo cambiamento.

I contributi pubblicati nel presente focus curato da Teresa Biondi e dal sottoscritto sono invece tratti dal convegno “(NON) Capire il Paesaggio,” svoltosi presso Cittadellarte – Fondazione Pistoletto a Biella nel mese di maggio 2018. L’ospite internazionale del convegno è stato Marc Augé, il cui contributo è pubblicato su questo numero di *Cosmo in Headlines*. In generale, i contributi non riguardano direttamente il paesaggio biellese, ma ampliano lo sguardo approfondendo la questione del paesaggio, del suo significato e delle sue trasformazioni sotto diverse angolature tematiche e prospettive disciplinari.

Ad aprire il focus è Federico Vercellone con l’articolo *Addio alla comunità invisibile! Note sull’estetizzazione della politica*. Il saggio presenta il contesto teorico e filosofico che fa da cornice ai lavori che seguono. Si tratta di identificare il paesaggio come espressione visibile di un luogo antropologico, abitato e abitabile da comunità. Si è scritto molto sulla crisi dei luoghi ingenerata dal capitalismo globale. Vercellone avanza la tesi secondo la

¹ Insieme con la Dott.ssa Biondi abbiamo analizzato materiali concessi per la ricerca da Mediateca Rai di Torino, Camera del Lavoro di Biella, Istituto Luce, SAN (Sistema Archivistico Nazionale), Progetto S.T.O.F.F.A., Rete Archivi Tessili del Biellese, Archivio nazionale del cinema d’impresa (Ivrea), DOC-Bi (Biella), Fondazione Casa Zegna, Biblioteca e Mediateca di Citta Sudi di Biella, Fondazione Piacenza, Fondazione SELLA, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, repertori di ATL (Azienda Turistica Locale) Biella e dagli archivi privati di *VideoAstolfoSullaLuna* di Maurizio Pellegrini e *Prospettiva Nevskij* di Manuele Ceconello.

quale proprio il capitalismo produce un'inedita spinta alla riterritorializzazione giocando sul desiderio di riconoscimento reciproco. Insomma, il paesaggio non è solo un concetto interdisciplinare, ma anche una nozione molto attuale, attraverso la quale il mondo contemporaneo, nei suoi peculiari intrecci, può essere compreso.

Il paesaggio ha un forte significato estetico. Ognuno di noi lo sperimenta quando si trova a giudicare il paesaggio che si offre alla nostra vista e, più in generale, alla nostra esperienza: e lo giudicherà brutto, sublime, pittoresco, bello. Ma che cos'è la bellezza? E come si connette questa idea al fare umano, che intervenendo sulla natura la trasforma producendo ambienti dove sia possibile riconoscersi e abitare? A questo tema del bello in relazione al fare è dedicato il saggio di Elio Franzini, *Le vie della poiesis*, dove viene proposta una nozione dialogica e dialettica di bellezza, che entri in profondo contatto con il soggetto d'esperienza.

A questa stessa idea dialogica e dialettica si rifà il saggio di Giuseppe Ortoleva, *Dentro il paesaggio: immersivi e cinestetici?*. Qui si discute come il paesaggio non sia una dimensione scenica e panoramica della realtà, unicamente offerta allo sguardo distaccato di un soggetto ad essa estrinseco, ma piuttosto una totalità immersiva dalla quale la coscienza è immersa e condizionata. Una coscienza, d'altronde, che non è trasparente e auto-fondata, come nel sogno della modernità cartesiana, ma che, al contrario, si trova irrimediabilmente implicata dalla cinestesia del corpo, e nello stesso tempo tecnologicamente estesa.

La stessa intuizione è sviluppata nel saggio di Chiara Simonigh, *The Audio-visual Landscape: Aesthetics and Complexity*. Il paesaggio è davvero una realtà complessa, dunque irriducibile, impossibile da comprendere appieno attraverso una scomposizione razionalistica delle sue parti. Il paesaggio come totalità complessa si lascia piuttosto cogliere attraverso la pluralità dei sensi e le loro interazioni, talvolta convergenti e talvolta dissonanti. In questo senso la nozione di *landscape* è stata, negli ultimi anni, interpretata anche come *soundscape*, o persino *tastescape* e *smellscape*: è infatti la totalità della vita corporea a venire implicata nella presa del paesaggio.

Una tipologia di paesaggio che presenta una potenza immersiva peculiare, a tratti aggressiva, è quella del paesaggio urbano. Nella riflessione estetica che giunge sino agli anni Sessanta e Settanta del Novecento era frequente dare per scontata una certa separazione di paesaggio e città, come se il paesaggio avesse a che fare unicamente con la natura e con la sua rappresentazione artistica e protezione normativa. Si può parlare invece a pieno titolo di "paesaggio urbano," se si adotta una definizione di paesaggio come area le cui caratteristiche fondamentali risultino dall'azione e interazione di fattori naturali e antropici, come è scritto nella Convenzione Europea del Paesaggio del 2000. La città altro non è che un ecosistema immersivo prodotto dall'uomo in rapporto ad una natura pre-esistente; ecosistema immersivo che, da una parte, si dà alla totalità dei sensi esattamente come ogni altro tipo di paesaggio, ma dall'altra risponde più esplicitamente ad obiettivi e progetti sociali. Ecco perché la trasformazione del paesaggio urbano rientra nel campo di ricerca del nostro focus. Il saggio di Giorgio Bigatti, *Crisi e rigenerazione*

urbana nella Milano contemporanea, analizza da un punto di vista storico l'evolversi della morfologia della metropoli italiana per eccellenza, allo scopo di offrire un caso studio nel quale alcune delle intuizioni offerte dalla riflessione estetologica e mediologica sul paesaggio trovano riscontro.

Infine, col testo di Teresa Biondi, *Fabbrica e "paesaggio culturale" nel cinema industriale biellese. Identità e memoria del luogo nei film del distretto tessile e laniero più antico d'Italia*, torniamo al caso studio che ha occasionato il presente focus e l'intero progetto ILaB – Industrial Landscape Biella. Il caso del paesaggio industriale biellese è particolarmente interessante perché mostra la contaminazione, piuttosto che la separazione, di paesaggio urbano e paesaggio di campagna grazie alla comune cultura industriale che ha permeato di sé tanto gli spazi cittadini quanto quelli valligiani. L'autrice, a partire dalla ricerca di archivio svolta per il Progetto, si dedica alla raccolta e all'interpretazione di materiali documentari e filmici che testimoniano varie fasi dello sviluppo e della crisi del distretto laniero biellese, con particolare attenzione agli aspetti dedicati al paesaggio.

Il percorso ideale tratteggiato dal focus *Metamorfosi di un paesaggio* si propone di tenere insieme teoria e prassi, approccio filosofico ed approcci propri delle scienze umane e della comunicazione, con l'obiettivo di offrire un contributo interdisciplinare originale. Il dialogo tra più voci e competenze disciplinari, d'altra parte, è reso necessario dalla natura chiaramente transdisciplinare della stessa nozione di paesaggio (Antrop 2013). Una nozione complessa, varia e stratificata, che non smette di sedurre in virtù della sua ricchezza di significati, sfumature e referenze e che ben si connette con le sfide più importanti del nostro tempo, a partire da quella della salvaguardia e della rigenerazione della terra, intesa come orizzonte dell'abitare umano e di tutte le specie.

BIBLIOGRAFIA

- AGNEW, J. 2011. "Space and Place." In J. Agnew, D. Livingstone (eds.). *Handbook of Geographical Knowledge*. London: Sage.
- ALBANESE, V., GRAZIANO, T. 2000. *Place, cyberplace e le nuove geografie della comunicazione. Come cambiano i territori per effetto delle narrazioni online*. Bologna: Bononia University Press.
- ANTROP, M. 2013. "A brief history of landscape research." In E. Waterton, I. Thompson, P. Howard, *The Routledge Companion to Landscape Studies*. London: Routledge.
- ASSUNTO, R. 1973. *Il paesaggio e l'estetica*, 2 Voll., Napoli: Giannini.
- AUGÉ, M. 1993. *Non-luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, a cura di M. Rolland, Milano: Eleuthera.
- CLIFFORD, J. 1999. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, a cura di M. Sampaolo e G. Lomazzi. Torino: Bollati Boringhieri.
- FOUCAULT, M. 2010. *Eterotopia*, a cura di S. Vaccaro, T. Villani e P. Tripodi. Milano: Mimesis.
- HARVEY, D. 1978. *Giustizia sociale e città*, a cura di P. Derossi. Milano: Feltrinelli.
- LEFEBVRE, H. 2018. *La produzione dello spazio*, Roma: Edizioni PGreco.
- MASSEY, D. 2005. *For Space*. London & Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- MEYROVITZ, J. 1995. *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, trad. di A. Gabi. Bologna: Baskerville.
- NORBERG-SCHULZ, C. 1992. *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, trad. di A.M. Norbert-Schulz. Milano: Electa.
- PAQUOT, T. (ed.). 2012. *Espace et lieu dans la pensée occidentale*. Paris: La Découverte.
- RITTER, G. 2001. *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, trad. it. di G. Catalano. Milano: Guerini e associate.
- ROSE, G. 1993. *The Broken Middle: Out of Our Ancient Society*, Oxford: Blackwell.
- SOJA, E. 1996. *Thirdspace*. Oxford: Blackwell.
- TUAN, Y.F. 1974. *Topophilia*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.

FEDERICO VERCELLONE

ADDIO ALLA COMUNITÀ INVISIBILE!

Note sull'estetizzazione della politica

ABSTRACT: As everyone knows by now, a landscape is a cultural construct that has undergone changeable and sundry forms of aesthetization. In the last decade, capitalistic forms of production have deeply changed their features. I will try to argue that in our time, because of new anthropological and cultural scenes, the forms of production and consumption have undergone a process of aesthetization. Aesthetization creates a new ontological status for the idea of reality and is also responsible for significant changes in the mechanisms of political legitimacy.

KEYWORDS: Aesthetization, Capitalism, Democracy, Desire, Politics.

Non siamo mai stati postmoderni

Interrogarsi intorno al nostro tempo è sempre anche interrogarsi intorno ai luoghi che abitiamo. Per essere un tempo, un'epoca, anche la più tragica deve essere abitabile, ed essere riconosciuta come tale dai suoi abitanti. L'antropocene, l'epoca in cui la natura è (o sembra) essersi compiutamente piegata alle esigenze umane, è anche l'epoca che, per molti versi, ha negato la sua caratteristica saliente, l'abitabilità. Per molti versi l'antropocene sembra ai suoi stessi abitanti un'epoca non circoscrivibile, forse inabitabile. È l'epoca, il tempo che produce e si nutre di anti-utopie. Anti-utopie *high and low* che intensificano ritmicamente la propria presenza via via che ci avviciniamo all'oggi. Da *Apocalypse now* sino alla *Sottile linea rossa*, da *Dylan Dog ai Sette Palazzi del Cielo* di Anselm Kiefer, abbiamo sempre più a che fare con una modernità che proietta in un futuro prossimo la propria fine per non subirla. È un immaginario saturo quello che contrassegna quest'epoca sempre più prigioniera di ironia e di angoscia, vero e proprio nutrimento del suo sé e dei suoi comportamenti. Dall'ironia all'angoscia, e dall'angoscia all'ironia si determina un unico movimento a pendolo, un'oscillazione complementare nei suoi esiti, quello di dissolvere il futuro nella sua portata progettuale. È ancora il tempo messianico quello che campeggia, ma rovesciato quanto al suo orizzonte di senso: la fine non è più il *telos* agognato, lo spegnersi del tempo nella sua rigenerazione, ma un'immane implosione che dell'antica idea della fine come il fine mantiene solo, costantemente sul piano dell'immaginario, l'esorcizzazione dell'angoscia. Un tempo orientato verso la propria implosione quasi a volerla esorcizzare, tutto inteso a evocare, invece del Messia,

un'utopia distopica come agognato collasso dell'ansia che la percorre.

Una modernità davvero secolarizzata?

L'esito della modernità è dunque, per un certo verso, l'opposto di quella vocazione secolarizzante che contraddistingue molte teorie della modernità che potremmo definire "classica." È fin troppo noto che la secolarizzazione ha prodotto degli esiti inaspettati, facendo rinascere quella che Hans Joas (2017) ha definito *Die Macht des Heiligen*. Accanto e in concomitanza con questo passo è sorto qualcosa come un cambiamento del capitalismo e del suo modo di essere: il capitalismo è divenuto una forma di vita che contraddice per molti versi il paradigma marxiano dell'alienazione,¹ e lo ha fatto estetizzandosi.

Un crogiolo quanto mai intenso di motivazioni percorre l'estendersi della modernità, dopo che il dibattito sul postmoderno sembra essersi riavviato proprio quando sembrava che, proprio con il postmoderno, si fossero definitivamente chiusi i conti (cfr. Jaeggi 2016). Per riprendere e parafrasare il titolo e la tesi di un libro famoso di Bruno Latour (2015), potremmo dire che *non siamo mai stati postmoderni*. La modernità in realtà non si è mai interrotta, con tutte le sue aspirazioni emancipative ecc., ma semmai è andata in crisi. A ben vedere tutto il dibattito sulla postmodernità appartiene in fondo alla crisi della modernità stessa. Il postmoderno, con l'idea di fine della storia, di fine di un racconto lineare che consenta di costruire una ponte tra presente e passato, con l'idea di una molteplicità di stili che intessono il tessuto comune della società e della convivenza sociale che si mischiano in un presente privo di futuro, che tutto agglutina nell'*hic et nunc*, non è in realtà un'altra cosa rispetto al moderno, ma semplicemente un suo collasso.² D'altra parte l'idea di una fine della storia, preconizzata da Fukuyama (1992), non a caso sorge ed è consonante con una mentalità conservatrice. L'immaginario distopico, come avremo modo di vedere meglio oltre, fa parte di questa *rêverie* conservatrice. La modernità ora non accelera più, non è più il tempo laico, illuminista e messianico insieme, votato a una fine redentrice e rigeneratrice. È bensì il tempo fermo e stagnante in cui ancora ci troviamo a vivere. Quello nel quale avvengono sincronicamente una quantità esorbitante di avvenimenti senza che sia possibile metterli tutti in fila per cercare di dare loro un dare loro un senso. La postmodernità è l'epoca paradossale che ha messo in questione la capacità del tempo stesso di mettere ordine, di essere un vettore di senso.³ Al tempo stesso è l'età che ha cancellato le dissimmetrie nel tempo storico. Quella presenza incoativa del passato nel presente, quello squilibrio del tempo che innesta,

¹ Cfr. innanzi tutto a questo proposito Böhme 2016.

² Mi permetto a rinviare a Vercellone (in corso di stampa). Per un bilancio esaustivo del dibattito cfr. Franzini 2018.

³ Cfr. a questo riguardo Sampugnaro (in corso di stampa).

come mostrò Bloch (2015), la funzione utopica. È l'implosione della *Moderne* che aveva fatto del futuro il proprio vettore di senso.

Il postmoderno è così, a ben vedere, un capitolo dell'anti-utopismo moderno. Postmoderno è lo sguardo accomodante sul disordine chiamato tolleranza, che si spera non esploda un attimo prima che ciò avvenga, postmoderna è la dismissione più compiuta dell'identità messianica del Moderno a favore di quello che Nietzsche, in *Così parlò Zarathustra*, ha definito "l'ultimo uomo." Il postmoderno apre così a una crisi di identità generale che coinvolge insieme l'epoca e il suo senso e così pure i suoi principi di legittimità e fondatezza. C'è una patina di indeterminazione nel postmoderno, con la sua pluralità ideologica e di stili, che rinvia a un'atmosfera, a un clima e a un'aura estetizzante dell'epoca, a una sua inclinazione estetistica.

Spesso non è poi così chiaro cosa davvero "estetismo" significhi, quali siano i suoi motivi generatori sui quali tra breve ci si soffermerà. Dietro l'estetismo c'è molto più che l'estetismo. Qui si annidano, accanto e innestati su quelli estetici, problemi politici e, più in generale, sociali del massimo rilievo. Quando si parla di un'inclinazione estetistica del nostro tempo – per tornare a quanto sopra si diceva – si intende anche una trasformazione dell'idea della fine e del fine: se l'Occidente è stato a lungo dominato e addirittura divorato dal desiderio della propria fine, come testimonia l'ansia messianica dei primi secoli del cristianesimo, ora tutto sembra essersi rovesciato.⁴ In luogo dell'ansia della fine e del ritorno del Messia si è venuto inserendo l'opposto: il timore panico della fine imminente che rovescia lo schema messianico, e fa dell'utopia un'anti-utopia. Questo schema anti-utopico è consustanziale alla modernità giunta al suo presunto termine. È parte costitutiva del suo immaginario compiaciutamente negativo. Costituisce quasi una chiosa e una sorta di *pendant* oppositivo, un po' come il libro dell'Apocalisse nei confronti del Genesi, per andare alle radici messianiche della *Moderne* (cfr. Behler 1989). La fine imminente viene dal noto che si è fatto ignoto, dal mostro che è in noi e che emerge improvvisamente in una teoria infinita di personaggi che vanno da Frankenstein a Dylan Dog. Trasformare l'angoscia nei confronti della fine in una nuova finalità possibile, costituisce un fondamentale compito etico-politico del nostro tempo in vista di una trasformazione che renda possibile superare l'*impasse* dell'immaginario negativo sul nostro tempo, un'*impasse* che prefigura una sorta di degrado antropologico (cfr. Dupuy 2002).

La fine terrorizzante, tuttavia evocata come sospensione dell'angoscia, evoca per parte sua il freno. È così che la modernità anti-utopica richiama il *katechon*, il potere che frena evocato da Paolo in Ts 2, senza riuscire a crearlo, tanto quanto il messianismo, che genera la modernità stessa, evoca la fine come compimento. L'orrore senza fine rispetto a un finale che non c'è, se non come dissoluzione, prende infine il posto della fine agognata, della speranza messianica ereditata dalla modernità nascente, quella che il

⁴ Per quanto riguarda la vicenda messianica e il suo senso, cfr. naturalmente innanzitutto Taubes 2019.

primo romanticismo tedesco incarna, come una gemma, nella forma più pura. Quello cui il nostro tempo ci ha sempre più abituati è un rovesciamento dell'idea di fine: esso perde qualsiasi connotazione teologico-messianica per cui si propone come l'orizzonte di senso ultimo, per divenire il sintomo della catastrofe imminente. Non è tanto importante cogliere questi sogni anti-utopici come sintomi di un'età in crisi, bensì rilevare quale funzionalità essi abbiano nel quadro di questa crisi supposta o reale. La quale peraltro è una crisi a suo modo singolare, nel senso che avviene per ipertrofia e non per ipotrofia del sistema, per un innesco eccessivo di energie che rovesciano la diagnosi marxiana circa le "magnifiche sorti e progressive" del capitalismo enunciata tanto paradossalmente quanto enfaticamente dall'*incipit* del *Manifesto* del 1848. L'ansia apocalittica non è venuta meno nella nostra storia, essa ha semplicemente cambiato radicalmente di segno manifestandosi (anche) come desiderio della fine che si somma all'ansia per la dissoluzione di sé stessi e del proprio mondo. È importantissimo poi, in questo contesto, chiarire un equivoco che attraversa tutto questo ragionamento: l'ansia per la fine evocata e temuta, il timore panico per la scomparsa del mondo è in realtà un'ansia per la *nostra* fine. Un punto di vista antropico si fa strada in questi pensieri catastrofici assumendo un assetto metonimico (*pars pro toto*) che è insieme ideologico e vagamente comico. In breve, e per esprimerci molto semplicemente, l'ansia per la fine del mondo esprime il timore per il destino della specie umana e della sua vita su questa terra, e non riguarda affatto, a ben vedere, la fine della vita sul pianeta, e neppure, naturalmente, la fine del pianeta. L'ansia per la fine totale amplifica in chiave cosmica qualcosa che, a ben vedere, è ben circostanziato. E la cui natura metonimica per quanto evidente e scontata è importante da sottolineare. In questo modo si mette allo scoperto il versante propriamente etico della questione che altrimenti resterebbe celato. Soltanto mettendo in luce questo versante si può rovesciare il discorso, liberarlo dal suo velo ideologico per dirci quanto è inaspettatamente semplice, e cioè che è in gioco la nostra responsabilità nei confronti del pianeta, quella nei confronti del futuro comune. Rispetto allo stato generale di una cultura questo ha un significato evidentemente notevolissimo dal punto di vista etico e politico e ci evita di rimanere irretiti dalla fascinazione vertiginosa dell'utopia negativa.

Estetizzazione

Cos'è dunque l'estetizzazione? È spesso evocata dando quasi per scontato il significato del termine. Coincide, a ben vedere, con un modificarsi dell'orientamento dello sguardo. Va detto innanzi tutto che abbiamo a che fare con un'epoca che ha sempre più enfatizzato la funzione dello sguardo nella sua portata indagatrice e illuminante, che non ammette ombre – come ha mostrato Victor Stoichita in *Effetto Sherlock* (2017) – sino a produrre una sorta di realtà a struttura retinica, fondata su uno sguardo che esplora,

scopre e desidera. Il primato dello sguardo trascina con sé l'organizzazione di tutti gli altri sensi, tatto compreso cui tradizionalmente viene affidata l'esperienza del reale inteso quale attrito e resistenza. L'orientamento dello sguardo, quella che verrebbe da definire – con un neologismo certamente infelice – l'“ocularizzazione” della realtà, è divenuta così una premessa e una conseguenza della nostra organizzazione sociale e culturale. Sarebbe del tutto travisante, com'è avvenuto in una lunga tradizione che va da Debord a Baudrillard, passando per *Truman show*, intendere quest'esperienza come se fossimo sotto l'effetto di una smaterializzazione illusionistica e ideologica del reale. La cui performatività e potenza è invece del tutto certificata. Si potrebbe piuttosto affermare che abbiamo a che fare un passaggio della realtà dalla sua consistenza fisica a una consistenza diversa, di natura psichica, quale ci viene trasmessa di continuo dai nuovi media che si insediano nelle forme di vita con effetti tanto ambivalenti quanto affascinanti. Lo sguardo attiva il desiderio proprio in quanto allontana l'oggetto e la soddisfazione del possesso viene così rimandata. Questo enfatizza nuovamente il desiderio mettendo in moto un meccanismo nevroticamente reiterato. L'estetizzazione coincide così con l'ocularizzazione dell'esperienza che trasforma la qualità di quest'ultima rendendola, *à la lettre*, mono-senso o a senso unico, e indirizzandoci verso l'attuale regime degli sguardi, cioè verso quella che si è definita la civiltà dell'immagine. Che non nasce dunque dal nulla ma da una modificazione antropologica profonda che riguarda la e si insinua nella strutturazione dei bisogni umani. Quest'ultima è al tempo stesso la premessa e l'esito di una modificazione radicale della qualità della produzione capitalistica, di quello che – per anticipare le cose – Gernot Böhme ha definito “capitalismo estetico.”⁵ È ben vero che viviamo dentro tecnologie che producono sinestesie, ma è pur vero che esse fondano la sinestesia sulla vista che trascina dietro di sé gli altri sensi (cfr. Carbone 2016). Abbiamo a che fare con universo nel quale la merce è venuta estetizzandosi, mentre lo sguardo su di quest'ultima si carica di un'aspettativa di soddisfazione a distanza, più o meno lontanamente sessualizzante, la quale carica l'immagine di aspettative di soddisfazione e felicità indipendenti dal suo possesso, e anzi in contrasto con quest'ultimo.⁶ Non c'è forse opera d'arte più significativa a questo proposito dell'ultima di Marcel Duchamp, *Étant donnés*, alla quale lavorò più di vent'anni, un'opera a suo modo grandiosa e davvero diagnostica che riflette su quella fine dell'arte o dell'oggetto artistico, denunciata clamorosamente da *Fountain*, approfondendo decisamente l'analisi rispetto all'aspetto derisorio e divertito del gesto preparato per la mostra della *Society for Independent Artist*. In *Étant donnés* Duchamp assevera ulteriormente che lo spazio estetico è divenuto quello della realtà. Ma al tempo stesso mostra che la realtà non è più “quella di una volta” – con buona pace dei nostalgici del “nuovo realismo.” “Il mondo vero,” per riprendere la famosa espressione di Nietzsche

⁵ Anche questo non è poi, niente di assolutamente nuovo come mostrò a suo tempo R. Girard il quale fondò la coesione sociale proprio sulla guerra degli sguardi: cfr. Girard 1980.

⁶ Cfr. su questo la critica di Böhme (2018, 23-24) alla *Warenästhetik* di Wolfgang Haug.

che ha suscitato tante inutili polemiche, non “è diventato favola” o illusione, ma ha assunto una consistenza e performatività nuove su di piano che privilegia il primato dell’occhio su quello del tatto. Duchamp lo fa con un effetto *shock* (per l’epoca) con *Fountain*, proponendo il famoso orinatoio in un contesto espositivo, e meditatamente con *Étant donnés* che rappresenta quasi una meta-riflessione sullo stato dell’arte che si inoltra, nonostante le apparenze, in uno spazio speculativo decisamente metafisico. Quest’opera nota poco meno della precedente, costituisce una sorta di ideale *pendant* e compimento di *Fountain*: colloca lo spettatore dinanzi al pertugio di una porta, dalla quale è proiettato, con uno sguardo obbligato, su di una scena insieme raccapricciante e oscena, quella di una donna presumibilmente assassinata e ancora sanguinante, che si profila nuda tra gli sterpi con i genitali in primo piano. L’orientamento dello sguardo – che cita ironicamente la finestra albertiana principio di ogni realtà *quae fictio* (cfr. Poggi 2019) – è qui forzatamente omologato, si posa obbligato su una realtà contraddittoria, ripugnante ma anche segretamente attraente, del tutto privata e in qualche modo seducente per la sua natura segreta, che suscita dunque sentimenti contraddittori e promiscui, insieme oscena e ripugnante. È uno sguardo che si polarizza e che vive in solitudine, che arretra e che insieme vorrebbe avvicinare e avvicinarsi, che si traduce in desiderio di vedere, e in un’inclinazione segreta, privata e intima che incrocia i profili del *voyeur* e quello del detective. È un movimento ironico e un vero svelamento quello che viene messo in opera. Lo sguardo intimo è diventato pubblico e indagatore, e lo sguardo pubblico si è fatto intimo. Ciò avviene in quanto la sfera pubblica, come avviene anche con i grandi collezionisti, si confonde con il desiderio più intimo, con la curiosità di vedere senza essere visto all’interno di uno spazio che peraltro è solo visivo, ed è impossibile poi da percorrere davvero.

Qualcosa di analogo avviene peraltro, in modo altrettanto geniale, ma forse meno paradigmatico, in *La finestra sul cortile* di Hitchcock, come ha indicato Victor Stoichita (2017). Proseguendo sulla sua strada, va rilevato che anche in questo caso l’eccitazione dell’ambiente si fa via via parossistica in quanto è connessa, come già avveniva per Duchamp, con l’idea di osservare in un ambiente chiuso, senza essere visti e senza avere la possibilità di intervenire sulla situazione periclitante. La tensione in questo modo non può che aumentare sino a che viene sciolta, nel film di Hitchcock, dal compimento tragico, davvero aristotelico, dell’omicidio che produce “pietà e terrore” e l’effetto catartico aristotelicamente connesso a queste emozioni, garantito dalla distanza fisica dal dramma che si viene consumando. Il tutto – sia detto per inciso – avviene nel quadro del più attento rispetto delle unità di tempo, luogo e azione che garantiscono che la tensione raggiunga senza distrazioni la sua *acmé* per poi placarsi nelle forme catartiche.

Tornando al capitalismo estetico, la merce, già da sempre estetizzata a partire dalle sue confezioni, ripete oggi enfaticamente il movimento di avvicinamento e distanziamento osservato e quasi esemplificato da Duchamp e Hitchcock, quasi a suggellare l’*iter* nell’estetizzazione. Ciò avviene in quanto si ha sempre più a che fare con

merci che sono connotazioni e amplificazioni dell'io, quasi certificati di un'identità amplificata, come avviene esemplarmente con la moda e con il lusso. L'estetizzazione si innesta e quasi si ingrana sul desiderio del soggetto: ne enfatizza ed esalta il desiderio di amplificazione dell'io che si rinnova in una contemplazione molto interessata, performante e competitiva. È un paradossale ma totale rovesciamento della coscienza estetica kantiana che parla – com'è ben noto – di un piacere senza interesse. In questo caso il piacere, pur essendo alieno da ogni contatto con l'oggetto, è invece, proprio per questo, pieno di interesse. La distanza è condizione non solo del desiderio ma anche del suo appagamento. È in atto, in questi processi, che per altro non sono semplicemente legati alle tecnologie attuali, ma si preparano da secoli, già per esempio dalla *camera obscura* (cfr. Breidbach, Klinger, Muller 2013), una sorta di omologazione degli sguardi connessa al fatto che sono tutti orientati forzatamente sullo stesso fuoco, tutti congiunti nello stesso occhio desiderante e omologante. In quanto tale competitivo poiché sempre rivolto sullo stesso obiettivo passando di soggetto in soggetto. È un fenomeno che le tecnologie contemporanee ripetono ai più diversi livelli, per esempio anche con i videogiochi che centrano sempre la prospettiva dello sguardo. È in breve definito un luogo degli sguardi, una comunità desiderante che sostituisce sempre più, nel nostro mondo, la *societas umana*, la *Gesellschaft*, la comunità democratica di rousseauviana memoria. Si è, in breve, interrotta quella comunità degli sguardi che istituisce – secondo quanto ha mostrato Marie-José Mondzain (2017) – la democrazia moderna che ha sempre più difficoltà a reggere sulle sue fondamenta antiche. Legandosi in modo unilaterale all'evidenza, l'immagine perde il suo *logos* deposto nella relazione dell'*imago* con l'invisibile.⁷

Non si deve condividere il visibile ma l'invisibile, il presupposto non l'esito del discorso, come ha rilevato Marie-José Mondzain in *Lo scambio degli sguardi* (2003), dove scrive:

È sempre sulla definizione di ciò che non può essere raffigurato e sulla sua iscrizione che si gioca il giudizio e la scelta, che si giocano l'idea di vita, morte e libertà all'interno di una cultura. Vedere insieme non è condividere una visione perché nessuno vedrà mai ciò che vede un altro. Vedere insieme è condividere l'invisibilità di un senso. La condivisione patica è una questione politica che richiede la costruzione comune di uno sguardo critico. Così si apre il campo di un commercio critico degli sguardi.

La democrazia e la comunità del desiderio

La comunità desiderante che qui viene a prender forma invece della *societas* democratica modifica profondamente i connotati e i contenuti della prima laddove fissa

⁷ Cfr. Mondzain 2017, e per quanto riguarda la relazione immagine/invisibile quale si configura nella tradizione bizantina mantenendo un significato importante nel mondo contemporaneo, cfr. Id. 1996.

lo sguardo su di un *visibile visibile* e non su di un *visibile invisibile* che costituisce, come ha mostrato Mondzain (2017), una sorta di premessa del potere legittimo da Costantino I a oggi. Il potere imperiale si giustifica e legittima, secondo Mondzain, sulla base di quella che potrebbe definirsi un'estetica del riverbero fondamentale per la comprensione dell'icona. L'imperatore è: a) un'ipostasi legittima di una struttura più remota che si sottrae allo sguardo diretto; b) questa comunità desiderante non fonda il proprio essere sulla comunità astratta che si realizza nel corpo sovrano, una comunità, giusta l'ipotesi di Cassirer a proposito di Rousseau (cfr. Cassirer 2015), che non dipende dalle caratteristiche fisiche o psicologiche dei propri membri, ma costituisce un'astrazione votata a renderli partecipi, al di là di ogni asimmetria tra di essi, di un unico corpo sovrano. È il principio della simmetria astratta tra individui concreti quella che fonda e inficia l'umanesimo del discorso democratico, l'idea di una valenza ideale dei soggetti, quantomeno in un certo contesto, nel loro costituirsi come corpo sovrano, dunque nell'ambito della decisione politica. Quella che è venuta recentemente sorgendo non è una società di soggetti idealmente eguali fra loro. Ma è una comunità asimmetrica e idiosincratca, connessa ai luoghi del proprio desiderio, come tali autentici per quanto inautentici, per quanto fittizi o addirittura inesistenti essi possano essere. Se si dovesse descrivere un'estetica del populismo, essa dovrebbe necessariamente passare da queste articolazioni e dalle loro modificazioni attuali indotte da quello che, per esprimersi in termini molto sintetici, è stato definito "capitalismo estetico" (Böhme 2018) connesso a una produzione che enfatizza il significato dell'identità e dell'autoriconoscimento del soggetto nella sua relativa incomparabilità. Questo è anzi forse una delle conseguenze più significative e "pensanti" di quello che Gernot Böhme ha definito "capitalismo estetico." *Une communauté désavouée*, per riprendere Jean-Luc Nancy (2014), riscopre sé stessa nei propri desideri molto più intensamente che nei propri bisogni, e vuole che essi vengano riconosciuti come autentici, veri riflessi dell'Io.⁸ Questo la riconduce a luoghi e sogni aviti, noti o ignoti, promesse di un desiderio nostalgico che riscopre i propri passati come luoghi abitati da un'ineffabile nostalgia che li alimenta e li riproduce sempre più e sempre meno consistenti. È un'età, questa nostra, che verrebbe da definire come quella del fondamento nudo, visibile, eppure, proprio per ciò davvero poco consistente. Che ha un luogo e un *ubi consistam* racchiusi nella comunità desiderante che ha sostituito la figura antica del corpo sovrano.

Ancora una volta la politica dipende dall'estetica. E questo è il presupposto per ripensarla.

⁸ Mi riferisco nuovamente alla critica di Böhme alla critica marxiana dell'economia politica.

BIBLIOGRAFIA

- BEHLER, E. 1989. *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und französische Revolution*. Paderborn-München: Schöningh.
- BLOCH, E. 2015. *Eredità del nostro tempo*. Milano-Udine: Mimesis.
- BÖHME, G. 2016. *Ästhetischer Kapitalismus*, Frankfurt: Suhrkamp; trad. inglese *Critique of Aesthetic Capitalism*. Milano: Mimesis International, 2018.
- BREIDBACH, O., KLINGER, K., MULLER, M. 2013. *Camera obscura. Die Dunkelkammer in Ihrer historischen Entwicklung*. Stuttgart: F. Steiner.
- CARBONE, M. 2016. *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*. Milano: Raffaello Cortina.
- CASSIRER, E. 2015. *Rousseau*. Firenze: Castelvechi.
- DUPUY, J-P. 2002. *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*. Paris: Seuil.
- FRANZINI, E. 2018. *Moderno e postmoderno. Un bilancio*. Milano: Cortina.
- FUKUYAMA, F. 2020. *La fine della storia e l'ultimo uomo*. Milano: Utet.
- GIRARD, R. 1980. *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi.
- JAEGGI, R. 2016. *Forme di vita e capitalismo*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- JOAS, H. 2017. *Die Macht des Heiligen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- LATOURET, B. 2015. *Non siamo mai stati moderni*. Milano: Eleuthéra.
- . 2020. *La sfida di Gaia*. Milano-Udine: Mimesis.
- MONDZAIN, M-J. 1996. *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Seuil.
- . 2003. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil.
- . 2017. *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalla Torre gemelle all'Isis*. Bologna: Dehoniane.
- NANCY, J-L. 2014. *Une communauté désavouée*. Paris: Galilée.
- POGGI, S. 2019. *Il colore e l'ombra. La Trasparenza da Aristotele a Cézanne*. Bologna: Il Mulino.
- SAMPUGNARO, L. In corso di stampa. "Danto, l'arte, i regimi di storicità. Un percorso di lettura." *Rivista di Estetica*.
- STOICHITA, V. 2017. *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*. Milano: Il Saggiatore.
- TAUBES, J. 2019. *Escatologia occidentale*. Roma: Quodlibet.
- VERCELLONE, F. In corso di stampa. "La 'società trasparente'. Un progetto estetico-politico." *Annuario Filosofico*.

ELIO FRANZINI

LE VIE DELLA *POIESIS*

ABSTRACT: The essay proposes an itinerary into the political root of beauty. From Plato, the idea of beauty is not only metaphysical, but also aesthetic and always manifests its political root. The article considers the beauty's public space in Vitruvius and Alberti, passing through three models of the city, namely Humanistic, Baconian and Baudlerian. Hence, the idea of beauty is a constant variation on the theme and a general noun of a project path. Beauty manifests its qualitative dialectic, without synthesis, in which its dialogicity can be saved as long as Modernity does not lose its memory and tradition. Following some Valéry's remarks, the article exhorts to find the idea of classicality in Modernity: remembering the platonic idea of *kosmos*, it means to make beauty not only abstractly philosophical, but also political.

KEYWORDS: Beauty, Politics, Public Space, *Poiesis*, Modernity, Dialogue.

La bellezza, sostiene Paul Valéry, non può essere considerata una “nozione pura,” anche se tale nozione è stata essenziale nel divenire della spiritualità occidentale e ha segnato una metafisica che è alla base del pensiero filosofico. Platone, volendo sintetizzare, e con tutti i rischi della sintesi, opera proprio ciò che, a parere di Valéry (1985, 182), non andrebbe fatto, cioè separa il Bello dalle cose belle. Questa “formula,” come la Scuola d'Atene di Raffaello, con Platone che volge il dito verso l'alto e Aristotele che lo pone verso il basso, segno della dualità che corre attraverso la metafisica (come studio della trascendenza da un lato e come fondamento sensibile dall'altro), vale anche per il bello “estetico”: può essere nei cieli, come “idea” non sensibile, ma può anche essere idea “estetica,” che si frantuma nelle cose. Al tempo stesso, nulla vieta di cercare, ed eventualmente trovare, l'universale nel particolare, operando una sintesi felice.

Queste due posizioni, tuttavia, non sono figlie della modernità, bensì fanno parte della storia del concetto e del suo rapporto con l'arte e con la società. Si pensi, ancora una volta, a Platone. Il bello ideale è un “modello” per la varietà delle cose belle che si disperdono nell'empirico, che ne sono dunque una persistente e imperfetta traccia. Le verità di fatto non potranno mai raggiungere la perfezione assoluta della verità assoluta, ma ne saranno soltanto il perenne “ricordo.” Alcuni passi del *Simposio* sono chiarissimi e quasi offrono un “modello conoscitivo” che, anche in relazione alla bellezza, si può trovare dominante sino all'età rinascimentale: bisogna cominciare da “bellezze particolari” e salire sempre di più, come su una serie di gradini, verso il “bello in sé,” che è un modo per “nominare” la Verità assoluta. Questo discorso, che pure domina la classicità, non chiude tuttavia la bellezza nei cieli della metafisica: e se ciò non accade è

proprio perché la sua “idealità” diventa politica. Da qui in avanti il confronto con le “cose” è perenne e segna l’intera storia della bellezza, che si definisce solo entrando nello spazio della “polis,” incarnandosi in “oggetti,” dagli edifici alle statue, destinate a occupare spazi pubblici e sociali.

Si pensi, per esempio, a quel che scrive nel primo secolo a.C., in età augustea, l’architetto Vitruvio nel suo trattato *De architectura*, opera che non ebbe grande risonanza alla sua epoca, ma che fu essenziale per l’età rinascimentale, e in primo luogo per Leon Battista Alberti. Vi è qui una vera e propria visione “politica” dello spazio pubblico, che si presenta attraverso istituzionalizzati caratteri estetici. Vi deve così essere, nel bello, un principio “superiore,” che è quello della *simmetria*, che consiste nell’accordo armonico tra loro delle parti dell’opera e nella loro corrispondenza con la configurazione complessiva. Vi è inoltre nella costruzione di un oggetto bello l’esigenza di *ordine*, che deriva da una corretta disposizione delle parti, che si traduce in euitmia, simmetria, convenienza e distribuzione. Il fine è la *venustas*, cioè la bellezza, che sarà evidente nel momento in cui l’opera avrà un aspetto piacevole ed elegante e le proporzioni tra i suoi elementi seguiranno i corretti rapporti modulari (Vitruvio 1997, I, §§ 2-3). Questo legame oggettivo tra bellezza e proporzione, che origina risultati armonici, euitmici e simmetrici, va dunque alla ricerca di un principio ideale, ma al tempo stesso concreto, che rimane uguale a sé stesso pur nella varietà delle costruzioni. La bellezza che così si raggiunge non è legata alla singolarità dell’opera, che è tale se, e solo se, i suoi criteri di costruzione rispondono a principi oggettivi e sincronici, capaci però, al tempo stesso, di emozionare, di generare trasporto sentimentale e di riflettere, nello spazio, l’esigenza di un ordine sociale. Per cui la bellezza, nella sua oggettività sia ideale sia empirica, costruisce un disegno comunicativo generato dal modello della tradizione retorica posta all’interno di quella stessa funzione “oratoria” da cui è nata la politica (che sorge appunto in uno spazio pubblico).

Non si può certo seguire, in tutta la sua varietà e polisemanticità, artistica e filosofica, la storia della bellezza. È tuttavia evidente che, sin dalle sue origini, è un concetto che non può non confrontarsi con gli spazi pubblici, sociali e politici. Nel momento in cui perde il suo alone metafisico e, di conseguenza, l’idealità delle origini, e la sua aura metafisica, non abbandona tuttavia la sua adesione alla realtà sociale, alla vita delle “città,” a quelle funzioni che la rendono un patrimonio pubblico. Per cui, dal momento che, come osserva Baudelaire nel *Salon del 1846*, “ogni secolo e ogni popolo ha avuto la propria bellezza, noi dobbiamo avere per forza la nostra. E ciò è nell’ordine delle cose” (Baudelaire 2004, 120). L’ordine delle cose impone la specificità della bellezza, che trova qui, in forme nuove, la sua “essenza,” quella sua radice politica, quasi precategoryale, che sempre si è incontrata nella sua storia, rendendola il “simbolo” del rapporto estetico con il mondo e la storia stessa. La bellezza “moderna” non è una bellezza assoluta ed eterna, che non esiste, che forse non è mai esistita, bensì qualcosa che ha in sé elementi eterni ed elementi transitori. Bisogna aprire gli occhi sull’eroismo della vita moderna e della sua bellezza, guardando “lo spettacolo della vita elegante e delle innumeri esistenze vaganti che si aggirano negli

ipogei di una grande città, - criminali e puttane mantenute” (Baudelaire 2004, 122). Parigi, capitale del XIX secolo, inaugura una bellezza, che ha in sé, nella sua contingenza, quella eternità simbolica che sempre è stata la sua essenza.

La genesi del bello dimostra così, al suo tramonto contemporaneo, quel che era già alle sue origini: non vi è una storia unica, né un'unica conclusione, bensì una variata fenomenologia di un nome che è “simbolo,” unificazione aperta di concetti diversi, di differenti modi di concepire la *polis*. Il bello è stato, ed è, un modo per determinare il senso di una forma che non si chiude in sé stessa, ma sempre si pone come “struttura di rinvio,” alla ricerca di una relazione organica tra visibile e invisibile, tra pubblico e privato. In grado, in primo luogo, di favorire la comunicazione tra i soggetti, l'articolazione di giudizi capaci di connettere sul piano sociale lo spirituale e il corporeo, le tematiche produttive del genio e i fenomeni ricettivi del gusto. Il bello, nella sua varietà, è stato la manifestazione della ricerca di un senso assiologico della cultura e della natura, dell'arte e dei processi con cui esse vengono conosciute: ha indicato che quel che si è chiamato estetica non si disperde in forme contingenti ma, anche loro tramite, è ricerca di un fondamento che non annulla i suoi oggetti nella varietà e nella contingenza, ma coglie in essi un processo intersoggettivo di donazione di senso. Processo che è aporetico, e che vede nella modernità solo l'autocoscienza di un elemento da sempre essenziale del concetto di bello: non astratta chiusura di un cerchio – in un essere o in un giudizio – ma consapevolezza che le forme belle non sono giochi casuali, bensì attestazioni di un senso precategoriale che ne attualizza le condizioni di possibilità.

Il bello, per usare un'espressione di Pavel Florenskij, nella *Prospettiva rovesciata*, negli anni Venti del Novecento, esige una *policentricità della rappresentazione*: “il disegno è costruito come se l'occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto” (Florenskij 1990, 82). La bellezza non è il luogo dell'inganno, ma, anche quando usa il “trucco,” “è, o per lo meno vuole essere, innanzi tutto, *verità* della vita, che non sostituisce la vita, ma si limita ad indicarla simbolicamente nella sua più profonda realtà” (Florenskij 1990, 82). Riproduce “nello spirito l'immagine di nuovo prolungata nel tempo di una rappresentazione che scintilla e pulsa, ma ora più intensa e più compatta dell'immagine derivante dalla cosa stessa, poiché qui i momenti più splendidi, osservati asincronicamente, sono dati allo stato puro, già concentrati, e non richiedono un dispendio di sforzi psichici per fonderli senza scorie” (Florenskij 1990, 132).

Qui, come scrive Klee, l'oggetto “si dilata al di là del proprio fenomeno, dal momento che noi conosciamo il suo interno e sappiamo che la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere” (Klee 1980, 66). Si accede a quella che nei primi anni del Novecento, il pittore Franz Marc definiva “seconda vista,” che è la vista con cui, sempre di nuovo, si può scorgere il bello: non come idea lontana, ma in quanto modo per meglio osservare, descrivere, riprodurre la qualità degli eventi del mondo, la *polis* che abitiamo.

È forse per questi motivi, per questa intrinseca politicità, che poco prima della morte, in una intervista postuma, Herbert Marcuse lancia un messaggio quasi disperato alle nuove generazioni: “è l'eredità che lascio alla soglia degli anni terribili che si annunciano.

I giovani devono capire che bisogna recuperare al più presto i valori estetici. Non si devono rifiutare, in nome della violenza astratta e feroce, l'amore e la visione poetica, lirica del mondo, qualificando l'arte, la cultura, lo spirito come cose reazionarie. È una vera e propria aberrazione. Se si è arrivati a questo punto è perché da un secolo ci si è dimenticati della dimensione estetica, la sola che possa assicurare la rivoluzione del XX secolo, la sola che sia in grado di galvanizzare un mondo avido di pensare, amare, contemplare.”¹

Questa prospettiva marcusiana può essere variamente interpretata: riscoperta di una più ricca pluridimensionalità dell'uomo, rifiuto della ripetizione, irruzione del bello come preannuncio di un orizzonte radicalmente “altro” e diverso da quello dell'economia e della sociologia, presenza di un più profondo senso tragico della vita, ritrovato legame con Horkheimer (con la tarda esaltazione del Totalmente Altro), e Adorno (la concezione del bello come preludio di felicità). Al di là, tuttavia, delle interpretazioni possibili si manifesta qui un'esigenza storica, quasi metafisica, che sembra far risuonare alcune parole di Ionesco: “attendo che la bellezza venga ad illuminare un giorno i muri sordidi della mia quotidiana prigione” (citato in Toschi 1970, 83).

Le celebri parole di Dostoevskij, sin troppo usate e abusate, in cui notoriamente si afferma che la “bellezza salverà il mondo” (Dostoevskij 2018, III, § 5) non sono il facile e banale slogan di un esteta, bensì richiamano l'antico legame tra senso metafisico ed esigenza politica. Si potrebbero peraltro portare molti altri esempi, che forse ricondurrebbero tutti quanti su un nodo teorico centrale, cioè su come, nell'epoca della perdita di quella che Benjamin chiamava l'aura che circondava arte e bellezza, sia sempre più difficile evitare i pericoli speculari della estetizzazione della politica e della politicizzazione dell'arte.

Tuttavia in un'epoca di trasformazione sempre più veloce – del moderno e delle città – è difficile fare “teoria” e creare formule riassuntive. Quel che lo spazio politico insegna alla bellezza è piuttosto che, da sempre, tale concetto implica ibridazioni, contaminazioni di saperi e di luoghi, esperienze di intensificazione sensoriale, o di suo mutamento e annullamento. Il carattere essenziale della bellezza e dei suoi spazi è la *variazione*, continua, costante, aporetica, ed è questa situazione *esperienziale* che impone uno sguardo su come i nostri spazi si sono disegnati e conformati.

Pensiamo così a tre spazi di città sui quali si è articolata, temporalmente e culturalmente, la nostra tradizione. La prima è il noto dipinto della città ideale conservato a Urbino, di autore incerto, ma sempre illustre, la seconda l'idea di una città utopica, come per esempio la Nuova Atlantide ideata da Bacon, e la terza una città che potrebbe essere quella di Baudelaire o di Benjamin.

Siamo di fronte, nel primo caso, a una città costruita “a misura d'uomo,” ma del tutto disabitata, i cui confini sembrerebbero quelli di una sorta di utopia platonica: la città

¹ L'intervista di Marcuse può essere letta sul quotidiano “Repubblica” del 5 e del 6 agosto 1969. In essa Marcuse riprende e amplia quanto peraltro già delineato nella sua fondamentale *Dimensione estetica*.

eterna di un uomo classico, di un ideale umanistico. Questo spazio può costituire la premessa dell'intero discorso: non solo viene considerato quasi il "manifesto" di una rappresentazione spaziale tipicamente "moderna," cioè quella connessa alla prospettiva, ma può essere anche considerata come un'allegoria della rappresentazione stessa così come la modernità, sino a giungere a Kant e qui teorizzandone pienamente il senso, l'ha determinata. Infatti la città ideale, chiunque l'abbia dipinta, all'interno di un contesto non lontano da Alberti e da Piero della Francesca, è quasi con certezza una "scena": la scena di una nuova commedia, destinata a uno spettatore che apre una finestra su un mondo costruito dall'uomo, dove l'uomo stesso è protagonista assoluto e si pone – invisibile – dalla parte di chi costruisce.

Questo ideale antropocentrico è immaginario, ma l'immaginazione è "regolata," finalizzata cioè a plasmare uno spazio in cui si possa rappresentare il mondo, come se fosse uno spettacolo che deve aprirsi di fronte ai nostri occhi. Uno spazio espressivo, in cui però vive la razionalità delle linee geometriche, in cui l'illusione deve rispondere a regole di un gioco ben strutturato. Questo spazio potrebbe essere messo in crisi, o sviluppare i suoi significati intrinseci, da una diversa forma di utopia, dove, spirito della modernità che avanza, all'istanza di misura classica si aggiunge la dimensione tecnologica, per non dire tecnocratica, pur non perdendo, sin nel nome, il modello platonico della città ideale. Si tratta della città presentata da Bacone nella sua *Nuova Atlantide*, anch'essa risultato di un lavoro dell'immaginazione. Alla dimensione di "visione" si aggiunge tuttavia quella "fabbrile," peraltro implicita anche nella visione prospettica della scena albertiana e già delineata da Leonardo: lo spazio non deve limitarsi a essere costruito nell'immobilità reciproca dell'immagine e dell'occhio dello spettatore – come vuole l'ideologia prospettica – bensì deve venire *interpretato*. Questa interpretazione implica una sua manipolazione tecnica, attraverso la quale si generano quegli strumenti capaci di costruire nuovi "mondi possibili."

La terza immagine è quella di una città contraddittoria, dove sembra essersi perso il centro. Una città fortemente antropizzata, che vive della varietà dei tipi umani che la abitano, e dove certo poeticamente non abita l'uomo. Qui i livelli di ibridazione sono più evidenti, e proprio per questo è facile per tale città divenire "simbolo" di sé stessa, dunque della modernità che l'ha costruita.

Ci si può chiedere che cosa sia accaduto tra questi tre livelli di rappresentazione estetica e politica dello spazio. Cercando di rispondere, risulta evidente che queste tre immagini di città, di rappresentazione e interpretazione dello spazio, non sono da leggere in modo contrapposto dal momento che hanno tra loro un'evidente continuità. La loro lettura disegna il senso profondo, o almeno un senso profondo, della nostra modernità e dei suoi modi "immaginari" di interpretare e abitare lo spazio politico della bellezza. È un insieme di forze che formano l'aporeticità dell'oggi: ma un'aporeticità che va affrontata come tale, consapevoli degli equilibri incerti che genera.

In questa aporia si è frantumata un'idea unitaria di bellezza o meglio si è scoperto che, a partire dal Rinascimento, e con il predominio stesso, nelle tecniche raffigurative e

scenografiche, della prospettiva, essa si innesta su processi di costante “variazione sul tema.” In questo paradossale percorso storico, che si estende nell’arco temporale rappresentato dalle tre “figure” cui ci si è richiamati, esistono senza dubbio, come dimostra la città abitata da Baudelaire, tracce di quella dissoluzione della storia attraverso le quali l’uomo può vedere, ricordando Benjamin, che la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di “attualità.” Al di là del messianesimo benjaminiano, l’uomo rinascimentale è il primo uomo moderno che, nei frammenti delle sue conoscenze, superato il sogno di un’unità astratta del sapere, ne accetta la dialogicità storica e “rimane signore delle sue forze: uomo abbastanza per far saltare il *continuum* della storia” (Benjamin 1962, 84-85). L’uomo moderno è tale, dopo l’illuminismo, perché non accetta più primati di un sapere su un altro, per non ricadere in un assolutismo ontologico che nega la pluralità antropologica del dialogo. La città di Baudelaire è figlia di quella rinascimentale se intendiamo con modernità il tempo illuministico dell’autocoscienza delle aporie della storia, fra continuità e istante, tra finalità e frammentazione caotica dei fatti.

L’epoca del provvisorio, come Löwith chiama la nostra modernità, quella rappresentata dalle città di Baudelaire e di Benjamin, dalle nostre città popolate di differenze, multicentriche e multietniche, nasce con la città ideale, con Leon Battista Alberti, con Leonardo, con Bacone, con la scoperta della relazione sapere-fare, con l’oscillare dell’uomo fra ordine e caos in una stabilità sempre minacciata, ma all’interno della quale si rinnova, con spirito faustiano, figlio di un’idea forte di “ragione,” il fare della natura e quello dell’uomo. Un Faust, vero eroe della modernità, che, pur prendendo a modello il principio goetheano della metamorfosi e proprio perché lo prende a modello, si è trasformato nel Faust di Valéry, che è appunto la metamorfosi di quello di Goethe: un Faust che rifiuta di compiere i riti del passato, che ha scoperto il senso genetico della storia e che, dunque, non può più trovare il rinascimentale “gusto dell’Universo,” avendo scoperto in sé il demone della negazione, la convivenza baudelairiana tra eterno e contingente. “Non c’è in me – scrive nel *Mon Faust* – alcuna ansia di nessun’altra avventura, /in me che ho saputo vincere l’angelo e tradire il demone. / Ne so troppo per amare, troppo ne so per odiare/ e non ne posso più di essere una creatura” (Valéry 1994, 286).

Faust è ora l’immagine di quel che forse può essere la funzione politica della bellezza oggi, che è quella di accettare la polivalenza e la pluralità: è qualcosa infinitamente moltiplicato il cui destino, e il cui tormento, è quello di ricominciare senza mai esaurire né la durata né il possibile. In questo modo sintetizza in sé un percorso che raccoglie le aporie della modernità, alla ricerca di una loro misura, di uno “spirito delle leggi” che le interpreti. Scopre il filo rosso di una modernità come possibilità di dialogo, dialogo tra il sapere e il potere, tra il medesimo e l’altro, tra il progetto e la sua crisi, tra concezioni dello spazio comuni e pur distanti: il suo tempo non assorbe in sé, nella staticità metafisica o in un circolo che ritorna su se stesso in un sogno paganeggiante, gli elementi in dialogo, bensì pone in movimento l’istante, mostra la possibilità costruttiva del molteplice, il

desiderio di unità che è in esso, la stabilità e l'arbitrio di una forma posta in essere da un movimento aporetico. Ha in sé quel che Hegel chiamava "lo spirito di passaggio" che segna la morte del classico, senza che, tuttavia, questo "spirito" ammetta davvero di dimenticare, con "ostilità e inconciliabilità," quei principi che il classico ha instaurato.

Se esiste quindi una dialettica politica della bellezza è questa che va inseguita, una dialettica qualitativa, cioè senza sintesi, una dialettica polifonica, per dirla con Bachtin, dove nessun principio prevarica sugli altri. Tuttavia, perché la dialogicità non si trasformi in confusione e in negazione decostruttiva della genesi di un senso, ed essa in postmoderno, e la città in incubo citazionistico, vanno recuperati, come già indicava Habermas, punti fermi nella propria stessa tradizione, nella propria storia dal Rinascimento a oggi, dal momento che la bruciante crisi di identità sembra presentarsi come la perdita di una coscienza acquisita attraverso secoli e secoli: paradossalmente Lyotard insegna che la modernità è in crisi perché sta perdendo la sua *memoria e la sua tradizione*, e la sta perdendo in quanto l'epoca moderna è caratterizzata dalla "libera coesistenza in tutti gli spiriti colti delle idee più dissimili, dei principi di vita e di conoscenza più opposti" (Valéry 1957, 1080). La crisi, come lucidamente scrive Valéry, è una crisi della *modernità*, in cui le differenze si sono così parcellizzate e miniaturizzate da non essere più in grado di trovare un minimo comun denominatore, e da non reperire più, al tempo stesso, le matrici in cui riposano e sono produttive tutte quante le differenze. *L'attività illimitata* del moderno è semplicemente *ripetizione*, che conduce l'uomo lontano da sé stesso, verso una città animale, "un perfetto e definitivo formicaio."

La terapia proposta da Valéry induce a recuperare nel moderno quella idea di *classicità* che lo nutre, quel principio di *Qualità*, che certa modernità ha troppo spesso voluto sostituire con l'idea di *quantità*, quando la mera grandezza materiale, gli elementi di statistica, i numeri, il sociologismo astratto, il fisiologismo sistematico tendono a eliminare le differenze, che sono essenzialmente differenze qualitative, quelle differenze su cui invece si fonda lo Spirito, che poi altro non è se non la capacità di organizzare, e interpretare in direzione costruttiva, nel senso della tradizione, le differenze stesse, i diversi modi di interpretare i nostri spazi circostanti. In conclusione, per comprendere il senso pubblico della bellezza, la modernità deve recuperare quell'azione "sottile e potente" cui dobbiamo, a parere di Valéry, "la parte migliore della nostra intelligenza, la sottigliezza, la solidità del nostro sapere" (Valéry 1957). Cui dobbiamo una serie di numerose *virtù*, come la nettezza, la purezza, la distinzione delle nostre arti e della nostra letteratura. Quel *metodo* che ha reso l'uomo moderno non una realtà cristallizzata, bensì un *sistema di riferimenti* capace di costruire un'armonia fra le differenze, in primo luogo fra le differenti facoltà che vivono all'interno dello spirito stesso, cioè fra sensibilità e intelletto, tra ragione e retorica. La modernità deve trovare in sé la propria "classicità," senza che tale recupero sia considerato una sorta di sforzo bellico, un destino epocale o una sfida sociologica. Piuttosto, la città moderna può insegnare uno sguardo sullo spazio che lo ritenga appunto un "sistema di riferimenti," che possa essere considerato "a distanza," quasi oggettivato dagli sforzi spirituali di chi osserva e, al tempo stesso, vissuto,

in modo che i luoghi siano descrizione di alcuni paradigmi alla ricerca dei valori concettuali della spazialità.

Ci si potrebbe allora avviare a una conclusione che riporti all'inizio, cioè a Platone. In un passo del *Gorgia*, 508a, che Vernant ricorda più volte nei suoi scritti, in cui si rimprovera Callicle perché non tiene conto che il cielo e la terra, gli dèi e gli uomini sono legati tra loro in una comunità fatta di amicizia e moderazione. Callicle non ne tiene conto perché dimentica l'uguaglianza geometrica, ovvero un'idea di *kosmos* – forse l'unica a cui, nella sua polivalenza, si possa ricondurre l'idea di bellezza senza perdersi nella sua mutevolezza, e fallibilità, storica.

Si tratta così di recuperare proprio una concezione politica dello spazio, sul modello offerto dal *Gorgia*: l'organizzazione dello spazio urbano è soltanto un aspetto di uno sforzo più generale per interpretare, ordinare e razionalizzare il mondo umano. L'organizzazione del cosmo sociale è determinante per la bellezza dello spazio politico.

Che cosa sia oggi tale "kosmos" è difficile da dire, da definire, forse anche solo da pensare: il che però deve rendere la bellezza uno spazio davvero "civile," e non un ideale astratto o soggettivo. Valéry, come già si è accennato, ironizza sulla volontà filosofica di definire la bellezza, separando il bello dalle cose belle, separandolo dagli spazi in cui appare, dalle "città" in cui vive. Valéry vuole separare la bellezza dalla retorica che la invade, escludendola dal nostro spazio politico. Quando, invece, se guardiamo la storia della bellezza dall'antichità agli albori della modernità, vediamo una strada da recuperare, quella proprio di rendere la bellezza "politica" e non solo astrattamente filosofica.

Ma ciò significa anche comprendere che la bellezza "parte dal basso," conosce il brutto e la deformazione, e non è soltanto immagine splendente, estetica e autoreferenziale. Non è soltanto il piacere delle forme, bensì una "grazia," un'*offerta*, cioè un segno di disponibilità nei confronti del mondo, consapevole del travaglio e della potenziale tragicità del finito che la attraversano con i loro dissidi, con scale di valori tra loro in dialogo. È quindi la struttura ideale, il nome generale di un percorso progettuale che trova i suoi specifici riempimenti nel divenire complesso di forme culturali, religiose, simboliche.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDELAIRE, C. 2004. "Salon del 1846." In *Scritti sull'arte*, Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, 1962. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi.
- DOSTOEVSKIJ, F. 2018. *L'idiota*, a cura di G. Pacini. Milano: Feltrinelli.
- FLORENSKIJ, P. 1990. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler. Roma: Gangemi.
- KLEE, P. 1980. *Teoria della forma e della figurazione*. Milano: Feltrinelli.
- MARCUSE, H. 2002. *La dimensione estetica. Un'educazione politica tra rivolta e trascendenza*, a cura di P. Peticari. Milano: Guerini e Associati.
- TOSCHI, G. 1970. *Angoscia e solitudine nel teatro contemporaneo*. Fossano: Esperienze.
- VALÉRY, P. 1957. "La crise de l'esprit." In *Œuvres*, vol. I. Paris: Gallimard.
- . 1985. "Discorso sull'estetica." In M.T. Giaveri (ed.). *La caccia magica*. Napoli: Guida.
- . 1994. "Mon Faust." In *Opere poetiche*. Parma: Guanda.
- VITRUVIO. 1997. *De architectura*, vol. I. Torino: Einaudi.

PEPPINO ORTOLEVA

DENTRO IL PAESAGGIO*Immersivi e cinestetici?*¹

ABSTRACT: Though structures of feeling are always hard to pin-point, a shared feeling that the last three or four decades have witnessed a radical change in the way we perceive our visible world is equally hard to deny. This holds especially true in the case of traditional notions of landscape. In this essay, I will first identify a few signs or clues pointing to recent new ways of seeing and perceiving places, then, I will work out a few general trends, and in the end, I will try to synthesize three models of landscape that, in my view, increasingly shape our perceptions. My clues will include three clusters: the changed attitudes one displays vis-à-vis visual technologies; the new ways in which tourists behave and the new travel-guides that give form to their tastes and choices; the senses that have replaced sight in defining landscape, especially with the rise of the notion of soundscape. Three trends can be inferred from such clues: first, our landscape is steadily made dynamic both by highlighting the pathways one can follow in it, and by representing it in motion; secondly, objective landscape observation and representation have been replaced by an appropriating attitude endowing landscapes with identity claims. As a result, three models of landscape ensue: an environmental landscape, a puzzle-landscape, and finally, a traditional landscape.

KEYWORDS: Landscape, Subjectivity, Dynamism, Heritage, Identity.

Chi evoca un mutamento della sensibilità, o (per riprendere l'espressione del critico e teorico della cultura Raymond Williams) delle "structures of feeling" (Williams 1977), si mette sempre su un terreno scivoloso e va incontro a potenziali trabocchetti, soprattutto quando si riferisce a processi e tendenze tuttora in corso. Questo è naturalmente dovuto al fatto che ci troviamo a misurare sui tempi brevi della nostra esperienza processi che, per loro natura, sono di lunga durata. Le strutture del sentire, infatti, di rado subiscono fratture vere e proprie, più spesso evolvono con i tempi del succedersi delle generazioni; il che può portarci a non vedere i movimenti più di fondo, e al tempo stesso ad attribuire una rilevanza eccessiva a fenomeni magari vistosi ma di scarso respiro. D'altra parte, e non sembra una contraddizione, in uno sforzo del genere abbiamo bisogno di saperci soffermare proprio su quelle che Georg Simmel, e sulle sue orme Siegfried Kracauer, chiamavano "manifestazioni della superficie," e che proprio per la loro apparente banalità rischiano di sfuggirci. E abbiamo bisogno di storicizzare il presente, leggendolo non come un semplice attimo (che "grida a gran voce di non avere

¹ Questo saggio trae diversi spunti da un intervento presentato insieme con Simone Dotto a Como il 2 ottobre 2017, in un seminario organizzato dall'Accademia di Brera con la Fondazione Ratti. Ringrazio Martina Corgnati per l'invito e per gli stimoli, e Simone Dotto per gli scambi, che continuano.

durata” secondo Agostino) ma come il punto d'incrocio di processi di diversa tenuta nel tempo. Come si vede, insomma, i possibili rischi di errore, in un lavoro che si prefigga di cogliere mutamenti della sensibilità ora in corso, sono molti. Eppure, è una sensazione difficile da negare che qualcosa sia venuto accadendo, negli ultimi tre-quattro decenni, nei modi del percepire, del mettere a fuoco, del memorizzare, l'universo visibile, e in particolare quel crocevia tra punti di vista che chiamiamo “paesaggio”.

Dedicherò buona parte di questo intervento ad alcuni segnali, o (per usare un termine caro al poliziesco) *indizi*, i quali ci parlano di mutamenti dei modi del vedere e della nostra percezione dei luoghi. Procederò poi, molto rapidamente, a estrapolare dagli indizi alcune più vaste *tendenze* di carattere più generale. Infine, sintetizzerò tre *modelli* di paesaggio che nel mutare delle sensibilità condizionano e in parte danno forma alle nostre percezioni.

Indizi

Ci sono diversi segnali, che sono sotto i nostri occhi e che attengono a campi lontani tra loro, come il mutare dei comportamenti diffusi nei confronti delle tecnologie della visione, quello dei comportamenti turistici, quello dell'allargamento stesso del concetto di paesaggio a sensi diversi dalla vista. Indicano, a mio vedere, alcuni fenomeni convergenti: un progressivo imporsi della centralità del soggetto che guarda rispetto all'oggetto dello sguardo; il prevalere della dimensione che può essere definita esperienziale rispetto a quella strettamente percettiva; e l'affermarsi di una percezione avvolgente e immersiva in opposizione a una lineare e basata sulla contrapposizione osservatore/osservato.

Occupiamoci prima di tutto della crescente centralità del soggetto. Fin troppo è stato scritto sul dilagare, soprattutto alcuni anni fa, dei *selfie*, e sull'abbinamento fra la moltiplicazione degli autoritratti e le nuove tecniche della ripresa fotografica. Queste tecniche hanno reso la produzione meccanica dell'immagine una realtà ubiqua, hanno fatto di quella protesi onnipresente che è al tempo stesso una parte dell'abbigliamento, il cellulare, una realtà diffusa fino a diventare universale. È proprio l'onnipresenza di questo strumento alla base di questi nuovi comportamenti. Troppe prediche abbiamo sentito sul nuovo narcisismo, sul culto dell'ego che distoglierebbe la nostra attenzione dai luoghi, dalle opere, dai paesaggi per concentrarla solo su noi stessi. Ma se proviamo a leggere questa “manifestazione della superficie” in modo meno superficiale, e a collegarla con altre tendenze magari meno vistose che si sono configurate sempre nel campo delle tecniche della visione e della riproduzione, possiamo darne un'interpretazione diversa, che interessa direttamente le nostre riflessioni.

Uno dei primi teorici della fotografia, l'americano Oliver Wendell Holmes, diede una definizione fulminante, e da allora citatissima, di quel dagherrotipo che, brevettato nel 1839, ha aperto la strada alle immagini fatte a macchina: “a mirror with a memory”

(Holmes 1859). Lo stesso Holmes poi, quando subentrarono nuove tecniche, fondate sulla produzione di un negativo da cui trarre potenzialmente infinite stampe su carta o cartoncino, definì la fotografia come una “cartamoneta sentimentale della civiltà” (Sekula 1981), fatta soprattutto per passare di mano in mano, appunto come il denaro circolante.

Il *selfie*, che secondo alcune fonti sarebbe nato nel 2001 o nel 2002, anche se naturalmente in forme meno ovvie e più ardue, è antico quanto la fotografia stessa, e sembra assommare in sé tutte e due le definizioni date allora da Holmes. Non c'è dubbio, infatti, che si tratti di una sorta di prolungamento tecnologico dello specchio, destinato, se non proprio alla futura “memoria,” quanto meno a prolungare nel tempo l'istante in cui l'autorappresentazione del soggetto è stata prodotta. È un'immagine in cui ci riconosciamo non solo perché ci rassomiglia, ma anche perché è stata prodotta da un nostro gesto nel nostro *display* (e ricordiamoci che il cellulare è nostro più di qualsiasi altro apparecchio, in quanto non solo sta nelle nostre tasche ma ha il nostro numero, quello con cui veniamo sempre più spesso identificati). È altrettanto evidente che il *selfie* non avrebbe gli usi che oggi conosciamo senza la vorticoso messa in circuito dell'immagine che passa naturalmente per i *social network*: si tratta di una “cartamoneta sentimentale,” del tempo della rete. Si tratta insomma di un nuovo-antico uso della macchina di riproduzione visiva: che ci parla non tanto di una presunta epidemia di narcisismo quanto di un più profondo cambiamento di mentalità, su cui vale la pena non di pronunciare giudizi frettolosi, ma di ragionare.

Dal tempo di Daguerre in poi, l'idea-guida della fotografia era stata espressa dalla parola stessa che è venuta a definire l'occhio della macchina: “obiettivo”. Il termine implica una presunta “obiettività” del mezzo, e sottolinea una altrettanto presunta depersonalizzazione dello sguardo che sarebbe imposta dall'intervento della macchina. Questa stessa idea-guida è stata per quasi due secoli alla base del rapporto tra fotografia e paesaggio, attribuendo alla macchina il compito di oggettivare e fissare nel tempo, non solo lo sguardo, ma anche la distanza e l'opposizione tra l'osservatore e il frammento di mondo oggetto dell'osservazione. Questa rappresentazione faceva della fotografia anche la mediatrice tra la valenza estetica e quella descrittiva implicita nel concetto stesso di paesaggio. Possiamo leggere nell'avvento del *selfie*, e nelle pratiche fotografiche che si sono imposte negli ultimi anni, un indizio dell'imporsi di un'idea-guida contraria e simmetrica, centrata non sull'obiettività ma al contrario sulla soggettività: la fotografia non si presenta tanto come documento di realtà “catturate” dalla macchina dal punto di vista del suo proprietario, quanto come prova, *dal punto di vista della macchina*, della realtà del fotografo. Che il *selfie* celebri la presenza del fotografo davanti a un quadro, insieme con una *star*, o in un ambiente naturale, la sua produzione fissa nel tempo non la distanza tra osservatore e osservato, ma la loro compresenza. “Farsi un *selfie*” è un'esperienza che documenta un'esperienza. Non quell' “è stato” che secondo Barthes è il paradigma stesso della fotografia, ma “sono stato qui”. Con il *selfie* il paesaggio è sempre con figure, anzi con una figura centrale. IO.

C'è un'altra forma di rappresentazione tecnica e fotografica che è emersa parallelamente; e che pure sembra confermare questa svolta dall'obiettività alla soggettività fotografica. La GoPro, nata nel 2002 e pensata soprattutto per l'ambito di nicchia degli sport "di vertigine" moderni a cominciare dal *surf*, è diventata in pochi anni un marchio noto in tutto il mondo, e ha dato vita a un modello nuovo di apparecchio, quello delle cosiddette *action cam*. Le loro immagini non mostrano tanto il fotografo come tale, a differenza da quel che avviene nel *selfie*, quanto la sua esperienza; il punto di vista del fotografo si trasferisce in una sorta di terzo occhio, che documenta le sue prestazioni; la macchina non è prolungamento solo del suo sguardo, ma di tutto il suo corpo. E l'ambiente fa da teatro.

Il *selfie* e l'*action cam*: sono due protesi tecnologiche dell'io apparentemente molto diverse: una possibile per tutti gli apparecchi capaci di fotografare, a cominciare dal cellulare; l'altra riservata (per ora) a macchine specializzate. Ma c'è a unirle il fatto che entrambe rovesciano, magari inconsapevolmente, l'idea-guida su cui si era basata per più di un secolo e mezzo l'immagine fotografica, e anche il rapporto tra l'osservatore e il mondo. Entrambe fanno dell'occhio fotografico non l'obiettivo ma il soggettivo per eccellenza.

Al tempo stesso, le *action cam*, ma sempre più spesso anche le pratiche fotografiche coi cellulari, stanno operando anche un'altra sottile innovazione. Per oltre un secolo è stata radicata nel senso comune e nel sistema dei media l'opposizione tra il cinema, arte della durata come la musica, e la fotografia, definita da Stanley Milgram "the image freezing machine" (Milgram 1977), strumento di "congelamento" della visione e del tempo. Il rapporto, che per lungo tempo ha avuto un peso decisivo, tra fotografia e paesaggio, è stato condizionato anche dalla mancanza di spessore temporale. Oggi tra la fotografia e quella prosecuzione del cinema che è il video esiste un *continuum*: è possibile passare dall'una all'altro senza soluzione di continuità, anzi con un semplice gesto.

Negli ultimi anni, mentre la moda del *selfie* perdeva leggermente e gradualmente di peso, si è moltiplicato l'uso, negli spazi chiusi (a cominciare dai musei) come in quelli aperti, di quella che possiamo chiamare una iperproduzione di immagini, finalizzata a "portare con sé" il maggior numero possibile di punti di vista e di rappresentazioni di oggetti e luoghi: un'iperproduzione finalizzata certo a ottenere le immagini "migliori" da poter trasmettere, ma anche ad appropriarsi degli oggetti stessi (a cominciare dai quadri o altre opere) e dei paesaggi nella loro varietà di angolazioni e nel loro variare nel tempo, ad esempio in relazione al mutare della luce. Anche una simile tendenza indica una centralità crescente del soggetto, e un rapporto non di estraniamento-obiettivazione ma di impossessamento-soggettivazione con quanto viene fotografato.

Questo primo gruppo di indizi ci segnala quindi: a) una tendenza a uno sguardo centrato sul fotografo oltre, e spesso più, che sul fotografato, anche con la mediazione delle (sempre più onnipresenti) tecniche di visione e riproduzione; b) il progressivo prevalere, nella percezione mediata dalla macchina, dell'immagine *che dura* su quella statica e istantanea.

Il secondo gruppo di indizi è sottilmente convergente col primo, e riguarda la rappresentazione dei luoghi, in particolare in relazione a uno sguardo cruciale per il nostro ragionamento, quello del turista. Mettiamo a confronto due diversi modi di *rappresentare* la visita a un paese, alle sue città e ai suoi paesaggi, e insieme di *guidarla*: uno dominante fino a trenta-trentacinque anni fa, l'altro prevalente oggi. Mi riferisco alla sostituzione del paradigma dominante delle guide turistiche. Da un lato la forma classica, di cui i Baedeker sono stati il modello e di cui tuttora, per restare al caso italiano, rappresentano un eccellente esempio i volumi rossi o verdi del Touring Club. Dall'altro il nuovo tipo di guida che si è imposto sul mercato negli ultimi quindici-vent'anni e di cui è un esempio trainante la Lonely Planet (ma il modello è talmente vincente che sono molte le collane che seguono una linea simile).

Le guide del Touring, nella tradizione dei Baedeker, facevano e fanno riferimento a un modello di visitatore "ideale" che si suppone abbia uno sguardo educato, con nozioni basi di storia e di arte e con un gusto basato su modelli estetici consolidati. Inoltre e soprattutto, queste guide propongono prevalentemente itinerari *visivi e sequenziali*. Presuppongono un visitatore che viaggia essenzialmente per vedere, usando lo sguardo come senso primario, se non unico. E un visitatore che guarda una serie di luoghi in successione. Come il museo tradizionale (cioè, in realtà, tardo-ottocentesco) si presenta come una sequenza di quadri e/o sculture, ordinate generalmente per secoli e nazioni in sale numerate, così anche i luoghi vengono presentati come percorsi da seguire in modo sequenziale, soffermando man mano lo sguardo sui diversi oggetti o sui diversi luoghi con l'aiuto della guida. In itinerari di questo genere, le esperienze non strettamente visive, a cominciare da quelle gastronomiche, erano se non escluse, indicate tipicamente in corpo minore e in una parte diversa del volume, nettamente separata da quella relativa alle bellezze artistiche o paesaggistiche. Per queste ultime inoltre vengono molto spesso indicati con precisione i punti di osservazione migliori, come fanno anche le preziosissime guide del Club Alpino Italiano: per altro relative queste non solo a paesaggi da vedere ma anche ad attività da praticare.

Se osserviamo ora le guide "di nuovo tipo," ci rendiamo conto, in primo luogo, che fanno riferimento a un pubblico, o più precisamente a un *modello* di pubblico, o meglio di pubblici, completamente diversi: fatto di persone con una grande varietà di interessi possibili anche se magari unite da alcuni valori di base (la curiosità, il piacere della diversità, la socievolezza); persone a cui non si può attribuire un sapere di base comune, tanto meno un sapere di livello liceale se non universitario; ma piuttosto alcuni interessi condivisi (e spesso mutevoli nel tempo come le mode culturali,) altri più "mirati". I percorsi che queste guide propongono mostrano quindi una minore attenzione ai valori estetici generalmente riconosciuti, e una maggiore attenzione ai particolari sorprendenti, alle novità, alla varietà. Tendono a presentare ogni luogo come una realtà d'insieme, come un ambiente, per percepire il quale la vista non è necessariamente il senso prioritario. Spesso anzi la prima introduzione a un luogo prende le mosse dagli odori o dai suoni caratteristici, privilegiando sfere sensoriali prima trascurate. I diversi percorsi

offerti a queste fasce di pubblico possono includere, in pari misura e senza soluzione di continuità, paesaggi e suggerimenti di acquisto, musei e ritrovi notturni, ristoranti e monumenti. Inoltre, le “nuove” guide tendono a costruire, più che degli itinerari, delle linee narrative che contengono racconti di esperienze fatte, ma sembrano soprattutto proporsi come falsariga per i futuri racconti di chi dalla guida si fa appunto condurre, un po' come la cartolina è stata a lungo il paradigma a cui si sono ispirati gli scatti fotografici effettuati *on location*.

Gli indizi che possiamo trarre dal raffronto tra i modelli turistici rappresentati dai due tipi di guida evidenziano: a) il peso crescente nella sensibilità contemporanea dell'*esperienza*, che è multisensoriale e ambientale e naturalmente soggettiva, rispetto al semplice *sguardo*; b) la sempre maggiore attenzione riconosciuta alla dimensione narrativa e conversativa come autentica espressione e verifica del godimento estetico. È evidente che entrambi questi aspetti (la plurisensorialità come la narratività) sono sempre stati presenti nell'incontro delle persone con i luoghi, dalle città ai paesaggi naturali. Ma in precedenza tendevano a restare sullo sfondo, oggi tendono a divenire più consapevoli, centrali e anche, se così si può dire, più legittimati.

Un terzo gruppo di indizi a cui dedicheremo la nostra attenzione riguarda le fortune del suffisso *-scape* che è parte dell'equivalente inglese della parola paesaggio. Non mi riferisco tanto alla moltiplicazione degli *scape* possibili, etnici, tecnici, finanziari, mediali e ideologici, operata da Arjun Appadurai nei primi anni Novanta e divenuta una voga nei *cultural studies*, quanto a un passaggio credo più rilevante dal nostro punto di vista: quello avvenuto nel 1977 con la comparsa di *The Soundscape. The Tuning of the World* di Raymond Murray Schafer (1977), tradotto significativamente in italiano con il titolo *Il paesaggio sonoro*.

L'indizio che qui ci interessa non è rappresentato solo dal volume in sé, ma anche dalla relativa facilità con cui quell'espressione, *soundscape*, è stata accolta nel linguaggio comune. Eppure, sia l'idea di paesaggio sonoro in quanto tale, sia il modo in cui Murray Schafer l'ha elaborata portano con sé una problematizzazione del concetto stesso di paesaggio, a cominciare dall'applicazione programmatica dell'idea di paesaggio a un senso diverso dalla vista. Questo ha un'implicazione apparentemente ovvia: l'apertura (ancora una volta) a un modello multisensoriale o sinestetico, per usare un aggettivo che non casualmente ha avuto una notevole fortuna proprio negli ultimi cinquant'anni. L'idea che un paesaggio fatto di suoni, non solo di visioni, ha anche aperto la porta a una nuova attenzione al possibile ruolo nel paesaggio anche di sensazioni olfattive, e tattili (quelle prodotte dal vento sulla pelle come quelle incontrate dai piedi di chi nel paesaggio stesso si muove). Un'implicazione meno ovvia ma almeno altrettanto importante del concetto sta nel carattere *ambientale* che si attribuisce al senso dell'udito: il quale per definizione circonda l'osservatore ed è inoltre in parte involontario. Il paesaggio sonoro in altri termini è un paesaggio *circostante*, e l'accoglimento di questo concetto non può non ripercuotersi anche sulla rappresentazione più tradizionale di origine in gran prevalenza visiva.

Il libro di Murray Schafer ha, inoltre, introdotto un'altra problematica in parte nuova. La sua analisi, certo discutibile ma influente (sviluppata poi da Jonathan Sterne, Steven Feld, e altri,) si interrogava anche sugli stessi *strumenti* che hanno permesso di rilevare e, per certi aspetti, di rendere analizzabile un paesaggio sonoro, cioè gli strumenti tecnici di registrazione acustica che hanno rappresentato negli ultimi centoquaranta anni una novità successiva, ma non meno radicale rispetto a quelli di ripresa e poi di riproduzione visiva. L'autore si chiedeva se la frattura (da lui definita "schizofonia") che questi strumenti operano tra il suono e la sua fonte non fosse una sorta di distorsione, in quanto il senso dell'udito avrebbe una sorta di bisogno innato di mantenere la connessione tra la percezione e la sua fonte. Il concetto di paesaggio sonoro, in sostanza, è nella sua concezione il frutto di due processi in parte in contraddizione tra loro: proprio quelle tecnologie che permettono il riconoscimento e la fissazione di un tipo di paesaggio fin qui largamente ignorato effettuerebbero una "violenza" su di esso, e dalle tecniche di riproduzione e dal loro carattere "scisso" nascerebbero nuovi possibili paesaggi, intrinsecamente artificiali. Un ragionamento del genere è direttamente applicabile al paesaggio "visivo" e al suo rapporto con i mezzi di rappresentazione e riproduzione? Nessuno ha mai parlato, a quanto so, di "schizoscopia" in quanto diamo tutti per scontata l'autonomia dell'immagine dalla sua possibile "fonte". Ma in realtà, il dilagare degli strumenti di riproduzione tecnica del visibile non sta anch'esso dando vita a propri paesaggi artificiali, e a propri processi di scindibilità tecnica, e di de-localizzazione/ri-localizzazione troppo spesso ignorati? Tanto più in un contesto tecnologico nel quale le tecnologie di *riproduzione* e quelle di *rielaborazione* digitale stanno stabilendo ancora una volta un *continuum*. La rilettura di Murray Schafer, e il segnale implicito nel diffondersi incontrastato e soprattutto non problematico del concetto di paesaggio sonoro, evidenziano ulteriormente il penetrare nel senso comune di un'idea di paesaggio multisensoriale e ambientale, e ci dovrebbero fare inoltre riflettere sul ruolo della tecnologia nel dislocare e ri-locare il paesaggio.

Tendenze e modelli

La seconda parte del mio ragionamento sarà molto sintetica e tratterà dei processi in corso; proviamo a partire dai gruppi di indizi su cui mi sono soffermato per individuarne alcuni. Ne enucleerò tre.

a. Possiamo parlare di una *movimentazione* del paesaggio, in un triplice senso del termine: in primo luogo, la crescente tendenza a porre al centro delle rappresentazioni del paesaggio i *percorsi* che vi si compiono. Senza contare che le indicazioni della psicologia ecologica della visione di J. J. Gibson, per cui se vogliamo comprendere le dinamiche reali della percezione dobbiamo pensare all'osservatore in movimento più che al consumatore di immagini statiche, stanno diventando in questo senso parte anch'esse del senso comune. In secondo luogo, la crescente tendenza a una rappresentazione dei

luoghi essa stessa in movimento, con la diffusione delle riprese video come “naturale prolungamento” della fotografia, e con la crescente circolazione delle immagini in movimento nella rete, in particolare tramite YouTube che altrove ho definito “la videoteca del mondo e il mondo in forma di videoteca” (Ortoleva 2011); infine, la crescente tendenza, come si accennava, alla dislocazione e rilocazione delle riproduzioni tecniche, anche visive: per cui le rappresentazioni dei paesaggi circolano ininterrottamente sui media *social*, eventualmente personalizzate attraverso *selfie* e altre tecniche. Ciò cambia quel che possiamo definire il consumo dei paesaggi, che non è più atto di contemplazione ma elemento delle pratiche relazionali. Certo, una funzione relazionale avevano anche in passato le cartoline, che però rappresentavano i paesaggi in modo assolutamente statico, erano come il dono di un oggetto da contemplare.

b. Possiamo parlare, nei termini cari a Marshall McLuhan, di un *raffreddamento*, cioè di una tendenza a fruire del paesaggio in modo sempre più partecipativo e immersivo, contrapposta a una visione del paesaggio come testo, o quanto meno come oggetto di osservazione esterno all'osservatore. Il raffreddamento si manifesta in diversi dei fenomeni fin qui menzionati (la crescente multisensorialità e sinestesia, il ruolo crescente dell'osservatore e della sua soggettività,) ma anche nell'*appropriazione* dei paesaggi come tratto dell'identità personale e di gruppo. I paesaggi sono oggi “beni culturali” attraversati da una crescente tensione: tra la proclamata universalità del “patrimonio culturale dell'umanità” e la tendenza delle diverse culture/etnie a presentare come propri i “loro” luoghi unitamente a molti altri aspetti del vivere, dalla cucina ai costumi tradizionali. È un'ambivalenza che si evidenzia nell'uso della stessa parola *heritage*, e forse ancora più chiaramente nell'italiano “patrimonio,” che è tale in quanto è di qualcuno, e che d'altra parte viene esaltato dal più recente punto di vista universalistico.

c. Possiamo infine parlare di una contraddizione, tra una tendenza all'antropizzazione e una opposta che mira alla preservazione di una presunta *purezza*. Il paesaggio è antropizzato sia nel senso del riconoscimento della presenza umana come ineliminabile anche dagli spazi naturali, sia in quello appena accennato della “culturalizzazione” dei paesaggi, sia, infine, in quello, operato tra l'altro da molta arte contemporanea, di valorizzare come paesaggi spazi artificiali. La tendenza alla purezza, al contrario, stigmatizza qualsiasi intervento umano su paesaggi presunti naturali come inquinante in diversi sensi, dal patologico all'estetico. Del resto, la parola stessa “inquinamento” viene assumendo una varietà di implicazioni crescente, si parla di inquinamento luminoso e acustico, olfattivo oltre che naturalmente batterico o chimico. Alcune recenti polemiche, in particolare sulla preservazione dei paesaggi montani, mostrano che questa opposizione sta dando luogo a veri e propri conflitti culturali. Come tutte le controversie relative alla purezza si tratta alla fine di conflitti irrisolvibili.

Possiamo, per concludere, parlare di tre modelli diversi di paesaggio che oggi si stanno affermando, in parte conviventi tra loro, in parte alternativi.

a. Il primo è quello che possiamo chiamare il *paesaggio-ambiente*, percepito non più come un oggetto esterno ma come un universo circostante, e oggetto di comportamenti

adattivi da parte di chi vi si trova; è un paesaggio che ci attornia, che viene percepito non necessariamente per mezzo di un'azione volontaria di osservazione ma anche e soprattutto involontariamente. È quello che accade al paesaggio sonoro e a quello plurisensoriale rispetto a quello strettamente visivo.

b. Il secondo, che è la novità più propria del nostro tempo, è quello che possiamo chiamare il *paesaggio-puzzle*. È il frutto di un'azione di scomposizione-ricomposizione per mezzo delle onnipresenti tecnologie foto-cinematografiche. Viene promosso anche da un altro imponente mutamento della sensibilità contemporanea, l'uso crescente del montaggio. Questa tecnologia una volta riservata a un numero limitato di professionisti, e resa costosa dal bisogno di supporti rari come la pellicola e strumenti specializzati come la moviola, è oggi alla portata di chiunque posseda un computer, e si apprende rapidamente. Il montaggio sta diventando uno strumento insieme di conoscenza e di comunicazione, e permette anch'esso una forma nuova di appropriazione soggettiva, per cui è possibile "fare propri" i materiali delle immense "teche" disponibili in rete elaborandoli e manipolandoli dentro propri progetti. I paesaggi di ogni genere possono essere composti e ricomposti, montati e rimontati, pressoché all'infinito, divenendo così "tessere" di *puzzle* personali o condivisi.

c. Il terzo modello, meno paradossalmente di quanto sembra, è proprio *il paesaggio* nel senso più tradizionale del termine. In una sensibilità in mutamento, spesso i modelli apparentemente in via di obsolescenza conservano un'autorevolezza, una legittimità, un fascino, legati al loro essere in controtendenza e al valore "classico" loro riconosciuto. Avviene così che, nel tempo della digitalizzazione, tra le forme di produzione culturale in maggior crescita ci siano i musei; avviene così che gli oggetti di maggior pregio nella nostra cultura siano quelli legati all'archeologia e all'arte antica. E avviene così che nel tempo del paesaggio soggettivato, multisensoriale, dislocato e rilocato, i "valori paesaggistici" celebrati nel corso dei secoli non solo mantengano ma vedano esaltare, anche nei nuovi tipi di esperienza turistica, il loro pregio. Che si presume "senza tempo," ma è in realtà storicamente determinato come tutti gli altri fenomeni che abbiamo descritto.

BIBLIOGRAFIA

- CHION, M. 1983. *Guide des objets sonores*. Paris: INA-Buchet-Chastel.
- D'ALOIA, A. 2018. "L'arto fotografico." In E. Menduni, L. Marmo (eds.). *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*. Roma: RomaTre.
- FERRINGTON, G. 2000. "Learning to Listen. Children's Books That Guide the Way." *Soundscape, The Journal of Acoustic Ecology* 1/1: 26-27.
- GIBSON, J.J. 1999. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*. Bologna: Il Mulino.
- GUNTHER, A. 2004. "L'image numérique s'en va-t'en guerre." *Etudes Photographiques* 15: 24-34.
- HOLMES, O.W. 1859. "The Stereoscope and the Stereograph." *The Atlantic Monthly* 3/20 (June): 738-748.
- MANOVICH, L. 2000. "Selficity. Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media." <<http://manovich.net/index.php/projects/selficity-exploring>>.
- MENDUNI, E., MARMO, L. (eds.). 2018. *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*. Roma: RomaTre.
- MIGRAM, S. 1976. "Image-Freezing Machine." *Society* 14/1: 7-12.
- ORTOLEVA, P. 2009. *Il secolo dei media*. Milano: Il Saggiatore.
- . 2011. "You Tube e l'iconosfera on line." In R. Diodato, A. Somaini (eds.). *Estetica dei media*, 295-312. Bologna: Il Mulino.
- PASQUALI, F., SCIFO, B., VITTADIN, N. (eds.). 2010. *Crossmedia Cultures. Giovani e pratiche di consumo digitale*. Milano: Vita e Pensiero.
- SCHAEFFER, P. 1973. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.
- SCHAFER, R.M. 1977. *The Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- SEKULA, A. 1981. "The Traffic in Photographs." *Art Journal* 41/1: 15-25.
- SEXTON, J. (ed.). 2007. *Music, Sound and Multimedia. From the Live to the Virtual*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- URRY, J.R. 1995. *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*. Roma: Seam.
- WILLIAMS, R. 1977. *Marxism and Literature*, 128-135. Oxford: Oxford University Press.

CHIARA SIMONIGH

THE AUDIO-VISUAL LANDSCAPE

Aesthetics and Complexity

ABSTRACT: We can hypothesise that greater effectiveness in favouring the establishment of a cosmocentric paradigm is to be sought in at least a basic factor inherent in the aesthetic experience of the audio-visual image of the landscape: the “introjective” or “immersive” vision, which implies the symbolic overcoming of the threshold of representation by the spectator and their fusion with what is represented, a perception of the environment not as an external surrounding space, but as a place in which one is included and of which one is part.

KEYWORDS: Aesthetics, Ecology, Landscape, Cinema, Immersive Vision, Cosmomorphism, Media Environment.

Landscape. Between aesthetics and ecology

Man and nature, the brick and the rock, the stream and the factory, the community and its territory offer themselves up to experience and reflection as landscape, that is to say, as a single whole made up of heterogenous elements in a state of becoming.

In the concreteness of its colours, its shapes, and its multiple components, landscape is the perceptible manifestation of the cohabitation of man and the Earth; a great open-air document which tells of the interaction between human and natural history: the periods of conflict and harmony, the lines of tension and power relations, the moments of crisis and regeneration, together with just as many traces of a common and perennial metamorphosis.¹

The landscape is the perceptible expression of the sharing of time and space by humans and the other beings of nature.

Since the Anthropocene, it has born the signs of the multiple ways in which man has thought and related to himself and the cosmos, to the point of influencing perhaps irreversibly those processes that Humberto Maturana and Francisco Varela have described as the “autopoiesis” of the Earth system (Maturana, Varela 1980).

¹ These words have been taken in part from the opening sequence of the video *Paesaggio in metamorfosi. ILAB. Industrial Landscape Biella* which, together with this volume, was created thanks to the research project of the same name, carried out from 2017 to 2019 within the Departments of Philosophy and Education Sciences, Humanities, and Foreign Languages and Literature and Modern Cultures of the University of Turin.

The landscape can be considered, therefore, as evidence of the state of health (or suffering) of the Earth system, in the context of what Gregory Bateson has defined with the expression “healthy ecology”: “a single system of *environment combined with high human civilization* in which the flexibility of the civilization shall match that of the environment to create an ongoing complex system, open-ended for slow change of even basic (hard-programmed) characteristics” (Bateson 2000, 502).

By observing the landscape from an ecological point of view, we can clearly see the multiple difficulties encountered by those paradigms of knowledge that arose in the second half of the 20th century as they tried to spread and root themselves on a global level in scientific, humanistic and medial culture, paradigms that are still attempting to transform man’s concrete relationship with the environment. We can think, for example, of James Lovelock and Lynn Margulis’ Gaia hypothesis, or the conception of the Earth as a living organism, whose existence and evolution derive from the combination of the beings that make it up. We can also think of the contributions of anthropologists, sociologists, and philosophers like Bruno Latour, or Philippe Descola, for example, who have attempted to reconfigure the conceptions which have historically arisen around the notions of nature and culture (Latour 2004; Descola 2005).

Since the last century, the complexity of the landscape has fostered an interdisciplinary and transdisciplinary knowledge, within which, we believe, the field of *ecological aesthetics* constitutes one of the most fertile areas in which to tackle the challenges of the 21st century, thanks to its attitude of taking the landscape as the central question in which nature and history converge, and its tendency – either explicitly or implicitly – to predispose a bioanthropological paradigm, that is to say, a relationship of reciprocity between man and the cosmos (D’Angelo 2014; Carlson 2002; Budd 2002; Griffero 2007).

Even though it has made fundamental contributions to the establishment of a bioanthropological paradigm, the path of rational and objective knowledge, based on disjunctive (subject/object) and often anthropocentric logic, risks failing to overcome the Cartesian paradigm (“man as dominator and master of nature”), however, and providing a detached and instrumental conception of the cosmos as a human *habitat* as well as safeguarding the landscape as a tool above all for the survival of man; on the other hand, it runs the risk of promoting an ecological consciousness that is even “paternalistic” or based on a sense of duty, characterised implicitly by a sense of superiority or guilt, which render the protection of the Earth and its landscapes forced, and not profoundly rooted, and hence potentially fragile and ineffective (Fox 1990; Capra 1997).

We believe that, though it is still not sufficiently influenced by science, the path of sensitive knowledge or understanding possesses a potential for change which is mostly unexpressed, as it implies a full unfolding of subjectivity in the aesthetic experience, being ontologically centred on a *transfert* between man and the beings of the cosmos, in which the latter are perceived analogically as subjects and not conceived of as objects by a detached and often instrumental rationality.

In principle, but *certainly not automatically or immediately*, the sensitive knowledge or understanding that arises from aesthetic experience could favour the establishment and the greater spread of the cosmocentric paradigm, starting precisely from a relationship of bioanthropological analogy and reciprocity, by virtue of which care for the Earth and its beings could be experienced not so much as an imposed or self-imposed obligation as something resulting from a sensitivity and an awareness, capable of placing one's own life and prosperity together with that of others.

Ecological-aesthetic experience can lead to a *transfert* between *homo* and *cosmos* and, through this, to an understanding of the human as an integral part of the Earth.

In this context, aesthetics is to be understood in its original sense of *aisthesis*, that is to say, as the faculty of perceiving-feeling-understanding, and it is to be brought back to its primary function of placing man in relation with the environment by means of experience and comprehension – from the Latin *cum-prehendere*, to take together, contain in itself, embrace, mentally accept, understand.

In the search for the factors of anthropocosmic reciprocity potentially inherent in aesthetic experience, we can take inspiration from the achievements of multiple disciplinary fields – from cultural anthropology to Gestalt psychology, sociology, history of art, and the theory of images – and, even before that, from the theories of empathy of Vischer or Wölfflin, which identified affectivity and its correlated imaginary as the principal agents of a perception of things and the world, analogous to that which is established between human beings (Wölfflin 2016; Straus 2005; Heinich 1993; Eugeni 2004).

In the process of the anthro-cosmo-morphic *transfert* that constitutes an original attitude of the human and that is the basis for aesthetic perception and thought – by means of the mimetic, metaphorical, and metamorphic artistic sign as a gesture of introjection and creative expression – the awareness of the interdependence and existential, equal, and metonymic interrelation between man and cosmos – *pars pro toto* and *totum pro parte* – becomes rooted, at least in potency.

The cosmos and its beings are perceived not as an inert, brute, material object, “a deaf and dumb thing”, placed at the disposal of human volition – used as a vector, among the other tools of the will for power, by the gaze – but as animated *subjects*, living organisms, with an autonomous individuality with respect to the sphere of human thought and action.

Gregory Bateson has admirably expressed the epistemic function inherent in the aesthetic experience: “The ‘beauty’ of the woods through which I walk is my recognition both of the individual trees and of the total ecology of the woods as *systems*. A similar aesthetic recognition is still more striking when I talk with another person” (Bateson 2000, 332).

In the *transfert* with the cosmos, man is not only he who fashions and creates the environment, but a being that is dependent on it, immersed and ontologically linked to it by virtue in the first place of his bodily and sensitive experience.

In the aesthetic anthropo-cosmo-morphic tendency with which the human being invests environments and inanimate objects, should we perhaps see the danger of a regression to phenomena which are proper to the primitive or even the psychopathological mentality? Should we fear the opening up of chasms of fetishism (of goods or things invested with eroticism, analysed by Marx and Freud), totemism and animism? Similar, apparently “pre-modern” attitudes, as is known, constitute in reality a structural and constitutive factor of human identity, which, throughout the modern and contemporary age, has developed and expressed itself aesthetically in the context of art and, more generally, visual culture (Morin 2005).

In these ambits, aesthetic thought analogically, symbolically, and mythologically unifies reality and its image, gives form and real life to the contents of representation, and installs them in a space/time that is confused and fused with the ordinary space/time.

A symbolic and a mythology oriented towards an “analogic of subjectivity” and hence regenerated in the sense of non-disjunction can probably root in a more profound way an awareness of the reciprocal relationship of man and cosmos, of the equal dignity of existence of earthly beings, not only and not just as objects to be protected or saved but rather, and coherently, as subjects which have both multiple and changing forms of life and, consequently, independence, freedom, and rights – as was argued by Bruno Latour in his “politics of nature” and realised, among other things, in the more advanced constitutionalism and jurisprudence of the 21st century (Latour 2004; Bayer, Zaffaroni 2012; Capra, Mattei 2017).

What can the audio-visual image bring, therefore, to the concept and the creation of the landscape, according to a cosmocentric paradigm, given that its action, as is well known, has always been of a global reach?

The advances in sensitive knowledge and analogical, symbolic and mythological thought made in the fields of philosophy and anthropology in the 20th century invite us to understand image not simply as the point of contact between the real and the imaginary, but as the constitutive and radical *act* of the imaginary and the real. In this sense, we can say that the image is experienced and used at the same time as a sign, a symbol, a thing, and a tool that contributes to the creation of the world and of man himself.

Horst Bredekamp has pointed out how, according to an ancient tradition, images can be considered to be impregnated with an intrinsic force, defined in Greek by the terms *enargeia* and *dynamis*, and in Latin by *vis*, *virtus*, or *facultas*, referred to *imagines agentes* (Bredekamp 2018).

In order to give an account of the transformations and the previously unknown significance of this tradition in contemporary culture, W.J.T. Mitchell has coined the word *biopicture*, to indicate “the ‘biodigital picture’, the icon ‘animated’ – that is, given motion and the appearance of life by means of the techno-sciences of biology and information” (Mitchell 2011, 70).

In a contemporary context thus outlined, for Mitchell, therefore, the landscape risks becoming ever less an aesthetic subject and ever more the object of different forms of *biopicture*, which, while they allow us on one hand to positively overcome a certain complacent and naïve vision of the past, require on the other, however, a more aware vision, capable of joining history and politics with aesthetics, to prevent the image from becoming another tool of man's *hybris* against the Earth and its landscapes (Mitchell 1994, 34).

Besides being a background to man's action, the object of images provided and spread by devices that are constantly active and created to serve the dominion of knowledge and things in virtual maps and telematic geo-localisation by means of satellites, drones, video cameras, and monitors, can the landscape also be the subject of images which lie outside the paradigm of the Panopticon or the theatrical scene, and which, in the sense of an ecological aesthetics – or, if we like, a geo-aesthetics – tend towards a new paradigm of bioanthropological reciprocity?

In a contemporary context, how can we imagine that image can be used as a *medium* between man and the cosmos and what kind of awareness of the gaze can we hypothesise?

Among the many scientific fields in which the ecological perspective has imposed itself as a true epistemological turning point, leading to a re-thinking of traditional paradigms, full of implications for our reflection on the relationship with the image of the landscape, we can mention here the ecological approach to visual perception offered by J.J. Gibson, who believes that there is no dualism or dichotomy between the individual and the environment, but rather a relationship of continuity and reciprocity, which is also adaptive and synergic, in which vision carries out an important function, but as part of a broader perceptive system (Gibson 1986; Bryson 1986; Huhtamo 2013).

At the end of the 1970s Gibson introduced an ecological paradigm of vision, which distinguished itself from the static and instant, fixed and delimited *snapshot vision*, in an attempt to trace a dynamic *natural vision*, aimed at the whole of the environment in which it is immersed, as a means of exploration, whose effectiveness seems to us to be inherent in the reciprocity between man and cosmos of the epistemic relationship implied.

It is one of numerous and relevant examples of a paradigm shift, which does not yet constitute, however, the dominant tendency of culture and contemporary aesthetics.

The hypothesis put forward here is that it is increasingly necessary to effect an epistemic reconsideration of some of the categories of opposites that have traversed the history of reflection on the image and the gaze, such as looking and knowing, appearance and reality, observer and observed.

Referring to these categories and recognising that there is a complex dialogical relationship between them – that is, a reciprocal, antagonistic, complementary, and generative influence – may reveal itself to be useful for identifying the multiple implications and correlations that the image and the gaze inextricably have with the imaginary and the real.

We could, therefore, create a dialogue between the idea of Georges Salles and Walter Benjamin, who believed that “the human eye has always modelled the world according to the scheme of its cosmos”(Salles 1939, 123), and the concept of Maurice Merleau-Ponty, on the basis of which “Perception is not a sort of beginning science, an elementary exercise of the intelligence; we must rediscover a commerce with the world and a presence to the world which is older than intelligence” (Merleau-Ponty 1964, 52).

An aesthetic reconsideration in a dialogical sense could also refer to opposite pairs like activity and passivity, “absorption” and “theatricality” (Fried 1980; 1998), which in the discourse on image and gaze have sometimes constituted just as irresolvable dichotomies, and that, if fixed in simplistic terms, risk referring implicitly to that epistemological and aesthetic paradigm based on a detached, perspectival, projective, and disembodied vision, and on the idea of a human subject who, by privileging the sense of sight, epistemologically and aesthetically dominates the object-world.

It is a paradigm that is one of the expressions of *hybris*, and which could be used to describe certain traditional representations of the landscape in the form of panorama, view, diorama, etc.

We will turn, therefore, to those ambits of aesthetics which do not present themselves primarily as a theory of art or as speculation on the status of the work of art or the categories historically connected to artistic creation and fruition; but to those that think of the perceptive, affective experience and the consequent understanding as a unitary act of the relationship with human and natural alterity, carried out by a subject which has a living, mobile, and sensitive body.

In these ambits of research, which have only partly been explored or investigated by environmental or ecological aesthetics, we can find points for reflection on the experience and the understanding of landscape and, more generally, on the ways in which man is a bodily and synaesthetic presence in the cosmos.

If we turn our attention to these ambits, we can hypothesise that greater effectiveness in favouring the establishment of a cosmocentric paradigm is to be sought in at least three factors inherent in the aesthetic experience of the image of the landscape: the “introjective” or “immersive” vision, which implies the symbolic overcoming of the threshold of representation by the spectator and their fusion with what is represented, a perception of the environment not as an external surrounding space, but as a place in which one is included and of which one is part; synaesthesia, which convenes the senses and prepares us for an aesthetic *embodiment* – mimetic, metaphorical, and metamorphic – of the cosmos and its beings; and the perception of *Stimmung*, which is correlated with an empathetic inter and trans subjective understanding of the set of elements represented.

Immersive experience of audio-visual image and exploration of the landscape

In the ambit of the audio-visual image, the development of multiple techniques of immersivity – from those of the illusion of three-dimensionality of the analogical theatre to digital 3D virtual environments – could ideally, but, let us repeat, certainly not automatically, favour an aesthetic experience of exploration of the landscape and the world.

Much depends in the first place, however, on the quality of the relationship with the cosmos that the author of the image possesses and intends to share with the spectator, through the use of technology, which, as is well known, can offer the best or the worst, depending on the level of awareness of those who use it.

Technology, geared in itself to immersivity, possesses a potential for exploring the world and nature that could be developed for an aesthetic experience of fusion and *transfert* with nature and its beings and for a sensible knowledge of them based on a cosmocentric paradigm.

The authentically aesthetic use of these technologies could become an invitation to enter a previously unknown dimension of sensibility and understanding of the world; an invitation that the great artists know how to make, as Patrick Chamoiseau believes, a writer who has reflected at length on art and anthropized nature:

The great artists, the great works, will always create an open door onto the horizon of the unthinkable. And it is this that I believe is important in the artistic gesture. Not the signification, this poverty that reassures us, but truly a door that opens, that will not close again, and that will unceasingly transmit to us the energies of the impossible-to-conceive. (Chamoiseau 2016)

Using the same metaphor, we could say that the immersive aesthetic experience calls into question the fundamental issue of the threshold, created by every image regarding the relationship between representation and reality.

In the representation of the landscape, the question of the threshold of the image, understood as a border or a crossing, takes on a primary importance, as it can be understood as a sign revealing a relationship between man and cosmos of indifference or participation, separation or union, discrimination or convergence.

Faced with the huge quantity of research on the question of the threshold of the image carried out from the beginning of the 20th century by historians of the Vienna school such as Wölfflin and Riegl (Wölfflin 1932; Riegl 1985), what is of interest to us here are some of the aesthesiological implications inherent in that mode of aesthetic experience which, instead of keeping the observer in a position of superiority, showing him a whole to the point of dissolving its contents in abstraction, invites him on the other hand to come closer and immerse himself in the representation, offering the concreteness and the singularity of the elements that make it up to his haptic exploration and understanding.

If we go back to the origins of representation in images by turning to Pliny, we will remember how the myth of Narcissus provides the bases of the aesthetic experience of immersion in what is represented, which, as Ovid was to relate later, involves the dissolution of the subjectivity of the observer into that of what is represented, the fusion of one in the other. In the later interpretation of this myth by Leon Battista Alberti, immersion in the image is understood as the original phenomenon of mimesis, the aesthetic metaphor and metamorphosis linked to the icon:

I have taken the habit of saying, among friends, that the inventor of painting was, according to the opinion of the poets, that [famous] Narcissus who was transformed into a flower. As the painting is in fact the flower of all the arts, thus the whole tale of Narcissus perfectly adapts to the topic itself. To paint in fact is what else if not to catch with art that surface of the spring? (L. B. Alberti 2011)

Crossing the threshold of the image is an archetype that has enjoyed enormous success in both literary and visual culture, almost always correlated with the question of human subjectivity, in its multiple forms and in the different ways in which the themes of the double and alterity have been treated.²

The *topos* of crossing the border of the image has been prevalently associated with an immersive gaze understood as the expression of a human subjectivity moved by the intense pulsations of life and death, desire and fear, towards the self or towards another subjectivity.

Very rarely, especially in European culture, however, has this *topos* been connected to the relationship between man and the cosmos and its beings and, even less, has it implied an immersive vision linked to an experience of a contemplative type, that is, an observation which, if we like, is paradoxical and aporetic, which creates a dialogue between the act of approaching that which is observed and the absence of all forms of volitional pulsation towards the observed, if not that of sensible knowledge and understanding.

In this particular connection between immersive vision and contemplative experience, the landscape can be perceived, sensed, and consequently understood no longer as an external object, surrounding and foreign, but as a familiar universe in which we are inserted or as an inclusive dimension in which to carry out adaptive forms of behaviour.

We could state therefore that, in this union of vision and contemplative experience, both the traditional dichotomy between external and internal or mental images and the opposition between subject and object are called into question, albeit not annulled, just

²We can think of some famous literary examples such as Gogol's *The Portrait*, Edgar Allan Poe's *The Oval Portrait*, and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, or cases that have marked the history of cinema from its origins, from Robert W. Paul's *The Countryman and the Cinematograph* (1901) or Edwin S. Porter's *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902), to David Cronenberg's *Videodrome* (1983) or Woody Allen's *The Purple Rose of Cairo* (1985) and beyond.

as they are in meditative practices. Sergei M. Eisenstein had a great interest in these practices, in the context of his reflections on the composition of the cinematic form and the link between aesthetic and ecstatic experience (ecstasy, from the Latin *ex-stasis*: “outside itself”), both of which have in common the “going out of the self”, understood as a partial abandonment by the author and the spectacle of their own individuality and as an opening of oneself towards another dimension (Eisenstein 1997, 199).

The immersive vision and the contemplative experience that involve the observer in an almost-direct relationship of fusion with the landscape and its beings appears to be linked to an ancient Chinese legend, that of Wu Tao-tzu³ (680-740), one of the greatest painters of the T’ang dynasty, who was charged by the emperor Xuan Zong with creating a wall painting of a landscape. Here, as Walter Benjamin describes,

the picture showed a park and a narrow footpath that ran along a stream and through a grove of trees, culminating at the door of a little cottage in the background. When the painter’s friends, however, looked around for the painter, they saw that he had left them – that he was in the picture. There, he followed the little path that led to the door, paused before it quite still, turned, smiled, and disappeared through the narrow opening. (Benjamin 2002, 393)

The legend of Wu Tao-tzu has been taken as an *exemplum* of the aesthetic experience of crossing the boundary of the landscape image, both pictorial and cinematographic, in different studies dating to the 1920s and 30s, not only by Benjamin, but also by Ernst Bloch, Béla Balázs, and Siegfried Kracauer (Bloch 2006, 116-124).

In his wide-ranging thought, Benjamin takes up the legend on more than one occasion, considering it an emblem of the immersive vision of a contemplative type, that is proper to traditional art and that, thanks also to the lengthening of time, involves the spectator in a voluntary crossing of the threshold of the image and in a consequent “tactile” experience of that which is represented. In the cinema, on the other hand, the crossing of the threshold of the image, Benjamin believes, is determined by a “distracted vision”, due for the most part to the process of editing, which, by making the mass of spectators “absorb the work of art into itself”, induces in them an unconscious tactility.⁴ Thus, in Benjamin’s interpretation, while in traditional aesthetic experience, immersivity is the fruit of volition, in cinematographic experience, it is created by the distracted participation of the spectator. A participation so distracted that it has to be urged to desire and to “take possession” of the objects of representation by bringing the gaze up

³ On the literary reception of the legend, we can mention at least: M. Yourcenar (1938), *Nouvelles orientales*, Gallimard, Paris 1978; S. Lindqvist (1967), *The Myth of Wu Tao-tzu*, Granta, London 2010; F. Cheng, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Seuil, Paris 1979.

⁴ “Distraction and concentration form polar opposites which may be stated as follows: A man who concentrates before a work of art is absorbed by it. He enters into this work of art the way legend tells of the Chinese painter when he viewed his finished painting. In contrast, the distracted mass absorbs the work of art.” Benjamin (1969, 239).

close to them and to a mode of immersive vision that, for Benjamin, coincides with the fading of the aura, especially when the gaze turns to natural objects:

The concept of “aura” which was proposed above with reference to historical objects may be usefully illustrated with reference to the aura of natural ones. We define the aura of the latter as the unique phenomenon of a distance, however close it may be. If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch. (Benjamin 1969, 222-223)

The fading of the aura, therefore, can also be described in terms of a historical change in the relationship between man and the natural element and also its previously unknown image, which coincides with the disappearance of that type of aesthetic experience centred on the unrepeatable and unique nature of the relationship between observer and observed, spectator and landscape.

The historical transformation brought about by the cinematographic medium consists, therefore, for Benjamin, in the overcoming of an auratic and contemplative experience of nature and its image, which we could interpret as the correlative of the establishment of a anthropocentric paradigm contrasting man and the world, together with the phenomena of massive urbanisation and an artificial, abstract, predatory relationship with the cosmos and its beings, which is at the same time indifferent or “distracted”.

Benjamin’s interpretation outlines, in this way, two opposing relationships with the representation of the landscape, linked to just as many dimensions of tactility: a relationship of “attention” and one of “habit”. Crossing the boundary of the image is correlated in both cases with a bodily involvement of a cenesthetic type, which in distracted vision, however, Benjamin believes, compromises the fusion of the observer with the landscape represented and hence prevents the cinematographic spectator from participating in the aesthetic experience evocatively narrated in the myth of Wu Tao-tzu.

We could hypothesise, however, that in over a century of kinetic images, precisely because of that historicity of sense perception that Benjamin has identified as a constant in the history of optical devices and visual technology, cinematographic experience has probably been transformed from distracted to “multi-focal”, which, thanks to the habit or the addiction of the spectator to the perceptive percussion produced by editing, makes it possible to rapidly and successively cross the representative threshold, ideally configuring a unitary space between the aesthetic and real experience – or, in Francesco Casetti’s words, a “hypertopia” (Casetti 2016) – where landscapes of the *hic et nunc* and the iconic elsewhere are united, according to a discontinuous and dynamic perception of subjectivity.

In the age of kinetic images, we believe that the spectator is not only not prevented from having a contemplative experience, but – despite the increasing acceleration of the rhythms of editing – that this experience has not been completely overcome or

eliminated, in so far as it constitutes the result of an immersive vision consubstantiated to the movement of the representation.

It is not by chance that, several decades after Benjamin, the legend of the Chinese painter was taken up by Kracauer as a paradigmatic example of the mode of immersive vision that is proper to the cinematographic spectator, who, by virtue of the internal dynamism of the framing, “drifts toward and into the objects – much like the legendary Chinese painter who, longing for the peace of the landscape he had created, moved into it, walked toward the faraway mountains suggested by his brush strokes, and disappeared into them never to be seen again” (Kracauer 1997, 165).

In the interpretation of the myth of Wu Tao-tzu carried out by Balázs too, the exploration of the environment is considered precisely as the fruit of the aesthetic pleasure offered by the view of the landscape, as well as one of the factors of renewal introduced by the cinema in the representation of nature.

For instance, the Chinese of old regarded their art with a different eye and their attitude found expression in tales such as this: There was once a painter who one day painted a landscape. It was a beautiful valley with wonderful trees and with a winding path leading away towards the mountains. The artist was so delighted with his picture that he felt an irresistible urge to walk along the path winding away towards the distant mountains. He entered the picture and followed the path towards the mountains and was never seen again by any man [...] Such tales could never have been born in the minds of men brought up in the European ideas of art. The European spectator feels the internal space of a picture as inaccessible, guarded by its own self-sufficient composition.

But such strange stories as those Chinese tales could easily have been born in the brain of a Hollywood American. For the new forms of film art born in Hollywood show that in that part of the world, as in old China, the spectator does not regard the inner world of a picture as distant and inaccessible. Hollywood invented an art which disregards the principle of self-contained composition and not only does away with the distance between the spectator and the work of art but deliberately creates the illusion in the spectator that he is in the middle of the action reproduced in the fictional space of the film. (Balázs 1952, 50)⁵

With the advent of cinema, the representation of the cosmos is enriched with previously unknown conditions of perception, thanks in particular to the movement of the camera, which leads the gaze of the spectator step by step within the place of the image, where it can orient itself according to more or less fluid and continuous movements, and in this way sense the environment not as an external, surrounding space, but as a place in which it is included and of which it is part. Nature in this way becomes not only the stage proper to the cinema, but it is also enriched with dramatic nuances, turning it into a character.

Indeed, in the cinema, for Balázs,

⁵ Not only, according to Balázs, did nature become the “stage” of cinema, but it became “a new *dramatis personae*”, “enriched by certain dramatic features”, p. 25. On the relationship between Benjamin and Balázs cf. among others, Gurisatti 2011, 527-554.

The spectator no longer stands outside a hermetic world of art which is framed within an image or by the stage. Here the work of art is no insulated space, manifesting itself as a microcosm and metaphor and subsisting in a different space, to which there is no access. The camera takes my eye along with it. Into the very heart of the image. I see the world from within the filmic space. I am surrounded by the figures within the film and involved in the action, which I see from all sides. (Balázs 2010, 99)

For Balázs, therefore, the cinema opens up a new dimension of the visible and the aesthetic experience, previously unknown modes of perception, of sensibility, and understanding of the world, which allow us to perceive it as closer and more concrete.

What arises is a sort of spatialization of perception and sensibility, in particular from the illusion of movement given by the expressive means of cinema, especially those connected to the dynamism of representation, which often simulates the movements of the characters in the world, according to that connection between motor cognition and visual perception which was later analysed by Vivian Sobchack in phenomenological terms and by Vittorio Gallese and Michele Guerra from the point of view of the neurosciences (Sobchack 1992; Gallese, Guerra 2015).

Paraphrasing Georg Simmel, before the audio-visual image of the landscape we are whole men, and the act that creates it for us is a bi-univocal act of the sensibility and of thought, divided into these two separate parts only later, by subsequent reflection.

The body of the audio-visual landscape is echoed by the body of the spectator or, in the words of Merleau-Ponty, the flesh of the world resonates with that of man, sensitive and sentient.

The synaesthetic audio-visual experience, which takes the landscape as the subject, also manifests the incarnate character of understanding and the bi-univocal relationship and the dialogical and reciprocal relationship between man and cosmos can be rooted precisely in the body.

BIBLIOGRAPHY

- ARNHEIM, R. 1972 [1966]. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. London: Faber.
- BALÁZS, B. 2010 [1926-1931]. *Early Film Theory: Visible Man and the Spirit of Film*. New York – Oxford: Bergahan Books.
- . 1952 [1949]. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London: Dennis Dobson.
- BATESON, G. 2000 [1979]. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago-London: University Chicago Press.
- . 1985. *Mind and Nature. A Necessary Unity*. Roermond: Fontana.
- BAYER, O., ZAFFARONI, E.R. 2012. *La Pachamama y el humano*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- BENJAMIN, W. 2002 [1932]. *Selected Writings, volume 3, 1935-1938*. H. Eiland, M.W. Jennings (eds.). Cambridge Mass.-London: Harvard University Press.

- . 1969 [1936]. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In H. Arendt (ed.). *Illuminations*, 239. Trans. H. Zorn. New York: Schocken Books.
- BLOCH, E. 2006 [1930]. *Traces*. Stanford: Stanford University Press.
- BOFFI, G. 2014. *Per altri atlanti. Note di geoestetica II*. Napoli-Salerno: Orthotes.
- BONESIO, L. 2002. *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e geofilosofia*. Casalecchio: Arianna Editrice.
- BRATU HANSEN, M. 2011. *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- BREDEKAMP, H. 2018 [2010]. *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*. E. Clegg (ed.). Berlin-Boston: De Gruyter.
- BRYSON, N. 1986. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press.
- BUDD, M. 2002. *The Aesthetic Appreciation of Nature. Essays on the Aesthetics of Nature*. Oxford: Clarendon Press.
- CAPRA, F. 1997 [1996]. *La rete della vita. Perché l'altruismo è alla base dell'evoluzione*. Milano: Rizzoli.
- CAPRA, F., DIAMOND, D. 2008. *Theatre for Living. The Art and Science of Community-Based Dialogue*. Bloomington: Trafford Publishing.
- CAPRA, F., MATTEI, U. 2017 [2016]. *Ecologia del diritto. Scienza, politica, beni comuni*. Milano: Aboca.
- CARLSON, A. 2002 [1999]. *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London-New York: Psychology Press.
- CASETTI, F. 2016. *La galassia Lumière*. Milano: Bompiani.
- CHAMOISEAU, P. 2016. *La matière de l'absence*. Paris: Seuil.
- D'ANGELO, P. 2014 [2010]. *Filosofia del paesaggio*. Roma: Quodlibet.
- . 2001. *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Bari-Roma: Laterza.
- DANTO, A. 2007 *La storicità dell'occhio*. M. Di Monte (ed.). Roma: Armando.
- DESCOLA, PH. 2005. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- DUBBINI, R. 2002 [1994]. *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*. Chicago-London: University Chicago Press.
- ECK VAN, C. 2015. *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*. Leiden: Leiden University Press.
- EISENSTEIN, S.M. 1987 [1939-1947]. *Nonindifferent Nature. Film and the Structure of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- EUGENI, R. 2004. *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*. Milano: Isu Università Cattolica.
- FOX, V. 1990. *Toward a Transpersonal Ecology*. Boston: Sambhala.
- FRIED, M. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago-London: University Chicago Press.
- . 1998. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago-London: University Chicago Press.
- GALLESE, V., GUERRA, M. 2015. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina.
- GIBSON, J.J. 1986 [1979]. *Ecological Approach to Visual Perception*. New York – London: Taylor and Francis.
- GRIFFERO, T. 2005. "Paesaggi e atmosfere. Ontologia ed esperienza estetica della natura." *Rivista di estetica* 29/n. monografico "Paesaggio": 7-40.
- GUASTINI, D. 2007. "Per una filosofia ecologica." In R. Della Seta, D. Guastini (eds.). *Dizionario del pensiero ecologico*. Roma: Carocci.
- GURISATTI, G. 2011. "Due fisionomi al cinema. Benjamin, Balázs e l'anti-arte cinematografica." In B. Giacomini, L. San (eds.). *Il coraggio di pensare. In dialogo con Umberto Curi*, 527-54. Milano: Mimesis.
- HEINICH, N. 1993. "Les objets-personnes. Fétiches, reliques et oeuvres d'art." *Sociologie de l'art* 6: 25-55.

- HUHTAMO, E. 2013. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles, or Elements of Screenology. Toward an Archaeology of the screen*. Cambridge: MIT Press.
- KRACAUER, S. 1997 [1960]. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- LATOURET, B. 1993 [1991]. *We Have Never Been Modern*. New York-London: Harvester Wheatsheaf.
- . 2004 [1999]. *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge Mass.-London: Harvard University Press.
- LEON BATTISTA ALBERTI. 2011. *De pictura* II, 26. R. Sinigalli (ed.). *On Painting. A New Translation and Critical edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÉVY-BRUHL, L. 1926 [1910]. *How Natives Think*. New York: Allen & Unwin.
- MATTHEWS, P. 2002. "Scientific Knowledge and the Aesthetic Appreciation of Nature." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1: 37-48.
- MATURANA, H.R., VARELA, F.J. 1980. *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Dordrecht: Reidel.
- MERLEAU-PONTY, M. 1964 [1948]. *Sense and Non-sense*. Evanston: Northwestern University Press.
- MITCHELL, W.J.T. 1994. "Imperial Landscape." In W. J.T. Mitchell (ed.). *Landscape and Power*. Chicago-London: University of Chicago Press.
- MORIN, M. 2005 [1956]. *The Cinema or the Imaginary Man*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1986. *La méthode, Tome 3, La connaissance de la connaissance. Anthropologie de la connaissance*. Paris: Seuil.
- . 1991. *La méthode, Tome 4, Les Idées, leur habitat, leur vie, leurs moeurs leur organisation*. Paris: Seuil.
- . 2001. *La méthode. Tome 5, L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*. Paris: Seuil.
- PINOTTI, A. 2013. "Sindrome cinese. Benjamin e la soglia auratica dell'immagine." *Rivista di estetica* 52: 161-180.
- PLINY THE ELDER. *De picturae initiis incerta: Nat. Hist.* 35, 15.
- PUBLIUS OVIDIUS NASO. *Metamorphoses* III, 339-510.
- RIEGL, A. 1985 [1901]. *Late Roman Art Industry*. Roma: G. Bretschneider.
- SALLES, G. 1939. *Le regard*. Paris: Plon.
- SARTRE, J.-P. 2004 [1940]. *The Imaginary. A Phenomenological Psychology of the Imagination*. London-New York: Routledge.
- SOBCHACK, V. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- STRAUS, E. 2005 [1935]. "Paesaggio e geografia." In E. Straus, H. Maldiney. *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, 69-80. Milano: Mimesis.
- WÖLFFLIN, H. 1964 [1888]. *Renaissance and Baroque*. London: Collins.
- . 1932 [1915]. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. London: G. Bell and Sons.
- . 2016. *Prolegomena to a Psychology of Architecture*. California: CreateSpace Independent Publishing Platform.

GIORGIO BIGATTI

CRISI E RIGENERAZIONE URBANA NELLA MILANO CONTEMPORANEA¹

ABSTRACT: Milan is no longer an industrial city. This paper traces the story of a once industrial city that never truly was a place solely made of factories. The paper focuses on the final decades of the 20th-century, when, one by one, all the large factories closed, leaving a scar behind their disappearance, a social trauma that caused the disintegration of the working class, which had been an important component of Milan's population till then. That event symbolizes the beginning of a drastic urban metamorphosis. This was a process that has left deep marks in the urban fabric itself, marks that the city of Milan only recently started to metabolize. This happened thanks to the development of a modern tertiary sector followed by urban regeneration and gentrification processes, mainly led by the interests of large real estates.

KEYWORDS: Milan, Gentrification, Industrial Cities, Urban Metamorphosis, Deindustrialization.

Il “ventennio della narcosi”

“Grazie barbari”: si chiudeva così il commento su “Repubblica” di Giorgio Bocca ai risultati delle amministrative del 6 giugno del 1993 che avevano proiettato il leghista Marco Formentini alla guida della città. Era l'inizio di un ciclo politico che si sarebbe concluso nel maggio del 2011, dopo quasi un ventennio di giunte di centro-destra, con la vittoria della coalizione arancione guidata da Giuliano Pisapia.

Intriso di umori di quella che poi si sarebbe chiamata antipolitica, riletto oggi l'articolo di Bocca appare sintomatico di un certo modo di rappresentare il clima di anni segnati dal ciclone di tangentopoli. Un ciclone che aveva mostrato la fragilità delle nervature istituzionali di una città che si fregiava del titolo di capitale morale del paese, definizione che alla luce delle inchieste della magistratura appariva incongrua. Nel 1955 Manlio Cangoni aveva pubblicato sull'“Espresso” un reportage su Roma, *Capitale corrotta, nazione infetta*, che aveva fatto epoca. Ora sembrava che l'infezione avesse

¹ Frutto di un percorso di ricerca *in progress* il testo tiene conto delle osservazioni di amici e colleghi a cui l'ho dato in lettura: Franco Amatori, Gianni Cervetti, Giancarlo Consonni, Canio Di Ruggiero, Angelo Ferranti, Roberta Garruccio, Sandro Pollio Salimbene, Marcello Scipioni. Li ringrazio tutti e insieme a Giuseppe Berta, con i quali su questi temi il confronto è continuo, e Matteo Bolocan le cui osservazioni critiche mi hanno indotto ad approfondire alcune questioni. Il testo è stato scritto appena prima che la pandemia in corso sconvolgesse gli scenari e forse le prospettive stesse di sviluppo di Milano.

raggiunto Milano. E la rigenerazione, lasciava intendere Bocca, non poteva che venire da forze nuove, estranee alle esangui classi dirigenti della città. La Lega Nord, appunto, “il partito dei medi e piccoli imprenditori, dei commercianti, degli artigiani della pianura padana, cioè di coloro che con il loro lavoro hanno finora impedito l’affondamento di questa barca italiana disastrata dai partiti e dalle loro false ideologie.”²

In questi anni alle vecchie ideologie si sostituiscono nuove narrazioni, come questa di Bocca, per la verità non meno ideologiche delle precedenti. Alimentato dai media, un crescente discredito sommerge i vecchi partiti, un sistema che “aveva fatto il suo indecoroso tempo.” Era un mondo che Bocca conosceva bene ma che ora gli appariva fatto solo di insipienza burocratica e affarismo. Nessuno escluso. Neppure “i ‘castori’ del partito comunista che nelle giunte di sinistra hanno consegnato la città a Ligresti e hanno partecipato in prima fila al ventennio della narcosi, il ventennio in cui Milano è passata dal quarto posto in Europa per qualità della vita al trentaquattresimo” (Bocca 1993).

Per Milano era indubbiamente un periodo buio. Molti si interrogavano sull’afasia di una città che sembrava aver smarrito la sua identità. John Foot, uno storico inglese che a Milano, per un certo numero di anni sua città di elezione, ha dedicato un libro anticipatore, ha scritto: “La crisi di Milano negli anni Novanta non è stata tanto economica quanto sociale, culturale ed ecologica. Si è trattato soprattutto di una crisi d’identità” (Foot 2001). Non sono completamente d’accordo con questa posizione che mi sembra sottovaluti il peso dei fattori economici nella crisi urbana degli anni Novanta. Ad altri, come lo scrittore Aldo Nove, la città appariva sospesa tra un *non più* e un *non ancora*: “Milano in questo momento è muta. Sta cambiando discorso” (Nove 2004, 13).

Per descrivere la trasformazione in atto, il *non ancora*, si richiedevano molte parole, per dire cosa Milano *non era più* ne basta invece una: industriale. Quello che allora pochi avevano percepito era che all’origine dello smottamento c’era stato un cambiamento strutturale dell’economia urbana e delle relazioni sociali che su questa si erano strutturate nel lungo ciclo espansivo dei “trent’anni meravigliosi.” In realtà, in un anno per molti versi cruciale come il 1993, vi fu chi come Corrado Stajano aveva percepito come dietro la grande slavina che tutto aveva travolto (Cafagna 1993), non fosse estraneo il processo di deindustrializzazione che aveva sconvolto la città e le sue geografie sociali (Stajano 1993).

² A. Bocca replicherà a muso duro Giampaolo Pansa sull’“Espresso del 20 giugno 1993: “Altro che barbaro da ringraziare! Ho sentito un alito orribile di nuovo fascismo sulla bocca di Bossi”. La scelta di campo di Bocca, ricorda Corrado Stajano, scatenerà polemiche aspre e spiacevoli, “anche perché amici di sempre si ritrovano su fronti opposti” (Stajano 1993, 68). Sulle posizioni della stampa quotidiana e periodica rispetto al fenomeno della Lega cfr. Fusella 1993.

Il prima: la città dell'industria

La fine dell'industria è stata anche la fine di un ordine, di un sistema, di gerarchie. Un ordine conflittuale, aspro, rigidamente normato. La weberiana “gabbia d'acciaio.” Oppressivo, al riparo di alte mura, dentro le fabbriche, ma visibile anche all'esterno nelle forme degli edifici. Visioni che rimandano alle periferie di Mario Sironi (Vercelloni 1985), agli scorci urbani di Ampelio Tettamanti, al lavoro fotografico di Gabriele Basilico che con i suoi *Ritratti di fabbriche* (1981) per primo ha documentato l'imponenza del processo di dismissione della Milano industriale. Portare lo sguardo sul paesaggio urbano e le sue trasformazioni può essere un'interessante prospettiva per una ricognizione del tempo breve dell'industria. Una storia assai complessa di cui propongo qui alcuni “fotogrammi.” Il primo risale al 1905:

Arrivammo così alla cosiddetta Bicocca ove esisteva solamente il Castello e qualche cascinetto che serviva ai contadini per mettere al riparo della pioggia gli arnesi del lavoro. Giunti all'inizio di una strada campestre, con solchi altissimi, [il cavallo] si fermò; scesi a terra e constatato il pessimo stato di quella strada, che faceva scomparire la ruote a metà, dissi che non era più possibile proseguire. Scesero e si portarono a piedi in mezzo a una ad una grande estensione di prati delimitati a tratti da lunghi filari di gelsi. (*Notiziario Pirelli* 11/47, 9)³

Dove di lì a pochi anni sarebbe sorto il nuovo stabilimento della Pirelli (1908), la trama ordinata dei gelsi, che richiamava le forme della piantata padana, indicava la persistenza di un ordine “naturale” destinato a essere cancellato dall'espansione urbana. Il 4 gennaio 1907 si era costituita la Società Anonima Quartiere Nord Milano che riuniva primarie istituzioni finanziarie (Comit, Paris Bas, Bastogi), banchieri privati (Feltrinelli, Zaccaria e Pisa, Belinzaghi) e imprenditori, tra cui gli ingegneri Pirelli e Breda. Scopo della società era l'acquisto “a condizioni assai favorevoli” di circa 5 milioni di metri quadri di terreni allo scopo di creare “nei dintorni di Milano, un quartiere industriale, per trasferirvi alcune industrie importanti, quali la Società Breda e la Società Pirelli [allora] installate quasi nel centro della Città”⁴. Era l'avvio di una trasformazione imponente che nel giro di pochi anni avrebbe saldato Milano a Sesto San Giovanni creando una delle maggiori concentrazioni operaie del paese.

Mezzo secolo più tardi di quel paesaggio un tempo “naturale” restavano poche tracce, come ci racconta Ottiero Ottieri in una nota che mi sembra restituisca anche visivamente il “sapore” della Milano industriale.

Primi anni Cinquanta. Lungo viale Fulvio Testi in direzione di Milano, muri, ciminiere, binari, linee elettriche sono i segni di un paesaggio ormai urbanizzato:

³ Il ricordo di Antonio De Vecchi, cocchiere, sul sopralluogo del giovane Alberto Pirelli alla Bicocca, dove sarebbe sorto il nuovo stabilimento; in *Notiziario Pirelli*, novembre 1947, p. 9.

⁴ Verbale del Comitato centrale della Comit, 15 dicembre 1906, cit. in Confalonieri 1980, 158.

Muro lunghissimo, muraglia cinese della Breda, strada d'asfalto, e dall'altro lato di essa vecchi orti, qualche casetta, prati.

Due mondi separati da un grande viale di scorrimento. Da una parte l'industria e la città compatta, dall'altra lacerti di campagna. "Sopra la muraglia", prosegue Ottieri, "compaiono e stridono le altissime gru a ponte, l'unica attrezzatura industriale che il muro non riesce a nascondere."⁵ Superata la Breda, avvicinandosi a Milano, il paesaggio non cambia:

Più avanti, a sinistra, sfilata, con un susseguirsi di costruzioni banali, la grande Pirelli. Fra i muri della Breda e della Pirelli, come linea di confine c'è una stradina solitaria, vuota, da innamorati. Si chiama via Chiese. [...] Si arriva alla strada che costeggia il di dietro della Pirelli, sulla destra. A sinistra sprofonda la voragine della ferrovia, scavalcata da fili elettrici e ponti. (Ottieri 2001, 76)

Negli scenari della periferia industriale sono impressionanti il silenzio e il senso di vuoto di quegli spazi:

Non passa nessuno. La più fitta città industriale della nazione è un deserto. Il lavoro si è succhiato tutti, dentro i muri, e Stalingrado [così in quegli anni era soprannominata Sesto, *Ndr*] sembra abbandonata. Non ci sono nemmeno i rumori. Soltanto il puzzo di gomma della Pirelli si fa vivo, spia che qualcosa sta succedendo, mescolandosi all'aria grigia, aggiungendosi alla nebbia contro il sole giallastro.

A ore fisse, sempre le stesse, la scena si anima, prende vita, risuona di voci.

A mezzogiorno, mezzogiorno e mezzo, a scaglioni, escono. Plotoncini di tute blu, untuose d'olio di macchina, traversano il ponte della ferrovia, come soldati, e si ritagliano nel grigio. (Ottieri 2001, 76-77)

Il legame tra il dentro e il fuori, tra i grandi impianti industriali e l'intorno era molto stretto e dava forma a una trama di relazioni sociali. "Lavorare alla Marelli era ben diverso che lavorare in un call center che potrebbe essere indifferentemente in Italia o in India", ricorda Antonio Becchelli (Carrubba 2012). Era la dimensione collettiva del lavoro in fabbrica a conferire un'identità potente ai quartieri della città industriale e alle persone che vi abitavano. Un'identità che si forgiava nei reparti, nella militanza politica, nel rapporto con i compagni, nella preparazione dei giornali di fabbrica o dei volantini⁶.

⁵ Oggi il carro ponte, l'imponente struttura in acciaio che serviva a movimentare i materiali ferrosi della Breda, rivive come spazio attrezzato per ospitare concerti e altre manifestazioni: insieme al complesso, sempre Breda, oggi noto come Hangar Bicocca, qualificata sede espositiva per l'arte contemporanea, è quanto rimane di ciò che quelle alte mura nascondevano un tempo allo sguardo.

⁶ Spunti interessanti si trovano in Garigali 1995.

Tracce di comunità destinate a venire meno con la fine del lavoro. Dimenticate, cancellate. La scomparsa delle tute blu è anche questo. “La fine del mondo industriale ha avuto la stessa sconvolgente e dirompente potenza della fine del mondo contadino. Non perché scompaiono d’un tratto i protagonisti di quelle epoche, che residuano a lungo, e rimangono dimenticati e soli. [...] Il fatto è che la perdita di centralità di quelle presenze, con i loro modi del conflitto, con le loro forme di vita, con la loro storia incarnata nel lavoro, con le loro tradizioni collettive di solidarietà, non permette più di fare società” (Tronti, Bianchi 2019, 20).

Le periferie si assomigliano tutte, ma ciascuna in realtà ha una propria identità. Nel caso milanese questo è tanto più vero in quanto molti di quelli che ora sono quartieri fino agli anni Venti del Novecento erano comuni autonomi. Affori, Baggio, Crescenzago, Gorla-Precotto, Greco, Lambrate, Musocco, Niguarda hanno conservato una loro identità anche dentro la più grande Milano. In molte zone era la presenza delle fabbriche a definire la natura del quartiere. Era così per la Bovisa, una “piccola Manchester”, come veniva indicata per segnalare il carattere compiutamente industriale, imprigionata tra il tracciato della ferrovia, il monumentale gasometro della Edison, e i capannoni della Montecatini (già Candiani). Ma anche in zone dove mancano segni forti, come via Padova⁷, l’intreccio di genti e il particolare equilibrio di residenza, minuto commercio, laboratori e industria diffusa ha conferito un tratto distintivo alla città. Oggi invece, diluita in un continuum urbano in espansione, periferia è sinonimo di anomia, quando non semplicemente di crescente segregazione sociale (Buccini 2019, in part. 228-243).⁸ I luoghi appaiono indistinti, come porosi sono diventati i confini fra le classi e la stessa identità fisica dei lavoratori della nuova città non più industriale risulta assai meno connotata di quanto non fosse un tempo. Le stesse categorie usate per indicare i vecchi gruppi sociali hanno perso la loro forza euristica e si mostrano incapaci di dare conto della dimensione sociale del lavoro. Un tempo non era così.

L’eclisse della Milano industriale

A partire dalla metà degli anni Settanta si registrano i primi segnali di una crisi destinata a cambiare la struttura economica della città. Le cronache sindacali ci dicono che sempre più aziende erano alle prese con processi di ristrutturazione (o riconversione, “come è detto dall’altra parte”; Levrero 1976), il cui esito era sempre la riduzione della manodopera. Tutti i maggiori gruppi industriali erano in difficoltà: Alfa Romeo, Borletti, Face Standard, Sit-Siemens, Telettra, Falck, Breda, Riva Calzoni, CGE, Brown Boveri, Innocenti, Ercole Marelli, Redealli, OM nel settore metalmeccanico; Montedison,

⁷ Cfr. *Via Padova e dintorni. Identità e storia di una periferia milanese*, Milano, Associazione Amici del Parco Trotter, 2018.

⁸ Sui processi di segregazione sociale e sui loro riflessi sul sistema dell’istruzione cfr. Pacchi e Ranci 2017.

Farmitalia, Carlo Erba nella chimica; Richard Ginori, Lesa, Geloso, Lagomarsino... è un elenco di nomi molto parziale e molto incompleto. Impressionante. Per quasi tutte era l'inizio di un percorso accidentato, destinato a concludersi con la cessazione dell'attività e la chiusura degli impianti cittadini. Fantasmi di cui oggi si è perso perfino il ricordo.

Nel 1976 il mensile dei lavoratori comunisti della Face Standard denunciava che “in dieci anni Milano ha espulso 80 mila posti di lavoro.”⁹ Carlo Ghezzi, segretario della Camera del lavoro, in una intervista di qualche anno successiva, data l'inizio della caduta dell'occupazione operaia al periodo 1961-71 quando Milano perde 70 mila posti di lavoro nell'industria,¹⁰ una emorragia che prosegue nel successivo decennio quando si registrerà la perdita di altri 100 mila posti di lavoro. Una contrazione inizialmente compensata “dal decentramento di impianti in provincia e nella regione” e in parte assorbita dal terziario; a partire dal 1978 però il saldo diventa negativo perché “l'assorbimento negli altri settori è minore dell'espulsione dall'industria.”¹¹ È un passaggio decisivo. Fino ad allora l'incremento del terziario era andato di pari passo a quello dell'industria, motore dell'economia urbana. Lo aveva rilevato nel 1959 Rodolfo Banfi quando, analizzando la composizione sociale delle popolazione milanese, si era chiesto se Milano non stesse diventando una città di ceti medi, o meglio di “proletariato impiegatizio” (Banfi 1959, 70-75). “Noi non ci faremo incantare dalla civiltà dei frigoriferi e dei televisori” aveva replicato Giorgio Amendola,¹² ma di lì a poco sarebbe diventato corrente parlare di neocapitalismo, espressione che aveva fatto scandalo quando a usarla era stato Vittorio Foa in un articolo su “Mondo operaio” del 1957.¹³ Ne fanno fede gli atti di un importante convegno sulle *Tendenze attuali del capitalismo*

⁹ *Il nuovo piano regolatore*, in “Società, fabbrica, quartiere”, mensile a cura di lavoratori comunisti della Face St., dicembre 1976, p. 5.

¹⁰ Analoghi riscontri per l'area di Sesto San Giovanni si hanno in Berti, Donegà 1992, 29: “il 1961 rappresenta il picco della Sesto S.G. industriale ed operaia di questo dopoguerra [...]. Nel decennio successivo il sistema produttivo di Sesto S.G. espelle quasi il 30% dei suoi addetti e un altro 25% viene espulso nel corso degli anni 70. In termini assoluti, ciò significa che fra il 1961 e il 1981 Sesto S.G. riduce di quasi la metà i posti di lavoro nell'industria”.

¹¹ Intervista a Carlo Ghezzi in “Il moderno”, I (1985), n. 1. Qualche anno prima, nel 1979, Franco Momigliano (*Microelettronica e occupazione*, in “Mondo economico”, luglio) aveva prefigurato che il grande bacino dei servizi non avrebbe potuto assolvere al suo ruolo di assorbimento della manodopera espulsa dal settore industriale, cit. in Manacorda 1984, 26.

¹² La frase di Amendola, pronunciata in un discorso tenuto a Milano nel 1959, è ripresa da Scalfari 1961, 12.

¹³ Il titolo *Il neocapitalismo è una realtà* fu in realtà Raniero Panzieri, come ricorda lo stesso Foa in una nota anteposta alla ristampa del saggio nel volume *La cultura della CGIL. Scritti e interventi 1950-1970*, 1984, che avrebbe rievocato le polemiche che ne seguirono “sulla stampa economica comunista” in una pagina dei suoi *Passaggi*, 2000, p. 17.

italiano, apertosi a Milano nel 1962 con una ampia relazione di Bruno Trentin.¹⁴ Ironicamente, i processi che in quel momento sembravano destinati a durare, sfidando la sinistra a rivedere la propria lettura del capitalismo italiano, nel giro di poco più di un decennio avrebbero rivelato la loro intrinseca fragilità. Un succedersi di crisi aziendali, che solo con il tempo si sarebbe capito essere parte di un più ampio processo di superamento del paradigma fordista (o forse più semplicemente di crisi della grande industria in Occidente),¹⁵ avrebbero determinato la distruzione della base industriale della città, cancellando le tracce della Milano operaia e popolare.

Dal 1971 al 1991, gli addetti all'industria passano da 392.325 a 186.131. Alla Bovisa, dove negli anni Sessanta gli addetti all'industria erano più di 20.000, nel 1996 "tutte le fabbriche della zona sono ormai deserte." In attesa di essere demolite offrono un precario rifugio ai nuovi immigrati in cerca di un ricovero, mentre in una parte del quartiere al loro posto sono sorti nuovi edifici universitari del Politecnico (Foot 2001, 15-16). All'aprirsi del nuovo millennio gli addetti all'industria in città sono poco più di 90.000, sparsi in unità di modestissime dimensioni. Un autentico smottamento sociale. Fatto 100 nel 1971, il numero degli operai residenti a Milano vent'anni più tardi è sceso a 47 (mentre i dati regionali e provinciali erano rispettivamente 94 e 77, riflesso di un fenomeno di decentramento delle attività produttive richiamato da Carlo Ghezzi).¹⁶ Ciò che impressiona non sono solo le dimensioni quantitative del fenomeno, ma la rapidità del processo. In un breve lasso di tempo, poco più di un decennio, era stato letteralmente raso al suolo un secolo di storia industriale.

La trasformazione strutturale dell'economia si riflette inevitabilmente sulle dinamiche demografiche e spaziali della città, segnando uno scarto non meno rilevante di quello registrato dal suo tessuto economico. Dal 1973, punto di massima espansione, invertendo un andamento secolare, la popolazione di Milano comincia a diminuire. Dapprima la perdita di abitanti è contenuta, poi assume cadenze più sostenute. Tra il 1981 e il 2001 Milano perde circa 470.000 residenti. La popolazione si riporta ai livelli dell'immediato secondo dopoguerra. Si tratta di un andamento comune a tutte le grandi città italiane, che a Milano però ha dimensioni più rilevanti, non adeguatamente valutate nelle ricostruzioni della sua storia recente. A partire dalla considerazione, banale forse, che mentre la crescita della popolazione ha determinato l'espansione edilizia della città la decrescita non ha comportato una riduzione della superficie edificata. Al contrario. Un

¹⁴ La relazione di Bruno Trentin, *Le dottrine neocapitalistiche e l'ideologia delle forze dominanti nella politica economica italiana*, apparsa nel primo volume degli atti del convegno dell'Istituto Gramsci sulle *Tendenze del capitalismo italiano* (1962, 97-144) è stata in seguito più volte ristampata.

¹⁵ Una brillante sintesi della storia della grande impresa è in J.B. Freeman 2018.

¹⁶ I dati sugli addetti all'industria e le loro variazioni nel secondo dopoguerra sono ripresi da: Martini in *La nascita di una università nuova: Milano-Bicocca. Dal lavoro di fabbrica alla fabbrica del sapere*, a cura di Leotta 2002, 131-146; Polo e Boursier 2014, 5-8.

paradosso che andrà spiegato, tenuto conto dell'enorme patrimonio edilizio, tra residenza e uffici, che non trova compratori.

Al chiudersi del secolo si stava esaurendo, con ogni evidenza, una fase economica, ma le categorie concettuali con le quali si cercava di interpretare quanto stava accadendo erano ancora quelle novecentesche fondate “sulla centralità della grande impresa per lo sviluppo sociale” (Michelsons 1990, 126). E tali resteranno a lungo. Della crisi si danno letture riduttive, circoscritte, ponendo sempre l'accento sulle insufficienze del capitalismo italiano e la sua volontà di colpire le avanguardie di fabbrica. Per la sezione di fabbrica del Partito comunista la “situazione drammatica” della Ercole Marelli dipendeva dalla mancata definizione di un piano di settore da parte del governo e da una politica aziendale più interessata agli aspetti finanziari e alle alchimie societarie che agli investimenti produttivi, conseguenza dell'aver lasciato “il potere in poche mani spesso incompetenti delle logiche di mercato e delle tecnologie.”¹⁷ Alla Face si denunciano scelte “tese alla frantumazione del potere sindacale”¹⁸ e la “riduzione degli investimenti” da parte del governo e delle imprese pubbliche con “il rischio di un ritardo tecnologico incolmabile” sul fronte delle “nuove tecniche elettroniche e di nuovi servizi (videotex, teletex, teleconferenza, radiotelefono, fac-simile). Con riflessi occupazionali pesanti legati proprio al “passaggio dalle centrali di tipo elettromeccanico a quelle di tipo elettronico”: nel 1974 gli operai dello stabilimento di via Bodio rappresentavano il 55% dei dipendenti, nel 1983 erano solo il 43%, essendo passati da 1563 a 795, a fronte a una più contenuta riduzione degli impiegati in termini assoluti (da 1273 a 1035) e dunque a un loro aumento in termini percentuali (dal 44 al 56,5).¹⁹ A sua volta, un delegato sindacale della Leyland-Innocenti, Antonello Nociti, 27 anni, operaio del reparto stampaggio, imputava la crisi al basso livello tecnico degli impianti di Lambrate “di molti anni arretrato rispetto a quello della Fiat, dell'Alfa o degli altri concorrenti.”²⁰ E considerazioni analoghe si ritrovano in tutte le situazioni di crisi. Ma se era è vero, come si affermava, che Milano alla metà degli anni Settanta stava attraversando “la crisi economica e sociale più grave dal dopoguerra” (Levrero 1976, 4), allora queste spiegazioni, a prescindere dal merito, avevano comunque il limite di non cogliere la natura sistemica di un fenomeno che non riguardava solo Milano, e neppure solo l'Italia.

La situazione era vicina al punto di rottura anche sul fronte sindacale. L'epicentro dello scontro fu Torino dove nel 1979 il clima in fabbrica si era fatto di un'asprezza intollerabile, segnato da quotidiane interruzioni del lavoro e ripetuti atti di terrorismo. Il

¹⁷ *Quali prospettive per la Ercole Marelli?*, convegno organizzato dalla sezione della E. Marelli Carlo Casiraghi, Sesto San Giovanni il 18 dicembre 1980, Fondazione Isec, Sesto San Giovanni, Archivio Federazione milanese del Pci. Commissione problemi del lavoro, b. 233, fasc. 31.

¹⁸ Ivi: Flm, Piattaforma del gruppo Itt-Telecomunicazioni, 28 ottobre 1976.

¹⁹ Ivi: Consiglio di fabbrica. Industrie Face Standard, viale Bodio, Milano. Assemblea aperta su: “Telecomunicazioni; un settore da sviluppare non da ridimensionare”, 29 aprile 1981.

²⁰ *Leyland-Innocenti. Esperienza di lotta e soggettività operaia*, in “Classe”, VIII/12 del 1976: *Milano. Strategia padronale e risposta operaia*, 224-225.

licenziamento di 61 attivisti “al confine fra la legalità e l’illegalità” (Berta 1998, 200; testimonianza di Maurizio Magnabosco), deciso dall’azienda dopo l’uccisione dell’ingegner Carlo Ghiglieno da parte di Prima Linea, è il segnale che qualcosa stava cambiando. La radicalizzazione dello scontro si sarebbe conclusa con la bruciante sconfitta sindacale dell’autunno del 1980 e l’avvio di un ripensamento delle categorie politiche con le quali si erano lette le vicende della Fiat. Di tale esigenza era espressione il progetto di ricerca promosso dal Cespe e dall’Istituto Gramsci piemontese sulla composizione e il profilo sociale degli operai Fiat.²¹ Primo tassello di una più ampia rilettura della storia recente della città che avrebbe trovato una prima messa a sistema nel fortunato saggio di Arnaldo Bagnasco, *Torino. Un profilo sociologico*, pubblicato nel 1986 da Einaudi (Michelson 1990, 126 e sgg.). Un anno prima, a Milano, aveva cominciato a uscire “Il moderno”, nata dall’esigenza di fare i conti con il cambiamento in atto nella struttura economica e sociale della città. Curata nella grafica e varia nei contenuti, la rivista diretta da Lodovico Festa era espressione di un gruppo di politici, intellettuali e giornalisti che aveva nella federazione milanese del Partito comunista il proprio referente immediato. La scelta del titolo della rivista, come dichiara l’editoriale di apertura, non firmato ma scritto da Gianni Cervetti, allora deputato al Parlamento europeo,²² aveva un chiaro intento polemico, di sfida all’idea che la modernità fosse estranea alle “forze progressiste.” Ma conteneva anche un invito a quelle stesse forze a confrontarsi con la realtà, osservandone “i movimenti e i sommovimenti”, impegnandosi “ad indicare soluzioni di governo, di modernità e di progresso.” Un chiaro programma riformista – anche se non dichiarato tale – in antitesi a un massimalismo della sinistra assai diffuso. Scriveva Cervetti: “Milano è un laboratorio, ma anche un osservatorio. Infatti, qui è continuo e inevitabile il confronto con modi diversi di indirizzare l’innovazione tecnologica, di fare politica in una società a tecnologia avanzata e mutevole, di rispondere a nuovi bisogni sociali.”²³

L’ambizione di fare i conti con le trasformazioni urbane non poteva ignorare la questione drammatica dell’eclisse dell’industria. “Milano si deindustrializza? Viene meno, si riduce la base produttiva che regge il complesso edificio dell’economia milanese?” ci si chiede in una lunga inchiesta dedicata alla metamorfosi del sistema produttivo, che apre il primo numero della rivista (Passi 1985, 10-11). Siamo nel 1985 e le singole crisi aziendali sono ricondotte a un processo di deindustrializzazione sui cui caratteri ci si interroga con preoccupazione. E si cerca di rispondere senza schematismi, consapevoli che i processi innovativi stanno cambiando molti parametri dell’economia industriale, ma convinti “che il dinamismo e la grande capacità di adattamento e di trasformazione di Milano ha le sue premesse più consistenti in un forte apparato

²¹ Cfr. Accornero, Carmignani, Magna 1985, 33-47.

²² Testimonianza rilasciatami da Gianni Cervetti nel corso di un lungo e per me fruttuoso colloquio a Milano, 27 marzo 2019.

²³ *Discutendo di modernità*, in “Il Moderno”, I/1 (1985), aprile.

produttivo dell'industria manifatturiera.”²⁴ È un punto di vista forte. Che non esime dal fare i conti con il cambiamento: “La quota di ricchezza sociale dovuta all'industria, alle attività da esse indotte o connesse, resta altissima. L'impressionante sviluppo della tecnologia sta operando tuttavia un'autentica rivoluzione, nel senso di cambiare uno dei dati essenziale della tradizione industriale da noi conosciuta, vale a dire il massiccio impiego di manodopera, la grande concentrazione di forza-lavoro umana nelle fabbriche, la crescita numerica e percentuale della classe operaia sull'insieme della popolazione.”²⁵ Erano le avvisaglie dell'impatto dell'elettronica sui processi di lavoro, destinato a modificare in maniera irreversibile il mercato del lavoro e le relazioni industriali. Lo segnalava, invitando a non assumere atteggiamenti luddisti di fronte al cambiamento, Paola Manacorda, osservando che “le nuove tecnologie, anche se non distruggono lavoro, sicuramente lo *spostano* da una mansione all'altra, da un settore all'altro” (Manacorda 1984, 99). La fine del modello fordista-welfarista avrebbe significato la fine della centralità del lavoro stabile con salari tendenzialmente in crescita, la frantumazione del ciclo produttivo, la proliferazione di nuove professioni nel terziario avanzato e insieme di forme di precariato divenute una componente strutturale di una società nella quale il lavoro resta per molti una chimera. Una situazione sfidante per un sindacato che voglia impegnarsi nella “difesa e riqualificazione dell'apparato produttivo” senza dimenticare la “salvaguardia dei lavoratori espulsi.”²⁶ La realtà non fa sconti: “Ci sono fabbriche il cui nome scandisce la storia industriale (e anche sindacale e politica) di Milano che nel panorama produttivo metropolitano non contano più nulla, o quasi. La Breda di Sesto S. Giovanni è forse l'esempio più illustre. Altre sono alle prese con fenomeni di ristrutturazione e trasformazione che non riguardano solo i lavoratori direttamente coinvolti, perché le conseguenze che sono destinate ad avere incideranno inevitabilmente negli equilibri complessivi” (Passi 1985, 11).

“La città dismessa”

Tutto questo appartiene ormai al passato. Archiviato il Novecento il presente si consuma giorno dopo giorno, ma non si intravede “nessun'altra 'epoca' all'orizzonte” (Tronti, Bianchi 2019, 15). Milano ha preso una strada diversa, e diverse sono le parole che vengono usate per raccontarla. Merito delle forze raccolte attorno al “Moderno” aver capito che un ciclo si stava esaurendo e altri stavano diventando i motori della ricchezza. A differenza di altre città industriali Milano non era però mai stata compiutamente fordista. A connotarne la struttura economica erano infatti la varietà dimensionale e settoriale delle industrie e la complessità di una matrice economica caratterizzata

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Intervista a Carlo Ghezzi, cit.

dall'intreccio di manifattura, commerci e finanza. Ricchezza e varietà che significano anche assenza di un centro coordinatore. Sotto questo profilo la distanza da Torino era abissale. A fare grande Milano non era la presenza della grande industria, che pure come si è visto c'era stata, ma un arcipelago di realtà operanti in autonomia o reciproca indifferenza.²⁷ Era questa l'autentica ricchezza della città, che le avrebbe consentito l'uscita dall'industria mantenendo la sua centralità economica e divenendo un nodo della rete globale delle città. Il rispetto di quel passato industriale sollecitava a confrontarsi con i temi dell'innovazione sociale e del cambiamento. E insieme obbligava fare i conti con il lascito materiale di quella stagione eroica, la cui cancellazione offriva adesso una grande opportunità per la rigenerazione di parti non piccole della città: centocinquanta siti nella sola fascia urbana, per un totale di diversi milioni di metri quadri in attesa di una nuova destinazione.

Nel 1988 le aree dismesse o in via di dismissione nel solo circondario comunale coprivano una superficie di 4,6 milioni di metri quadrati, diventati 7 milioni all'aprirsi del nuovo secolo.²⁸ A questi, per avere un quadro delle grandezze in gioco, si dovrebbero aggiungere almeno altri 5 milioni di metri quadri nell'area metropolitana: le aree Breda, Marelli e Falck (3,5 mq) di Sesto San Giovanni, da qualcuno definita la "Pompei del mondo postindustriale" (Galdo 2007,19), e quella della ex raffineria Agip (1,5 mq) di Rho-Però, dove sarebbe sorto il nuovo polo fieristico. Vere città nella città di cui era venuto il tempo di ripensare forme, funzioni e contenuti.

Come si è detto, l'inizio della deindustrializzazione data alla metà degli anni Settanta. Ma in una prima fase l'incomprensione dei caratteri strutturali della crisi impedirono di comprendere la novità dei processi di trasformazione in atto. Appare esemplare la vicenda del piano regolatore presentato dalla prima giunta guidata da Carlo Tonioli.²⁹ Tra il 1976 e il 1980 con l'elaborazione della cosiddetta "Variante generale" si consuma da parte dell'amministrazione comunale milanese l'estremo tentativo di governare i processi trasformativi in atto all'interno di una visione unitaria, approvando un piano che aveva l'ambizione di delineare un progetto di città. Punti qualificanti di tale disegno, al quale si sarebbero raccordati la realizzazione del Passante ferroviario e un generale potenziamento delle infrastrutture per la mobilità metropolitana, erano il contenimento dell'espansione edilizia e la riqualificazione del tessuto urbano degradato, l'aumento dei servizi pubblici e delle aree verdi, e non ultimo la salvaguardia delle attività produttive per arginare la crescita del terziario. Su questo punto il piano era di una straordinaria inattualità, ipotizzando uno sviluppo nel solco della tradizione della città novecentesca.

²⁷ A parlare di un arcipelago di eccellenze in totale autonomia o in reciproca indifferenza è Stefano Boeri nel volume di Mainoli e Sammicheli 2018; cfr. M. Valensise in "Il Foglio", 5 aprile 2019.

²⁸ Censis, XXXVI *Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese*, 2002.

²⁹ Lo studio della variante generale era stato avviato, ma non discusso in consiglio comunale, dall'ultima giunta di centro-sinistra presieduta da Aldo Aniasi nel 1975; cfr. Landoni 2005, 40-41 e 47-50.

Malgrado l'area milanese, come riconoscerà poi Maurizio Mottini,³⁰ presentasse già i tratti tipici “delle aree industriali mature” – drastica contrazione degli addetti all'industria, specie di quella di grandi dimensioni, crescita delle attività terziarie, presenza di una imprenditorialità diffusa...–, il piano destinava al settore secondario circa un milione e 700 mila metri quadrati di nuove aree, una scelta che si proponeva di “fare posti per nuovi insediamenti industriali, dare la possibilità alle industrie di svilupparsi o trasferirsi sulle aree (nuove) vincolate anche nelle aree miste, salvare le stesse tradizioni artigianali. È questa una scelta politica che permette di salvaguardare i posti di lavoro esistenti, e che va incontro un'ipotesi di riequilibrio delle funzioni della città.”³¹ Ipotesi del tutto irrealistiche. Ma tenacemente perseguite. Nel 1980 Gianfranco Rossinovich, assessore comunista all'urbanistica, rispondendo al consiglio di fabbrica della Redaelli, che lo aveva sollecitato a intervenire contro la ventilata chiusura della vecchia acciaieria di Rogoredo, affermava che il sito era vincolato a destinazione industriale e che anzi la nuova Variante generale al piano regolatore di Milano prevedeva “un'espansione dell'attività industriale.” Nello specifico, l'assessore, che prima di divenire un funzionario di partito aveva lavorato in fabbrica come operaio, precisava “che [per] l'area su cui insiste lo stabilimento denominato Rogoredo 2 [...] è stata confermata la destinazione ad industria mentre all'intorno, tale destinazione è stata ampliata in considerazione anche delle infrastrutture esistenti quali le connessioni stradali e ferroviarie.”³²

Nel giro di qualche anno questi propositi sarebbero stati rinnegati dalle stesse forze politiche che avevano voluto e approvato la Variante. Ironicamente a dare fuoco alle polveri sarebbe stato nel 1982 il nuovo assessore all'urbanistica, il comunista Maurizio Mottini, con un articolo apparso il 18 agosto sul giornale del suo partito, “l'Unità”, che fin dal titolo enunciava il nuovo orientamento della giunta social-comunista: *L'urbanistica cambia piano*. Una torsione radicale. Veniva lasciata cadere l'idea di un piano regolatore generale, focalizzando gli interventi attorno ad alcuni grandi progetti. L'intento di “liberare le forze del mercato indirizzandole verso l'interesse pubblico e di mettere in campo risorse che l'ente locale non era più in grado di mobilitare” (Bolocan 2009, 32) apriva la strada alla cosiddetta “urbanistica contrattata.” Non occorre entrare in dettagli. Altri l'hanno fatto (Stefanoni 2014). A me preme semplicemente richiamare il cambio di passo delle politiche urbane del Comune perché è in questo contesto che si colloca il grande affare delle dismissioni e la prospettiva di una nuova città. L'anno chiave

³⁰ Mottini, assessore all'urbanistica al marzo 1985, ripercorrerà la sua esperienza in una lunga intervista al “Moderno”.

³¹ *Il nuovo piano regolatore*, in “Società, fabbrica, quartiere”, mensile a cura di lavoratori comunisti della Face St., dicembre 1976, p. 5. Per un'analisi “a caldo” della Variante generale si veda: *Milano: città piano progetti*, “Casabella”, XLIII (1979), n. 451-452, e in particolare per quanto riguarda le relazioni fra cambiamento strutturale e dinamiche territoriali e urbane l'intervento di G. Consonni, *La “questione del terziario”*, pp. 76-86.

³² Fondazione Isec, Commissione problemi del lavoro.

è il 1985, segnato dal ritorno alla guida della città del vecchio centrosinistra, ora allargato ai liberali.

In quell'anno, ad aprile, viene firmato un protocollo d'intesa tra la Pirelli e il Comune di Milano per la creazione di un Parco tecnologico sulle aree un tempo occupate dalla vecchia fabbrica della Bicocca, una superficie di oltre 700.000 metri quadrati, circondata da centri di ricerca, uffici ed edifici residenziali.³³ Nei propositi, la dismissione dell'impianto non voleva essere la messa in liquidazione della storia industriale di un'impresa che si era sempre identificata con Milano, ma un suo adattamento ai tempi nuovi (Mocarelli 2011, 69-75). In questo senso non era semplicemente un'operazione immobiliare, ma incarnava una visione di sviluppo. Per dirla con le parole di Leopoldo Pirelli si trattava "di trasformare i problemi, come quello rappresentato da un'area dismessa a pochi chilometri dal centro di Milano, in una opportunità, le difficoltà in occasioni di lavoro e di crescita." Era un'operazione ambiziosa, che puntava "a cambiare il volto della città", con l'obiettivo di "porre Milano all'avanguardia in Europa sia sotto il profilo urbanistico, sia sotto quello economico" (Calabrò 1989). Si chiudeva una fabbrica non più sostenibile in termini economici e ambientali, ma si voleva conservare un legame forte con la produzione e le culture del lavoro. Si inseriva in questo disegno il progetto di un grande *hub* tecnologico, incardinato attorno ai laboratori Pirelli: a regime Tecnocity, questo il nome dato al Centro, avrebbe ospitato a un numero di ricercatori e di personale ad alta qualificazione pari o addirittura superiore a quello degli operai della vecchia fabbrica. In realtà, tra la definizione dei piani attuativi e l'avvio dei lavori il progetto, assegnato dopo un concorso internazionale allo studio milanese dell'architetto Vittorio Gregotti, avrebbe perso alcuni dei suoi tratti qualificanti. L'idea di un grande Centro tecnologico venne sostituito dal progetto di una nuova università nata dallo sdoppiamento del vecchio ateneo milanese, che in origine era previsto si insediasse a porta Vittoria nelle aree liberate dallo scalo ferroviario. "Dalla fabbrica delle cose alla fabbrica delle idee": in questa formula era racchiuso il significato profondo del progetto di quello che ambiva a divenire il "centro storico della periferia." Tra le due soluzioni vi è un elemento di continuità, l'idea di dare vita a un centro di elaborazione della conoscenza, ma viene a cadere il legame diretto con il mondo della produzione. Nel frattempo successive delibere comunali e regionali autorizzavano un aumento della superficie destinata a residenza (150.000 mq contro i 66.000 previsti dal primo progetto) e indici di edificabilità più elevati di quelli a suo tempo stabiliti.³⁴

³³ M. Livolsi sottolinea come si tratti di una "una iniziativa privata" al di fuori delle linee di indirizzo previste dal Documento direttore del passante ferroviario, imperniato lungo una direttrice ovest-est; Livolsi 2016, 179.

³⁴ Bellavite Pellegrini, nel suo *Pirelli. Innovazione e passione 1872-2015* (2015, 771), riporta un passo del "Sole 24 Ore" del 15 marzo 1996: "Il Progetto Bicocca è il più importante progetto di trasformazione urbanistica eseguito in Italia ed uno dei maggiori a livello europeo. Questo progetto integra il mondo dell'impresa con quello della ricerca e dell'università in un'unica area dove lavorano uomini d'azienda, ricercatori, studenti, commercianti e famiglie residenti". Più articolato e problematico il giudizio di

Nel frattempo, i processi di ridimensionamento e di chiusura degli impianti industriali stavano drammaticamente sconvolgendo il paesaggio e le geografie sociali di interi quartieri della periferia. Al vecchio ordine della città industriale si veniva sostituendo un desolato e desolante disordine.

Dov'era una volta la fabbrica, nella grande area non lontana dalla città di Milano, brulica un paesaggio sospeso, un deserto, con qualche traccia umana che affiora a fatica. Capannoni abbandonati, bassi, di mattoni a vista, che sembrano angoli di un villaggio scozzese, parallelepipedi di pietra coperti da vita del Canada, erbacce, siepi di lauro forate da gatti randagi. (Stajano 1993, 101)

Siamo alla Bicocca, dove rimaneva poco della fabbrica che negli anni Sessanta aveva 20.000 addetti. Ma la scena non appare diversa spostandosi a Sesto. Stajano testimone del chiudersi di un'epoca, annota:

Vado via da Sesto con uno sgomento che non si smorza certo sulla tangenziale, nel guardare in tutta la sua bruttezza il paesaggio dissestato della periferia, senz'ordine, senza regola. Tra i fumi e la nebbia, tra i residui di aziende e aziendine ancora in esercizio e quelle ridotte a scatole vuote. Sembra un cimitero il paesaggio tutt'intorno [...]. Ecco là, alla Bovisa, l'ex Tenax, ecco l'ex Broggi, ecco l'FBM, fabbriche metalmeccaniche chimiche, scheletri traballanti cogli occhi neri dei finestroni muti e, oltre i vecchi gasometri, la Smeriglio, la Sirio, la Montecatini Edison, rotte, incrinare, a pezzi. (106-107)

Un panorama non molto diverso da quello osservato da Aldo Nove negli anni Settanta quando veniva portato in treno a visitare la Fiera di Milano, luogo di incontro con la modernità per molte famiglie da poco approdate al benessere. Destinazione Milano-Bullona, zona Sempione:

Ci si arrivava dopo una progressione di piccole gallerie. Nere. Acciaio su acciaio. Industria pesante. Industrie abbandonate da anni, come totem di una civiltà immediatamente passata, ancora oggi [2004] visibili alla periferia nord della metropoli, capannoni fatiscenti. Odore di grasso industriale. Unto. Lavoro. Mondo operaio. Velocità, gente che non si ferma. Che deve andare a lavorare. (Nove 2004, 17)

Un condensato di sensazioni capace di rendere l'esperienza della città industriale. Chiudo questa breve antologia con lo sguardo dolente di Emilio Tadini che contempla la fine della "civiltà delle macchine":

Chiude, la Falck? Ma è chiusa, è già chiusa. Uno dopo l'altro, capannoni grandi come il Duomo di Milano, svuotati, in rovina. Fango, mattoni refrattari in disfacimento, macchinoni surgelati. Forme tecnicamente preziosissime stanno patendo la metamorfosi che le trasformerà in rottame. Ruggine, torva ruggine dappertutto. [...] Un campo di battaglia dopo la battaglia. E pieno di cadaveri, non di uomini, ma di cose, di macchine..., congegni d'acciaio resi addirittura quasi espressivi proprio da

studiosi di diversa orientamento disciplinare come F. Oliva, urbanista, (2002, 414-420); Vicari Haddock (con Mugnani e Tornaghi, sociologhe) 2005, 167-193; Bolocan 2009, 38-39.

quella violenza che li ha sottratti bruscamente alla loro funzioni e li ha sospesi nell'insensatezza. [...] Una specie di disperazione della materia. E un tale silenzio... Un silenzio ancora più enorme degli spazi che occupa.

La Falck come la Magneti Marelli, come la Breda. Nomi che, a pensarli, sembrano mitici davvero. Il mito di Sesto San Giovanni città operaia. Il mito di Milano città operaia. Si dice: "Milano sta perdendo la sua identità." Il fatto è che la sta perdendo anche nel deserto artificiale di posti come questi, come questi capannoni della Falck svuotati, devastati dall'inerzia in pochi mesi, in qualche anno. Chi veniva a Milano, nel dopoguerra, sapeva dove andava. La conosceva benissimo l'identità di Milano. Il lavoro, le grandi fabbriche... Ma adesso? (Tadini 1996)

Un "adesso" che interroga il nostro presente. E sfida la nostra capacità, come storici, ma non solo, di analizzare ciò che ci sta davanti agli occhi. Mi sembra che manchi a tutt'oggi una sintesi capace di tenere insieme i diversi livelli di una metropoli "incompiuta": la desolazione di periferie rimaste prive di punti di riferimento a fronte di estesi processi di gentrificazione; i troppi spazi in cerca di utilizzo e la disperata insufficienza dell'offerta di case popolari; la polarizzazione dei redditi (il 12% delle famiglie controlla l'85% della ricchezza);³⁵ un mercato del lavoro in cui economia della conoscenza, gig economy e lavoratori poveri convivono senza incontrarsi;³⁶ la crisi del commercio di prossimità e la diffusione di nuove forme di distribuzione; l'invecchiamento della popolazione e le nuove migrazioni. Insomma, la città reale con le sue contraddizioni e la Milano degli eventi proiettata in una dimensione internazionale di successo.

Le rappresentazioni correnti insistono nel raccontare una storia di successo e la velocità del cambiamento. Franco D'Alfonso, assessore al commercio e al turismo della giunta Pisapia, si mostra sicuro: "Milano è la città che ha meglio reagito alla deindustrializzazione creando un modello innovativo di terziario. Ha saputo reinventarsi, e l'ha fatto con celerità" (D'Alfonso, in Landonio 2018, 205). Una reinvenzione che ha ridisegnato il profilo della città. "È una città che ha guardato in alto", concetto qui usato per indicare la scelta di puntare "su uno sviluppo verticale" rompendo con la tradizione della città orizzontale. Una discontinuità consapevole" generatrice di bellezza, osserva l'architetto Boeri, che aggiunge: "Le cose più interessanti a Milano non nascono dall'armonia, ma dal suo contrario" (Boeri, in Landonio 2018, 135). Così "nel giro di pochi anni ci siamo trovati dentro una città disseminata di forme nuove, dentro un cantiere che ha continuato a produrre scorci prospettici in consapevole disarmonia con quelli in cui avevamo vissuto", osserva Alberto Rollo (Prefazione a Landonio 2018, 13). Una disarmonia talvolta straniante, come rileva lo stesso Rollo a proposito della riedificazione di un'ex area industriale:

³⁵ Bolocan 2009, 21, a cui si deve la definizione di Milano metropoli incompiuta. Dati diversi, seppure convergenti nel segnalare un aumento delle diseguglianze, in D'Ovidio 2009, 36-43; valutazioni riprese da Vergallo 2012.

³⁶ Camera di Commercio di Milano, *Milano. Le tre città che stanno in una*, a cura di A. Bonomi, Milano: Bruno Mondadori, 2012.

Una nuova Milano? No. Dico: “Questo è un romanzo di Ballard.” [...] Avevo visto foto aeree dell’area Redaelli in attività, l’ordine degli edifici, gli altiforni, le ciminiere, la geometria elementare dei viali interni. In quelle immagini riconoscevo una storia. La Milano industriale, quella che era venuta crescendo dalla fine dell’Ottocento. [...] Ma questa non è periferia, questa è un’ipotesi artificiale di città. (Rollo 2016, 284-285, 287)

Il lessico della modernità internazionale ridisegna le forme e i modi del vivere di una città nel frattempo divenuta multifunzionale e policentrica. Una città attrattiva e seducente. “Una città che ha cambiato pelle, che è altra da quella che si conosceva, non solo per come è, per chi ci passa, per chi la frequenta.”³⁷ Innegabilmente i protagonisti e i ritmi della vita urbana sono cambiati. Turismo, intrattenimento, ristorazione, insieme a moda e design, sono la vetrina del vitalismo di una città che ha dimenticato il suo passato industriale. Senza rimpianti, in apparenza. Eppure qualcosa non torna in queste rappresentazioni. “Non perché non sia vero il dato strutturale” del cambiamento, ma perché è “falso il racconto ideologico” che lo maschera, quello di una modernità senza aggettivi, neutra.³⁸ Per dirla nei termini classisti di Basilio Rizzo: “La verità è che la “narrazione” di Milano oggi la fanno i ceti ricchi”, ma “quanto potrà durare l’accumulazione che sostiene ‘questa’ Milano? E cosa sarà delle sue periferie?” (Rizzo, in Landonio 2018, 227).

Possiamo riformulare la domanda cercando di capire quali siano le forze e gli interessi che muovono le dinamiche dei processi di rigenerazione urbana? Nella retorica del cambiamento urbano questo però resta nel vago. Un tempo non era così. Era chiarissima la consapevolezza della relazione stretta tra processi di rinnovo urbano e interessi economici. Nel 1856, quando la città aveva poco più di 150.000 abitanti ed era ancora in gran parte addensata entro la cerchia delle vecchie mura medievali, l’“Eco della Borsa”, un giornale espressione del ceto “commerciante”, esortava la municipalità a “interessare i privati” nei processi di ristrutturazione del vecchio tessuto edilizio “dacché tutte le case che hanno la fronte sulla pubblica via raddoppieranno di valore in breve giro d’anni.”³⁹ La contrapposizione tra i fautori di una trasformazione urbana promossa dal capitale finanziario (le banche) e la rendita immobiliare e i sostenitori dell’interesse pubblico nasce nell’Ottocento. Ne fanno fede, sempre a Milano, l’aspro conflitto all’interno della classe dirigente originato dalla proposta di lottizzazione l’ex piazza d’armi retrostante il Castello, poi trasformata a parco, e le divisioni sull’opportunità di tracciare un piano regolatore generale per disciplinare l’espansione della città. Sul “dottrinarismo degli abbienti” prevalse allora l’interesse pubblico e così l’ingegnere comunale Cesare Beruto fu incaricato di studiare il primo piano regolatore della città. Era il 1884. Storie antiche, destinate però a riproporsi sotto altre sembianze. Oggi a chi come Serena Vicari Haddock lamenta la “preminenza degli attori privati nella negoziazione con gli attori pubblici”

³⁷ Basilio Rizzo, consigliere comunale, in Landonio 2018, 225.

³⁸ Riprendo il concetto, decontestualizzandolo, da Tronti 2019, 19.

³⁹ “Eco della Borsa” foglio della sera, 16 maggio 1857.

(Vicari Haddock 2019, 36) si contrappone Stefano Boeri che ritiene questo un fatto positivo: “Un punto di forza di Milano viene da una politica che non pretende di imporre la propria visione, ma che ha il compito di coordinare, facilitare, promuovere le energie che sono presenti nella città” (Boeri, in Landonio 2018, 136).

Ripercorrendo le “vie del Nord” nella seconda metà del Novecento Giuseppe Berta ha sottolineato come “la forza ambigua che muove la nuova Milano e ne accelera la corsa verso la ricchezza è l’edilizia [...] la molla più potente dal punto di vista economico per oltre trent’anni” (Berta 2015, 193). Sta forse in questo la differenza profonda fra la Milano del miracolo e quella di fine secolo in cui l’industria è assente o ha comunque cambiato le forme del suo insediamento sociale e fisico. Ne consegue un cambio di gerarchie nella distribuzione del potere economico. Oggi i protagonisti della vita economica della città non sono più le grandi famiglie industriali, eredi di quel pugno di uomini seduti ai tavolini del caffè Cova che agli occhi del giovane Ettore Conti, all’aprirsi del Novecento, erano espressione insieme di orgoglio civico e della consapevolezza di un ruolo nazionale. Nella Milano che si terziarizza “attraverso un’ininterrotta colata di cemento” tutto appare più opaco. Si dice Milano e subito si pensa alla città della moda e del design anche se a farla da padrone sono la finanza e il settore immobiliare. Nello scorcio finale del secolo scorso, era Salvatore Ligresti a dare le carte. La sua ascesa è stata travolgente, come rovinoso sarà il declino. L’uscita di scena di Ligresti, protagonista di una stagione dell’urbanistica milanese, nel momento in cui accelerano i processi di gentrificazione di vaste aree semicentrali e iniziano il loro percorso alcuni dei grandi progetti destinati a mutare la scena urbana crea un vuoto che sarà riempito da nuovi soggetti. Analizzando la “grande trasformazione” della città nell’ultimo decennio si vedono all’opera nuovi “operatori specializzati, dai *developeper* agli operatori finanziari, che assumono un ruolo centrale nella progettazione e costruzione del progetto detenendo *expertise* specifiche ed essendo in grado di mobilitare risorse materiali e immateriali di grandi entità” (Vicari Haddock 2019, 36). Un intreccio di capitale fisico e capitale relazionale in cui è difficile orientarsi. Ciò che accomuna queste operazioni è infatti la relativa opacità dei promotori che rifuggono la ribalta delle cronache, forse memori delle vicissitudini di chi li ha preceduti nella corsa al mattone. Un comportamento che si inserisce in una tendenza, comune alle attuali democrazie, che prevede una crescente “personalizzazione del potere politico” e una “contemporanea spersonalizzazione” di quello economico, che può così muoversi indisturbato (Tronti, Bianchi 2019, 61). È un intreccio di questioni sulle quali bisognerà ritornare.

Anche in questo Milano appare allineata alle altre città globali, se è vero che “in fin dei conti il vero protagonista del capitalismo contemporaneo sotto tutte le latitudini, è il *real estate*” (Bologna 2009, 18). Milano è una metropoli in formato ridotto, ma i processi di *rebuilding* della città seguono logiche economico-finanziarie che ricalcano quelle del capitalismo internazionale, così come simili sono gli intrecci tra pianificatori, sviluppatori, designer, ingegneri, contractor, società finanziarie e agenzie municipali.

BIBLIOGRAFIA

1985. "Discutendo di modernità." *Il Moderno* I/1, aprile.
1985. "Intervista a Carlo Ghezzi." *Il Moderno* I/1, aprile.
- AA.VV. 1976. "Il nuovo piano regolatore." *Società, fabbrica, quartiere*, mensile a cura di lavoratori comunisti della Face St., dicembre: 5.
- AA.VV. 1976. "Leyland-Innocenti. Esperienza di lotta e soggettività operaia." *Classe. Quaderni sulla condizione e sulla lotta operaia* VIII/12.
- ACCORNERO, A., CARMIGNANI, F., MAGNA, N. 1985. "I tre 'tipi' di operai Fiat." *Politica ed economia* XVI/5: 33-47.
- ASSOCIAZIONE AMICI DEL PARCO TROTTER. 2018. *Via Padova e dintorni. Identità e storia di una periferia milanese*. Milano.
- BANFI, R. 1959. "Milano, città a popolazione prevalentemente proletaria o di ceto medio?" *Regione lombarda* 3/settembre-ottobre.
- BELLAVITE PELLEGRINI, C. 2015. *Pirelli. Innovazione e passione 1872-2015*. Bologna: il Mulino.
- BERTA, G. 1998. *Conflitto industriale e struttura d'impresa alla Fiat 1919-1979*. Bologna: il Mulino.
- . 2015. *La via del Nord. Dal miracolo economico alla stagnazione*. Bologna: il Mulino.
- BERTI, L., DONEGÀ, C. 1992. *Sesto San Giovanni. Gli scenari del cambiamento*. Milano: Franco Angeli.
- BOCCA, G. 1993. "Io ringrazio quei barbari..." *La Repubblica*, 8 giugno.
- BOLOCAN, M. 2009. *Geografie milanesi*. Sant'Arcangelo di Romagna: Maggioli.
- BOLOGNA, S. 2009. "Sulla rappresentabilità del lavoro di oggi e sulla memoria del lavoro di ieri." In *Dalla classe operaia alla creative class. Le trasformazioni di n quartiere di Milano*. Roma: DeriveApprodi.
- BONOMI, A. (ed.). 2012. *Milano. Le tre città che stanno in una*. Milano: Bruno Mondadori.
- BUCCINI, G. 2019. *Ghetti*. Milano: Solferino.
- CAFAGNA, L. 1993. *La grande slavina. L'Italia verso la crisi della democrazia*, Venezia, Marsilio.
- CALABRÒ, A. 1989. "La fabbrica dei miliardi." *La Repubblica*, 9 giugno.
- CARRUBBA, S. 2012. *Il cuore in mano. Viaggio in una Milano che cambia (ma non lo sa)*. Milano: Longanesi.
- CENSIS. 2002. *XXXVI Rapporto annuale sulla situazione sociale del paese*. Roma-Milano: Franco Angeli.
- CONFALONIERI, A. 1980. *Banca e industria in Italia 1894-1906*, vol. III: *L'esperienza della Banca commerciale italiana*. Milano - Bologna.
- D'OVIDIO, M. 2009. "I redditi dei milanesi: aumento della ricchezza o polarizzazione?" *Impresa e Stato* 186: 36-43.
- FOA, V. 2000. *Passaggi*, Torino: Einaudi.
- . *La cultura della CGIL. Scritti e interventi 1950-1970*. Torino: Einaudi.
- FONDAZIONE ISEC. 1976. Sesto San Giovanni. *Archivio Federazione milanese del Pci. Commissione problemi del lavoro* b. 233/fasc. 32: Flm, Piattaforma del gruppo Itt-Telecomunicazioni, 28 ottobre.
- . 1981. Sesto San Giovanni. *Archivio Federazione milanese del Pci. Commissione problemi del lavoro* b. 233/fasc. 32: "Telecomunicazioni; un settore da sviluppare non da ridimensionare", 29 aprile.
- FOOT, J. 2001. *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*. Milano: Feltrinelli.
- FREEMAN, J.B. 2018. *Behemoth. A History of the Factory and the Making of the Modern World*. New York: W. W. Norton & Company.
- FUSELLA, A. (ed.). 1993. *Arrivano i barbari*. Milano: Rizzoli.
- GALDO, A. 2007. *Fabbriche*. Torino: Einaudi.
- GARIGALI, G. 1995. *Memorie operaie. Vita, politica e lavoro a Milano 1940-1960*. Milano: Franco Angeli.

- LANDONI, E. 2005. *Il Comune riformista. Le giunte di sinistra al governo di Milano 1975-1985*. Milano: M&B.
- LANDONIO, P. 2018. *Modello Milano. I vent'anni che hanno cambiato la città*. Milano: Laurana.
- LEVRERO, R. 1976. "Per un'analisi delle classi dominanti a Milano." *Classe VIII/12*: 4.
- LIVOLSI, M. 2016. *Il riformismo mancato. Milano e l'Italia dal dopoguerra a Tangentopoli*. Torino: Bollati Boringhieri.
- MAINOLI, M., SAMMICHELI, M. 2018. *The design city. Milano città laboratorio*. Milano: Forma.
- MANACORDA, P. 1984. *Lavoro e intelligenza nell'età microelettronica*. Milano: Feltrinelli.
- MARTINI, M. 2002. "I mutamenti strutturali del sistema produttivo a Milano e alla Bicocca." In N. Leotta (ed.). *La nascita di una università nuova: Milano-Bicocca. Dal lavoro di fabbrica alla fabbrica del sapere*. Milano: Skira.
- MICHELSON, A. 1990. "Un percorso bibliografico." In A. Bagnasco (ed.). *La città dopo Ford. Il caso di Torino*. Torino: Bollati Boringhieri.
- MOCARELLI, L. 2011. "Le aree dismesse milanesi o della cancellazione del patrimonio industriale: il caso della Bicocca." *Il patrimonio industriale V/7*: 69-75.
- NOTIZIARIO PIRELLI. Novembre 1947, 9.
- NOVE, A. 2004. *Milano non è Milano*. Roma-Bari: Laterza.
- OLIVA, F. 2002. *L'urbanistica di Milano. Quel che resta dei piani urbanistici nella crescita e nella trasformazione della città*. Milano: Hoepli.
- OTTIERI, O. 2001. *La linea gotica*. Ed. cit. Parma: Guanda.
- PACCHI, C., RANCI, C. (eds.). 2017. *White flight a Milano. La segregazione sociale ed etnica nelle scuole dell'obbligo*. Milano: Franco Angeli.
- PASSI, M. 1985. "Pirelli, Italtel, Alfa Romeo, tre pezzi di una storia alla prova del futuro." *Il moderno. L'innovazione nella società, nell'economia e nella cultura*, I/1, aprile.
- POLO, G. BOURSIER, G. 2014. *Lavorare manca. La crisi vista dal basso*. Torino: Einaudi.
- ROLLO, A. 2016. *Un'educazione milanese*. Lecce: Manni.
- SCALFARI, E. 1961. *Rapporto sul neocapitalismo in Italia*. Bari: Laterza.
- STAJANO, C. 1993. *Il disordine*. Torino: Einaudi.
- STEFANONI, F. 2014. *Le mani su Milano. Gli oligarchi del cemento da Ligresti all'Expo*. Roma-Bari: Laterza.
- TADINI, E. 1996. "Falck, nella Terra desolata." *Corriere della Sera*, 13 gennaio.
- TRENTIN, B. 1962. "Le dottrine neocapitalistiche e l'ideologia delle forze dominanti nella politica economica italiana." Nel primo volume degli atti del convegno dell'Istituto Gramsci sulle *Tendenze del capitalismo italiano*. Roma: Editori Riuniti.
- TRONTI, M., BIANCHI, A. 2019. *Il popolo perduto. Per una critica della sinistra*. Roma: Nutrimenti.
- VERCELLONI, V. 1985. "Quando il pittore progetta le grigie città industriali." *Il Moderno I/7*.
- VERGALLO, L. 2012. *La città che sa cambiare. Indagine su economia e società a Milano*. Milano: Guerini e Associati.
- VICARI HADDOCK, S. 2005. "Nuove visioni del territorio. Il rinnovo urbano e i nuovi spazi pubblici nel nord Milano" (con S. Mugnano e C. Tornaghi.) In E. Dell'Agnese (ed.). *Bicocca e il suo territorio*. Milano: Skira.
- . 2019. "Progetti e attori della grande trasformazione." In F. Zajczyk e S. Mugnano (eds.). *Milano. Città poliedrica tra innovazione e sostenibilità*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

TERESA BIONDI

FABBRICA E “PAESAGGIO CULTURALE” NEL CINEMA INDUSTRIALE BIELLESE

Identità nazionale e memoria del luogo nei film del distretto tessile e laniero più antico d'Italia

ABSTRACT: The industrial cinema of Biella, even in its small production of works, constitutes an interesting case study. On the one hand, for having enriched the history of Italian national cinema – thanks to the rediscovery of works unknown to the general public since they are still preserved in the archives of local industrialists; on the other hand, and above all, it is interesting in the perspective of the study of the transformations of both local landscape (natural transformation) and the related “historical-cultural landscape” (anthropic transformation) produced over time by the contextual and multi-perspective activities. This study outlines a complex psycho-socio-anthropological framework that is reflected in these works, both directly and indirectly, in different ways, starting with the impact of the historical period and the film language of the time.

KEYWORDS: Industrial Cinema, Cultural Landscape, National Identity, Made in Italy, Economic Boom.

Il contesto storico del tessile biellese e gli elementi simbolici del paesaggio industriale

La storia dell'industria tessile biellese ha radici molto antiche. Le prime tracce produttive risalgono all'epoca romana e sin dal Medioevo nelle Valli locali erano sorti opifici di lanaioli e tessitori la cui attività produttiva e commerciale era regolamentata da precise norme di settore, redatte – a partire dal 1245 – negli statuti della città di Biella. Dal Settecento in poi la produzione tessile diviene la principale fonte di lavoro, nonché, quale pratica imprenditoriale “originaria” del Biellese e della cultura manifatturiera locale, si attesta come principale modo di sfruttamento economico dei potenziali bio-naturalistici del territorio: primo tra tutti la leggerezza dell'acqua, dal residuo fisso molto basso, elemento principale che dona ai filati e ai tessuti morbidezza, qualità e la conseguente performatività che li contraddistingue da sempre.

Nel 1817, quando Pietro Sella introduce i primi macchinari industriali nel lanificio di famiglia sito in Valle Mosso (Lanificio Sella, dal 1981 Fondazione Sella Onlus)¹, si avvia

¹ Cfr. <<http://www.fondazionebella.org/chi-siamo/la-sede-e-la-sua-storia/>> [30.11.2020].

definitivamente il processo storico del primo “sistema fabbrica biellese” (Sciolla 1980), caratterizzato dall'industrializzazione di massa dei modi di produzione e in continua espansione fino all'avvento della crisi di settore intervenuta nell'ultimo ventennio; al tempo stesso l'identità del luogo si è andata ridefinendo in modo sempre più pregnante intorno al “sistema fabbrica” – garante della sussistenza dei biellesi, della crescita sociale e degli sviluppi a livello territoriale –, che ha caratterizzato profondamente la percezione del senso antropologico del luogo (Lai 2000) e la complessità del correlato “paesaggio culturale” (Haber 1995) a partire da tre aspetti portanti:

1. la *cultura del lavoro* nei settori industriali del tessile;
2. lo *stile di vita* legato ai luoghi industriali;
3. l'*immagine paesaggistica del territorio* la cui definizione è tutt'ora ontologicamente legata alle molte fabbriche presenti nell'intera provincia: attive, in disuso o anche ri-destinate a scopi vari, ma tutte parti essenziali (e ingombranti) del “paesaggio culturale-industriale biellese”.

In riferimento più specifico ai principali elementi iconico-storici del “sistema paesaggio biellese” – determinato innanzitutto dalla presenza di numerosi complessi industriali e dalle correlate interrelazioni tra sistemi naturali e modificazioni antropiche che, conseguentemente, hanno connotato le trasformazioni estetiche e morfologiche del territorio (Mazzarino, Ghersi 2002) –, sono da sempre: le montagne, i torrenti o fiumi a ridosso dei quali sono sorte le fabbriche, il centro abitato o complesso residenziale operaio edificato vicino alle strutture produttive, le aree urbane sviluppatesi nel corso degli anni grazie alla presenza dei complessi industriali stessi e di altri elementi strutturali e infrastrutturali connessi all'indotto delle fabbriche (Crovella, Torrione 1963; Vachino 2000).

Questo complesso patrimonio materiale e immateriale connotante il “paesaggio culturale-industriale biellese” è oggetto di analisi del presente saggio, incentrato sulla descrizione delle trasformazioni della cultura locale legate alla fabbrica e alle correlate strutture socio-antropologiche (Durand 2009) desumibili dalle narrazioni proposte dal *cinema industriale biellese* nel corso del Novecento: un apparato di opere non molto corposo ma contraddistinto da un gruppo di film meritevoli di uno studio accurato ai fini non solo del recupero della memoria locale e del senso del luogo – come proposto nell'ambito del Progetto I-LAB (Industrial Landscape Biella), del quale si restituisce in questa sede parte dei risultati della ricerca –, ma anche della loro valenza nel panorama dei più recenti tentativi di ricostruzione della storia del cinema industriale nazionale.

Metodologia di analisi delle opere

La breve sintesi dei casi di studio del *cinema industriale biellese* proposti in questo saggio coincide con i tre principali periodi dell'industrializzazione italiana del Novecento, a testimonianza che, anche in questo distretto poco documentato dal cinema industriale, nei momenti di larga produzione di questo multi-sfaccettato genere² l'attenzione riservatavi, benché esigua, è sempre stata di buona qualità; e inoltre, nel periodo del secondo dopoguerra, anche molto più differenziata rispetto al passato come intende dimostrare l'analisi più accurata di alcune opere del tempo proposta nell'ultimo paragrafo.³

Il primo periodo, che va dagli inizi del Novecento fino alla Prima guerra mondiale – periodo corrispondente anche al primo sviluppo dell'industria cinematografica mondiale, in Europa alla base dell'avvento delle Avanguardie cinematografiche e dunque in piena fase di “sperimentazione” del linguaggio –, è rappresentato dall'unico film del cinema muto biellese esistente, intitolato *Dal filo di lana al filo di acciaio* (1912-1914); una breve analisi proposta più avanti intende metterne in risalto i valori storico-culturali, oltre che linguistico-espressivi, legati ai modi narrativi e all'attenta produzione realizzata in un'epoca in cui l'uso del cinema nei luoghi industriali era ancora molto limitata in tutto il Paese.

Il secondo periodo, che va dagli anni Venti alla Seconda guerra mondiale, nel caso del cinema biellese è rappresentato principalmente dai film dell'Istituto Luce, realizzati – in misura maggiore a partire dagli anni Trenta – nelle differenti forme del cinegiornale e del documentario di propaganda allora “mainstream”.

Il terzo e ultimo periodo, quello che va dal dopoguerra al boom economico – e al quale come già anticipato è dedicato un maggiore approfondimento –, è caratterizzato da una produzione cinematografica finalmente potenziata anche dal punto di vista dell'uso del linguaggio e della narrazione filmica tipiche della modernità cinematografica, inclusiva del mondo socio-antropologico che viveva fuori dalla fabbrica. I film industriali nazionali del dopoguerra, infatti, sono stati maggiormente in grado di mostrare le svariate correlazioni della fabbrica con il territorio e con la cultura locale, una tendenza evidente specialmente in opere di riconosciuto valore storico e artistico, come ad esempio nei film di Ermanno Olmi realizzati per l'Edison tra i quali il più conosciuto *La diga sul ghiacciaio* (1959).

Nei film biellesi del dopoguerra analizzati nell'ultima parte di questo saggio emergono svariate aspetti estetici e narrativi che adottano questo tipo di sguardo olistico, inter-dinamico nelle parti discorsive rivolte all'integrazione del racconto diretto del contesto territoriale in cui la fabbrica esercitava l'attività produttiva; inoltre, hanno prestato particolare attenzione alle infrastrutture del cosiddetto “paesaggio degli

² Tra gli studi più recenti e più completi sui sottogeneri del film industriale cfr. Hediger, Vonderau 2009.

³ Per un approfondimento accurato sui film industriali del dopoguerra cfr. Verdone 1961; Ghezzi 1967.

industriali”: strade, parchi, scuole, ospedali, luoghi dello svago e altri servizi pubblici istituiti dagli industriali biellesi a fini filantropici. Cosicché, in relazione alla modernità filmica, nel documentario dell'Istituto Luce *Lanificio Zegna 1960* (1960) emergono aspetti innovativi che rendono l'estetica filmica una nuova forma di comunicazione mediale al passo con le trasformazioni produttive indotte dal boom economico; mentre la caratteristica riferita alla connessione con il paesaggio e con la sua costruzione ad opera degli industriali è riscontrabile nel documentario di produzione indipendente *Panoramica Zegna* (1961), direttamente incentrato sull'estetica del “paesaggio degli industriali biellesi”: il film mostra solo luoghi esterni agli stabilimenti del marchio Ermenegildo Zegna, eliminando completamente la struttura narrativa per dare la parola a immagini liriche ed edulcorate del paesaggio naturalistico, al fine di promuovere il desiderio di un piacevole soggiorno vacanziero nei “luoghi verdi” del Biellese costruiti da Ermenegildo Zegna.

Un discorso più complesso e inclusivo dei due aspetti citati è meritato da un raro film di finzione intitolato *Ritorno. Uno della montagna* (1958), l'unico “film d'autore” biellese incentrato sulla fabbrica e tuttora considerato dai locali un manifesto filmico tardo (neo)realista dal chiaro valore psico-socio-antropologico; la narrazione, incentrata sui cambiamenti culturali tipici dei luoghi di provincia all'avvento del boom economico, costituisce l'unico documento (della memoria) del tempo ricco di elementi simbolici e concreti connotanti il “paesaggio culturale-industriale biellese” “filmato” e raccontato nelle sue correlazioni, positive e negative, con il territorio e con lo stile di vita del luogo.

In queste tre differenti forme filmiche è possibile analizzare diversi potenziali documentali del *cinema industriale biellese*, capace di raccontare e documentare, oltre al lavoro di fabbrica e ai modi di produzione, un ulteriore bacino di informazioni direttamente connesse e interdipendenti con le trasformazioni della cultura italiana del dopoguerra, prospettando lo scenario di uno studio interdisciplinare del cinema industriale tutt'oggi ancora poco praticato, ma a partire dal quale è possibile approfondire la conoscenza di aspetti diversi della storia della cultura nazionale non rinvenibili in altre fonti filmiche o di altro tipo; in questa complessa prospettiva, come vedremo nel corso delle analisi proposte, si evince anche lo sviluppo nel corso del tempo di una più attenta sensibilità verso questo tipo di cinema, sempre più incentivato dagli imprenditori locali fino al suo declino storico (fine anni Sessanta), un'arte recentemente rivelatasi a vantaggio del recupero della memoria del luogo e in generale della “cultura del paesaggio industriale” nelle sue correlazioni, dirette e indirette, con la vita socio-culturale e le trasformazioni storico-antropologiche dei periodi raccontati (varietà e trasformazioni dei “paesaggi culturali” nelle diverse epoche) – come testimonia anche *Il Patto della montagna* (Maurizio Pellegrini, Manuele Cecconello, 2017), il più recente documentario sulle connessioni storiche tra industrie tessili del Biellese e cultura locale, un rapporto

indissolubile e tuttora radicato nell'identità del luogo e in quella dei biellesi nonostante la crisi del settore.⁴

I principali casi studio del *cinema industriale biellese*: dal cinema muto al boom economico

In Italia sono stati ritrovati film a carattere industriale a partire dai primi anni del Novecento, anche se si tratta di casi sporadici dei quali usualmente si citano: *Sestri Ponente* (1910), film sull'uscita delle operaie da una manifattura tabacchi; *Le officine di corso Dante* (1911) di Luca Comerio, il primo film sulla Fiat; *La Borsalino* (1913), film sulla famosa fabbrica di cappelli sita ad Alessandria; e tra questi, recentemente, si annovera anche *Dal filo di lana al filo di acciaio* (1912-1914) di Adolfo Lora Totino girato nelle Drapperie Lora Totino di Pray con modi narrativi molto innovativi, come descritto di seguito.

Il primo film industriale del Biellese

Dal filo di lana al filo di acciaio rispetto agli altri film industriali del periodo si presenta con una struttura narrativa e drammaturgica molto più complessa: oltre a dare conto del paesaggio industriale biellese attraverso una lunga panoramica iniziale della Valle Sessera, in cui appaiono disseminati molti complessi industriali tessili e lanieri in attività, nel corso del film è mostrata l'intera filiera delle lavorazioni che si svolgevano dentro e fuori gli stabilimenti delle Drapperie Lora Totino, includendo svariati aspetti sociali legati alla vita di fabbrica e finanche alla vita privata e familiare dei ricchi proprietari, ripresi nella villa di famiglia alle prese con attività ludiche e di svago rivolte a mostrare uno stile di vita rilassato e “altolocato”. Quest'ultimo aspetto non si riscontra in altri film industriali dell'epoca, ed è dovuto alla volontà di Adolfo Lora Totino – imprenditore laniero, regista e produttore dell'opera – di fare un film sulla fabbrica non solo in quanto luogo di lavoro, ma anche quale controparte attiva e progressista della vita privata degli industriali e dei borghesi del tempo (Craveia, Vachino 2014b), realizzando un sorta di film-manifesto socio-economico sul benessere e sulla ricchezza che provenivano dal “sistema fabbrica biellese.”

Il film fa parte dell'archivio del Lanificio Felice Lora Totino di Pray ed è stato acquisito nel 1995 dal Doc-Bi, il “Centro di Documentazione del Tessile Biellese” che ne descrive così il recupero dei metadati:

⁴ Il documentario, distribuito nelle sale, è divenuto il film biellese più visto e conosciuto da un vasto pubblico, anche internazionale. Cfr. <<https://vimeo.com/265346156>>, <videoastolfo.com> e <<https://it.chili.com/content/il-patto-della-montagna/e42ab8aa-4940-46ff-8c23-38a7da360eb1>> [5.12. 2020].

Il supporto originale è costituito da 5 bobine di pellicola da passo particolare (28mm) prodotta dalla Pathé Frères. Complessivamente si tratta di circa mezz'ora di “montato”: è, infatti, probabile che il “girato” fosse più lungo e che già all'epoca fossero state operate scelte di tagli e di montaggio. Proprio la misura del passo proposta dalla casa di Vincennes (Parigi) per quelle pellicole di diacetato di cellulosa (e non di nitrato di cellulosa, il supporto tipico dei 35mm dell'epoca, molto più infiammabile), commercializzate dal 1912 circa all'inizio della Grande Guerra, ha consentito di datare il film con buona approssimazione e di confermare la data (1912) scritta in gesso (oggi scomparsa) sui contenitori metallici. [...] Dietro la macchina da presa fu con ogni probabilità Adolfo Lora Totino (1867-1924), nipote del fondatore Felice. (Craveia, Vachino 2014a, 50-51)

Le cinque bobine, come detto, mostrano dunque una varietà di aspetti narrativo-rappresentazionali: il paesaggio locale e l'intero complesso industriale, il lavoro di fabbrica, l'asilo infantile e la scuola elementare, nonché la villa della famiglia Lora Totino e la famiglia stessa; ma si tratta di un'opera degna di nota anche per la complessità e la densità di informazioni derivanti dagli aspetti proposti, molto utili nella riscoperta delle pratiche di lavoro del tempo svolto dentro e fuori la fabbrica, come mostra ad esempio la seconda bobina (*Asciugatura*) incentrata sull'asciugatura delle pezze all'aria aperta, documentazione unica di una pratica molto antica della quale non si conosce altra testimonianza visiva; o come anche le immagini che mostrano i bambini al lavoro, impegnati a operare su macchinari pesanti e pericolosi. Di non minore importanza, nonostante l'elementarità dei modi registici tipici del periodo, è l'aspetto estetico-drammatico: il film, infatti, è caratterizzato da movimenti di macchina molto esigui ma ben bilanciati nel rispetto dell'azione inquadrata, della distanza focale dagli uomini o dagli oggetti in movimento e specialmente nel rispetto della costruzione di inquadrature funzionali al racconto e al montaggio. Inoltre, delle 5 bobine che compongono la narrazione, la terza (*Uscita operai*) è un evidente omaggio a *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) dei fratelli Lumière.

Nessun film industriale del tempo presenta una tale complessità narrativo-rappresentazionale di un complesso industriale e della vita che si svolgeva dentro e fuori la fabbrica, dunque lavorativa e privata; lo stesso regista, inoltre, appare in un'inquadratura contenuta nella seconda bobina (*Asciugatura*) intento, probabilmente, a dirigere le riprese.

Purtroppo non si riscontrano informazioni sulla distribuzione di questi materiali, anche se dalle modalità di conservazione si è potuto evincere un interesse alla buona conservazione di questo importante patrimonio della cultura locale – e, aggiungo, della storia del cinema industriale.

I film dell'Istituto Luce

Tornando alla storia del cinema industriale nazionale è risaputo che una maggiore attenzione a questo genere si sviluppa per la prima volta negli anni Venti con i film

dell'Istituto Luce. Infatti, se è pur vero che il cinema italiano non aveva mai disdegnato la rappresentazione dei luoghi industriali e delle fabbriche, altrettanto sicuramente vi era stata riservata un'attenzione residuale, almeno fino alle politiche produttive del regime fascista, interessato a fini propagandistici al racconto filmico di tutti i luoghi industrializzati del Paese e delle pratiche del lavoro di fabbrica (Brunetta 1975). Tra questi vi era anche il Biellese, come prova il consistente apparato di film prodotti in questo distretto dal 1936 al 1960, dei quali si ricordano innanzitutto: *L'inaugurazione della mostra laniera di Biella* (1936); *Italia. Biella* (1937); *Il Duce a Biella* (1939); *Biella. Defilé d'inverno* (1959); *Cosetta Greco alla Fila* (1959); *Italia. Trivero* (1940); *Alta moda a Biella* (1959); *Cronaca con l'obiettivo* (1960); *Un premio di qualità ai lanieri di Biella* (1964); *Numero speciale. Le nostre inchieste. La moda italiana nel mondo* (1968); *Sviluppo economico e industriale italiano* (1968). Oggi questi film sono tutti visibili in streaming sul sito dell'Istituto Luce,⁵ e alcuni di questi sono visibili anche sul sito degli archivi del SAN.⁶ Altri film sono invece conservati presso la Fondazione Casa Zegna, tra i quali: *Zegna dalla lana al tessuto* (1939); *Zegna. Documentario Trivero* (1940); *Zegna, balconata prealpina* (1960) e *Lanificio Zegna* (1960); quest'ultimo rappresenta tutt'oggi l'opera del dopoguerra più completa mai realizzata su uno dei maggiori e più redditizi complessi industriali tessili e lanieri del Biellese, e proprio per il suo alto valore documentale sarà oggetto di analisi nel sottoparagrafo dedicato ai documentari più importanti del periodo.

I film industriali del dopoguerra e il caso di Ritorno. Uno della montagna

Il maggior numero di film industriali nazionali è stato realizzato nel terzo periodo dell'industrializzazione italiana (dal dopoguerra al boom economico), epoca di finanziamenti statali al cinema industriale durati fino alla promulgazione della legge 1213 del 1965, responsabile – dopo un ventennio di continua crescita produttiva, stilistica e narrativa del cinema d'impresa – dell'abbandono rapido del genere.⁷ Sin dagli inizi degli anni Cinquanta, proprio grazie ai finanziamenti statali molti autori si erano concentrati sull'immaginario delle fabbriche in modo abbastanza ricorrente, documentando una parte sostanziale dell'avvento del boom economico e delle trasformazioni socio-antropologiche prodotte nei territori interessati⁸; in tal modo il cinema industriale, seguendo l'ascesa dello sviluppo economico e sociale del Paese, ne era divenuto il

⁵ <www.archivioLuce.com> [30.11.2020].

⁶ <www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/gallery> [30.11.2020].

⁷ Per un quadro completo sulla storia del cinema industriale e sulle principali svolte produttive cfr. Latini 2016.

⁸ Per citare un caso storico si ricordi, a seguito della nascita dell'ENI, l'affidamento da parte di Enrico Mattei ad Alessandro Blasetti quale supervisore al film *Pozzo 18 profondità 1650* (1955), caso esemplare dell'impiego del cinema industriale ai molteplici fini pubblicitari del macro-contesto in cui si inserisce l'impresa industriale, in tal caso proprio l'Ente Nazionale Idrocarburi che darà la spinta decisiva al boom economico e alla crescita dell'Italia.

principale testimone, rispecchiando nelle opere anche il variegato patrimonio della cultura materiale e immateriale tipica del *Made in Italy* che si stava sviluppando proprio in quegli anni (Bucci, Codeluppi, Ferraresi 2011).

Il film industriale del tempo, inserito pienamente tanto nei modi stilistici del cinema del dopoguerra, quanto nella varietà delle prospettive contenutistiche – offerte anche dall'accrescimento del numero di fabbriche nate durante il boom economico (Falchero 2008) –, costituisce una documentazione diretta e promozionale dell'intero sistema economico-culturale generato dal processo di “modernizzazione” del Paese (Bonifazio 2014). Tale condizione spinge non solo a una maggiore produzione di film sulla fabbrica e del variegato indotto, ma anche alla sperimentazione di nuove pratiche espressivo-produttive che ampliano il racconto verso le ricadute e le connessioni con il territorio (locale e nazionale), anche differenziando in parte le nuove opere dalle forme narrative del cinema industriale precedente; di questo cambiamento è responsabile anche l'avvento di mezzi tecnici più leggeri che consentono nuovi modi del racconto e conseguenti sviluppi del linguaggio filmico. Infatti, a seguito del neorealismo, anche nel cinema industriale le intenzioni registiche assumono tutt'altra prospettiva estetico-drammaturgica in cui può trovare spazio il “pensiero dell'autore.” Cosicché i registi, liberi di costruire il senso filmico a partire dalla propria sensibilità estetica, e grazie anche a strumenti più performanti e agevoli, importano nel film industriale svariati elementi del reale e del contesto sociale riferiti tanto alla singola fabbrica raccontata, quanto ad altri elementi culturali e simbolici espressivi dell'immaginario collettivo (Morin 2002, 2017) che si stava ridefinendo intorno al consumismo, e che si divulgava e inculcava velocemente proprio grazie ai media del tempo.

In tal prospettiva a Biella viene realizzato un film che ben esprime quanto appena sintetizzato in merito ai cambiamenti stilistici in atto nel cinema del tempo, ma che ancor più nello specifico del cinema industriale è capace di segnare un punto di rottura nei modi di rappresentazione classici che in passato descrivevano la fabbrica. L'opera in questione, che non ha né le caratteristiche pure del cinema industriale né quelle del film di finzione vero e proprio – in cui comunque si inserisce per le sue principali caratteristiche drammaturgiche –, si intitola *Ritorno. Uno della montagna* (1958). Si tratta di un mediometraggio di circa 30 minuti ideato, scritto e diretto da Aldo Blotto Baldo e Giuseppe Sacchi, due autori indipendenti che operavano nell'ambito delle attività del Cineclub di Biella. La pellicola originale (16mm) è stata ritrovata da Giorgio Pisca nella cineteca personale di Blotto Baldo, e successivamente digitalizzata dal regista e produttore biellese Maurizio Pellegrini, che ha anche ri-sincronizzato l'audio grazie a una copia 8mm non completa di tutte le scene ma di contro dotata di un buon sonoro.

L'opera narra di un giovane che lascia la vita di montagna per andare a vivere in città e lavorare in fabbrica. Giunto a Biella prende una stanza in affitto, dove vive in triste solitudine, ma di contro raggiunge subito il suo obiettivo: trova subito lavoro presso il Lanificio Cerruti dove lavora con solerzia e passione. Inoltre, inizialmente affascinato

dalla città e dalla disinvoltura delle giovani cittadine, si innamora prontamente di una ragazza, per poi scoprire con grande delusione che si tratta di una donna di "facili costumi"; al tempo stesso anche il gruppo di "vitelloni" con i quali cerca di costruire una vita sociale delude le sue aspettative di una conviviale vita cittadina sana e onesta. Alla fine di un breve periodo di lavoro in fabbrica e di un'esistenza urbana caratterizzata da esperienze sociali anaffettive, false e opportunistiche, disilluso e infelice per l'arida esperienza vissuta ritorna alla vita semplice e serena del piccolo borgo di montagna dal quale era partito.

Si tratta dell'unico film biellese di finzione che nella narrazione dà conto della fabbrica intesa come complesso aziendale di macchine per la "produzione di massa" alle quali lavorano un numero molto ampio di uomini e donne; e della vita sociale stessa dei lavoratori rappresentati nei modi del cinema d'autore del tempo: narrazioni libere dagli schemi e dai canoni precedenti, quelli del regime, che non consentiva di proporre una visione amara e verista delle azioni dei personaggi. In questo film, invece, la condotta umana è inserita in un'ampia prospettiva psico-socio-antropologica riferita ai cambiamenti del macro-contesto culturale del tempo che si appresta all'appiattimento culturale, alla perdita delle tradizioni e all'asservimento totale al consumismo, il tutto raccontato senza ritocchi spettacolari.

La prospettiva verista di questo film si rivela tale sia nei contenuti sia nella forma filmica, quest'ultima espressa principalmente nel naturalismo fotografico del B/N e nell'originalità dei luoghi e delle ambientazioni (scenografie), mostrate fedelmente nella loro autentica povertà (es. interno delle abitazioni) o ricchezza (es. interno della fabbrica), ma anche nella loro immagine naturalistica più autoctona (borgo di montagna, luoghi degli alpeggi, paesaggio delle Valli locali); ma l'estetica (neo)realista è evidente anche nell'innesto di riprese documentaristiche inserite nella prima parte dell'opera (da 8'30" a 10'40"), in cui, nello stile del film industriale, viene rappresentato il lavoro svolto nel Lanificio Cerruti. Le immagini di questo "blocco narrativo," quasi disconnesse dal racconto di finzione, testimoniano i processi produttivi del tempo e il lavoro condotto in fabbrica da operai e operaie, e si concludono con l'aggiunta di un'altra scena interessante: "l'uscita dagli stabilimenti", l'ennesimo omaggio alle origini della storia del cinema rinvenibile in un film biellese. Si tratta dunque di una rappresentazione ricca di vari elementi espressivi capaci di illustrare lo stile di vita degli operai del tempo, desumibili anche dai costumi/abiti indossati (moda e pettinature), dai mezzi di trasporto usati (biciclette, moto e vespe), dall'età e dal genere di chi è impiegato/a alle macchine, e altro ancora.

Il film nella sua interezza intendeva mostrare i rischi sociali e la perdita di uno stile di vita sano ed etico per chi allora, come accaduto in tutte le province italiane nel dopoguerra, lasciava la montagna (o in genere i luoghi di periferia) per una vita in città e un lavoro in fabbrica. L'opera mostra anche il tentativo di recuperare l'estetica del cinema neorealista usata a vantaggio dello stimolo di un senso critico che si intendeva sollecitare

nei riguardi dell'abbandono della tradizione o della vita a contatto con la natura, anticipando le questioni sul consumismo e sulla società di massa che cominciarono a divenire oggetto di polemiche sempre più divulgate dai media (principalmente dalla stampa quotidiana), questioni al tempo non pienamente comprese da tutti ma già paventate da Pier Paolo Pasolini. In questo film, infatti, sembra essere in germe proprio il suo pensiero critico, quello ecologista riferito al “paesaggio culturale” e espresso con piena coscienza sin dalle sue opere poetiche e letterarie del dopoguerra, e successivamente riproposto e sviluppato a partire dagli anni Sessanta in chiave filmica e durante gli anni Settanta anche in forma giornalistica nei famosi *Scritti Corsari* (Pasolini 1975).

Pasolini intendeva il “paesaggio culturale italiano” non solo come ambiente geografico e naturale da preservare da ogni forma di distruzione indotta dalla modernità ai danni dei differenti “ambienti paesaggistici nazionali”, ma anche e soprattutto come articolato costruito simbolico di identità dei luoghi, di lingue minori (dialetti), dell'arte materiale e immateriale di ogni territorio e di ogni forma di cultura tipica o di folklore (regionalismi) ai tempi già in fase di sfacelo, un macro-ambiente storico, culturale e umano da salvare dall'omologazione profusa dall'industrializzazione e dalla modernità. Proprio in tal poliedrica prospettiva è possibile interpretare *Ritorno* come un caso unico nel modo di raccontare la fabbrica nel Biellese, poiché direttamente correlata agli elementi del “paesaggio culturale locale” ridefinito, in più aspetti socio-antropologici, dal boom economico. Il racconto si fonda, infatti, sul dualismo oppositivo generato dal conflitto tra la fabbrica quale simbolo della modernità incalzante e l'ambiente paesaggistico naturale come simbolo della tradizione in abbandono. I due poli in conflitto sono principalmente evidenti nella rappresentazione del lavoro di fabbrica di contro a quello svolto nella natura, della vita di montagna di contro a quella di città, della cultura dei montanari di contro a quella dei cittadini, e infine del macro-mondo sociale, consumistico, ludico e progressista di contro ai comportamenti e ai costumi tipici della tradizione locale. Cosicché nel film, in seguito a una prima parte introduttiva dalla quale si evince in modo preponderante il respiro ecologista del paesaggio naturalistico biellese – visto dalle montagne e reso contesto di uno stile di vita rurale, ma semplice e sano –, è mostrata la città di Biella con le sue strutture architettoniche in cemento, acciaio e ferro deputate alla vita urbana, con le strade già affollate di autoveicoli di ogni tipo e gente in giro: un ambiente moderno e progressista totalmente omologato alle pratiche di vita sociale tipiche del consumismo, indotte anche da nuove e differenti attività ludiche che esaltano la visione di una vita meno dedita al lavoro e all'impegno civile, con ricadute negative anche nella vita di coppia e nella difficile creazione di un nuovo nucleo familiare, anticipando temi riferiti alla famiglia e ai costumi sociali che saranno centrali nel cinema degli anni Sessanta.

Nel film appaiono luoghi che testimoniano una memoria locale oggi perduta, specialmente nei suoi aspetti di urbanizzazione tipica del dopoguerra e che fanno da

sfondo alla narrazione/osservazione degli spostamenti del protagonista. Infatti, grazie alle tecniche di ripresa leggere e nella prospettiva di un cinema fatto in economia, la macchina da presa segue, o “pedina” usando più correttamente un termine zavattiniano, i continui spostamenti del protagonista, mostrandolo spesso nello stile del piano sequenza in profondità di campo – introdotto nel cinema, con tutta la sua carica espressiva, proprio dal neorealismo. I luoghi inquadrati sullo sfondo divengono in tal modo i coprotagonisti della storia, e tra questi, oltre al borgo di provenienza del protagonista e alle montagne del Biellese, vi sono anche opere ingegneristiche e urbane delle quali oggi non vi è più traccia o che appaiono in tutt'altra condizione, come ad esempio: il trenino della Balma che collegava la città alle valli, la Stazione vecchia, Piazza Martiri con il luna park al centro, la storica osteria Robazza in Piazza Battiani e le case popolari di via Martini.

Questi luoghi, in definitiva, testimoniavano, di contro alla vita di montagna che il protagonista si è lasciato alle spalle, una società aperta alla modernizzazione, agli spostamenti, al divertimento, all'abbandono non solo della vita agreste, ma anche di una serie di aspetti culturali e di costumi sociali che la città, con il nuovo contesto socio-antropologico, stava sostituendo e spazzando via, creando nuovi modi di vita e diversi “riti sociali”. In merito basti citare la scena della domenica allo stadio e il dopopartita in cui sono mostrati riti goliardici nati in quell'epoca e divenuti comportamenti tipici, radicati nell'immaginario collettivo dell'italianità e giunti fino a oggi. Tra i simboli tipici della cultura giovanile del tempo appaiono anche altri oggetti di culto che testimoniano la nascita di uno stile di vita spensierato, votato al divertimento e tendenzialmente disinibito, che si svilupperà in modo pervasivo nel corso degli anni Sessanta: ad esempio il jukebox con le canzoni più in voga (*Only You* di Elvis Presley) o le vespe e le automobili con le quali viaggiare e divertirsi all'aperto con gli amici. In questo film i veicoli motorizzati appaiono in grande quantità, dei quali i protagonisti ne sperimentano sia i primi valori modernisti, sia i correlati conflitti sociali generati sin da subito poiché oggetti-simbolo di classismo e di ricchezza borghese per chi li possedeva: quest'ultimo aspetto è simbolizzato anche nella narrazione del difficile rapporto esistenziale vissuto dal protagonista (montanaro) con la città (cittadini borghesi), e infine invalidato totalmente nella scelta finale di rinunciare, insieme alla routine “falsamente progressista” dei ritmi urbani, anche al tanto desiderato lavoro di fabbrica, per tornare alla vita di montagna e al contatto diretto e sano con la natura.

L'insieme degli elementi creativi, economici, politici, geografico-ambientali, culturali, sociali, psicologici, antropologici, architettonici e di altro tipo rinvenibili in questo film, sintetizzano, in una prospettiva sincretica ricca di aspetti reali e simbolici, un “paesaggio culturale biellese” in piena trasformazione, in cui agiscono potenziali differenti dovuti principalmente alla produzione industriale con tutte le ricadute consumistiche e urbano-paesaggistiche che ne derivavano in quel momento storico; e in questo discorso la fabbrica, nonostante la critica palese alle degenerazioni socio-antropologiche in corso,

costituisce il simbolo diretto e indiretto del senso più pervasivo del boom economico e del suo principale centro nevralgico: il “mito” della ricerca del lavoro nei centri cittadini, ambito di contro alla vita di campagna e alla cultura più tradizionale del Paese che fino all'avvento della seconda guerra mondiale aveva visto gli italiani maggiormente impegnati in lavori artigianali e in mestieri autonomi, spesso svolti a contatto con ambienti naturali, in piccoli centri e nelle periferie.

I documentari sulle industrie Zegna all'avvento del boom economico

Di tutt'altro genere sono i due documentari sul Lanificio Zegna. Il primo, intitolato *Lanificio Zegna* (1960), realizzato dall'Istituto Luce, testimonia le trasformazioni avvenute nel linguaggio filmico e le intenzioni di dare una nuova immagine alla rappresentazione del lavoro di fabbrica negli anni del boom economico, gli stessi anni del “boom del film industriale italiano” eletto finalmente a mezzo di espressione cinematografica anche da alcuni giovani registi del tempo che diverranno i grandi autori del cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta – tra questi Marco Bellocchio, Ermanno Olmi, Mario Monicelli e Ettore Scola hanno realizzato i loro primi film (documentari) proprio per l'Istituto Luce.

Il documentario sul lanificio Zegna appare totalmente svincolato dai precedenti toni propagandistici tipici del cinema di regime e mostra la vita di fabbrica a partire da aspetti realistici capaci di raccontare il processo di produzione in modo funzionale alla fabbrica e nello stile del cinema industriale del tempo, ovvero con un'attenzione maggiore al lavoro e alle attività manifatturiere di rifinitura e controllo-qualità svolte al fine di creare l'autentico prodotto *Made in Italy*. L'immagine della fabbrica risulta rinnovata, non più luogo principalmente meccanizzato della produzione nazionale (Landy 2005) ma laboratorio creativo in cui operano uomini e donne che producono stoffe e prodotti di altissima qualità grazie all'impegno e alle capacità di tutte le parti del processo produttivo, ottenendo infine tessuti tra i più pregiati al mondo e rivolti all'industria dell'alta moda nazionale internazionale.

Basta guardare i precedenti *Zegna dalla lana al tessuto* (1939) e *Zegna. Documentario Trivero* (1940) per rendersi conto dei cambiamenti di stile e di produzione del senso filmico: nei documentari che precedono la guerra era evidente l'uso del mezzo filmico quale testimonianza dello sviluppo e della crescita prodotte dalla politica fascista ed esclusivamente nella prospettiva di un “immaginario di potere nazionalista” (Calanca 2016); ne derivava lo sfruttamento della cultura visiva a servizio della strategia politica – cinema di regime (Zagarrio 2017). I film industriali del dopoguerra intendono invece istituire nell'immaginario filmico, e di conseguenza nell'immaginario collettivo, una testimonianza diretta, e molto più autentica rispetto al passato, dell'identità dei singoli marchi e di chi lavora in questi contesti produttivi (operai e imprenditori), specialmente del *Made in Italy*; e il *Made in Italy* stesso, “espressione di italianità,” promuove al

contempo una nuova cultura della fabbrica garante della modernità, del benessere e del lusso di cui tutti gli italiani, a seguito del boom economico, vogliono usufruire in qualche misura. Quest'ultimo aspetto si basa sull'induzione del desiderio di possesso e uso dei prodotti e dei servizi industriali, specialmente di alta qualità, ed è sicuramente una nuova forma di propaganda nazionale, ma a servizio della divulgazione del consumismo, dunque lo strumento pubblicitario prediletto dai nuovi industriali, una classe sociale differente rispetto agli industriali del passato, che ricorre anche in autonomia al mezzo filmico e agli strumenti pubblicitari audiovisivi con molta più varietà e disinvoltura (come ad esempio nel caso di Adriano Olivetti)⁹: lo scopo è quello di aumentare le vendite del proprio marchio nella lotta “allargata” dei nuovi mercati internazionali, ormai avviati sulla strada della globalizzazione.

In questo nuovo scenario il marchio aziendale è al centro dell'immaginario filmico e, come dimostra il film del Luce sul Lanificio Zegna del 1960, anche il senso dell'opera non ruota più intorno a scopi idealistici e politici intenti a generare un'immagine forte dell'Italia, ma intende presentare innanzitutto, e in modo diretto, la singola fabbrica con i propri prodotti, in un connubio indissolubile di qualità e modernità “idealmente” a servizio dei consumatori di tutto il mondo.

In questi anni, inoltre, il film industriale allarga la sfera della rappresentazione-narrazione del mondo della fabbrica, partendo come sempre dagli uomini al lavoro e dalle macchine in produzione e includendo in misura sempre maggiore le lotte sindacali, la creatività in atto per la produzione di beni e servizi di vario genere, il paesaggio e l'ambiente in cui gli stabilimenti esercitano l'attività con tutti gli apparati connessi (alloggi, asili, ospedali, mense, parcheggi, strade, parchi per gli svaghi, ecc.) e il più vasto mondo esterno al quale la fabbrica e la produzione si collegano, anche socialmente e culturalmente. L'esempio più celebre è costituito da *La via del petrolio* di Bernardo Bertolucci, documentario commissionato da RAI e ENI, girato tra Italia e Iran a partire da uno stile filmico e da un tipo di racconto innovativi che inglobano aspetti socio-antropologici molto complessi, anche sconnessi dalla fabbrica, dando ampio spazio ai luoghi e alle genti, al fine di ampliare la sfera del racconto agli aspetti umani, culturali e linguistici di paesi e contesti di vita sconosciuti.¹⁰

Quest'apertura del film industriale al mondo esterno e dunque anche al paesaggio naturalistico, urbano, architettonico, nonché al contesto sociale in cui la fabbrica prende vita, testimonia una nuova cultura delle relazioni dialogiche tra produzione industriale e

⁹ Cfr. <<https://archividigitaliolivetti.archivistoricolivetti.it/collections/object/detail/34822/>> [30.11.2020].

¹⁰ Si tratta di un film industriale che in alcune parti si distingue per la capacità di riprodurre uno sguardo ampiamente transnazionale e disomogeneo rispetto ai contenuti proposti e al genere filmico di appartenenza: si ritrovano infatti elementi narrativi nuovi quali principalmente volti, lingue e luoghi di un “paesaggio culturale” straniero (Iran) esterno al mondo della fabbrica, definito dal racconto olistico di una cultura in larga parte allora poco conosciuta in Europa e nel resto del mondo, mostrata nei modi di un documentario antropologico, o del film di viaggio e del film d'autore al tempo stesso.

spazi/luoghi/territori in cui essa è collocata; i film che in qualche modo rendono conto, in modo volontario o anche involontario, di questa dialettica, sembrano allontanarsi molto dagli obiettivi principali dei film industriali precedenti, come prova un secondo film promozionale del Biellese intitolato *La Panoramica Zegna* (1961). Si tratta di un breve documentario di circa dieci minuti prodotto dalla FrancoFilm (la regia non è accreditata) ed estraneo a ogni genere filmico, realizzato al fine di mostrare le infrastrutture paesaggistiche e urbanistiche costruite dalle industrie Zegna per il Biellese.

La *Panoramica Zegna*,¹¹ oggi strada provinciale 232, è stata costruita da Ermenegildo Zegna a partire dalla fine degli anni Trenta e conclusa nel 1953 dopo un'interruzione parallela al periodo della guerra. Realizzata a scopi filantropici, ha consentito l'accesso di massa alla montagna che sovrasta il complesso industriale di Trivero. Inizialmente fu pensata per favorire lo svago delle famiglie operaie, ma nel corso degli anni Sessanta si era dimostrata un volano importante per la promozione culturale sia del territorio sia del marchio Zegna, motivo che spinge alla stessa produzione di questo breve documentario incentrato sulla bellezza paesaggistica creata dall'infrastruttura.

L'opera, dal punto di vista estetico, promuove dunque i luoghi naturalistici e le strutture alberghiere che sovrastano la fabbrica usando aspetti lirici che evocano una funzione poetica delle immagini legata al puro piacere dello sguardo (paesaggi), al fine di indurre al turismo in questi luoghi e alle uscite fuori porta nella natura locale. Questo particolare tipo di testimonianza filmica – unica nel suo genere e rivolta a (di)mostrare valori differenti del “paesaggio degli industriali” creato ai fini di una nuova vivibilità del territorio (e alla base di ulteriori sviluppi economici per il territorio stesso), intende quindi incentivare il viaggio turistico a Trivero e nel Biellese.

Il “mondo verde” creato da Zegna intorno alla fabbrica, ha anche l'ulteriore scopo di proiettare i valori ecologici e della cultura del paesaggio naturalistico sull'immagine della fabbrica e del marchio Zegna posto in alto sulla ciminiera del complesso: al fine di “marchiare” l'opera, infatti, il film si apre con alcune panoramiche dall'alto che mostrano il paesaggio naturalistico intorno al lanificio includendo l'immagine esterna della fabbrica e del marchio Zegna (mostrato sia in apertura sia in chiusura del film) in modo non ostentato ma ben integrato nel paesaggio naturalistico, quasi a rappresentarne “la porta di ingresso”. Il film, infatti, comincia dall'inizio della strada, a partire dal centro urbano dove sorge il lanificio Zegna (con il Marchio ben in vista in alto sulla ciminiera), e le riprese proseguono fino alla fine della strada, che conduce sulle vette della montagna da dove, come mostrato in un'immagine, è ancora visibile la ciminiera con il marchio Zegna.

Le immagini sono accompagnate da canti locali (alpini) suggestivi e vibranti che esaltano, emotivamente, l'impatto estetico della fotografia, creato specialmente grazie all'uso di colori vividi che ben rimarkano la stagione calda e la massima fioritura della natura (al centro della rappresentazione filmica): la strada, come voluta da Ermenegildo Zegna, è costeggiata per tutto il suo percorso da alberi, rododendri e aree verdi e floreali

¹¹ Cfr. <www.oasizegna.it> [30.11.2020].

impiantate dove prima non vi era nulla, fino ad arrivare in alta quota negli spazi innevati delle Alpi.

Il film è anche una testimonianza unica del “pensiero verde” di Ermenegildo Zegna, espressivo di un'ideologia e di una “politica locale” in netta controtendenza con l'abbandono delle aree rurali e montanare che contraddistinguerà tutta l'epoca del boom economico – come già paventato anche in *Ritorno* – e che in futuro “aprirà la strada” agli eredi di Zegna verso il recupero più vasto della fruibilità della montagna locale e delle Alpi, concretizzato prima nella costruzione di un grande parco naturalistico (Oasi Zegna) inaugurato nel 1993, e recentemente inglobato nel più ampio *Consorzio Turistico Alpi Biellesi* voluto da Laura Zegna, nipote di Ermenegildo da sempre attiva nella promozione turistica del “patrimonio verde” creata dalle industrie Zegna e del Biellese.

Conclusioni

Il “paesaggio culturale-industriale biellese” documentato nei rari film industriali di questo famoso distretto laniero e tessile, ancora oggi tra i più pregiati fornitori del mercato dell'alta moda internazionale (Piacenza, Zegna e altri), costituisce un patrimonio fondante della cultura del *Made in Italy* e dell'italianità, desumibili in questi film come in una “storia altra”: quella delle industrie biellesi, legata ai processi trasformativi di tipo socio-antropologico alla base dei grandi cambiamenti storico-economici e culturali del Novecento italiano. I film analizzati presentano infatti un substrato di contenuti e informazioni di più ampio valore interdisciplinare (e nazionale), a volte narrati in modo diretto e altre sottintesi – ma sempre in modo evidente come provano gli esiti del Progetto I-LAB¹² –, un potenziale tipico del “discorso filmico” generato che li rende documenti unici della memoria storica locale e delle connaturate relazioni culturali tra fabbrica e territorio, mutate nel tempo, ma sempre in grado di testimoniare l'identità del luogo, dei biellesi e del *Made in Italy*; inoltre, al tempo stesso, questi film ben testimoniano anche le pluri-valenze espressive dell'arte filmica esercitata nella forma del cinema industriale, dalle forme del muto (*Dal filo di lana al filo di acciaio*) ai film del dopoguerra (*Lanificio Zegna*), come anche nelle varianti ibridate con il cinema d'autore (*Ritorno-Uno della montagna*) o con forme del documentario uniche nel loro

¹² Ai fini della dimostrazione delle complesse relazioni dialogiche tra *antropo-*, industrie e territorio, interpretate anche in prospettiva trans-storica e rinvenibili nei film industriali biellesi, a conclusione della ricerca svolta sul campo (Biellese) e presso vari archivi industriali e cinematografici (locali e nazionali), il team ha realizzato un documentario di montaggio – *La metamorfosi di un paesaggio* (Teresa Biondi e Paolo Furia, 2019) – a partire da una selezione dei più importanti materiali di archivio reperiti e analizzati, tra i quali foto e parti di film (anche di quelli analizzati in questo saggio) atti a presentare in modo particolarmente esplicativo i risultati della ricerca; l'opera è visionabile on-line nell'ambito del programma *Sharper Torino. Le finestre sulla ricerca* (Notte Europea dei Ricercatori 2020): cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=KimqX90x-xw>> [30.11.2020].

genere (*Panoramica Zegna*), narrazioni differenti del variegato indotto generato dalle fabbriche e delle relazioni socio-antropologiche con la cultura e il territorio.

BIBLIOGRAFIA

- ARCHIVI D'IMPRESA: <<http://www.impresesanbeniculturali.it/web/impreses/gallery/>> galleria-multimediale [ultima consultazione 30.11.2020].
- ARCHIVIO LUCE: <www.archivioLuce.com> [ultima consultazione 30.11.2020].
- BONIFAZIO, P. 2014. *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- BRUNETTA, G. P. 1975. *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo, e politica cinematografica*. Milano: Mursia.
- BUCCI, A., CODELUPPI, V., FERRARESI, M. 2011. *Il Made in Italy*. Roma: Carocci.
- CALANCA, D. 2016. *Bianco e Nero. L'Istituto Nazionale Luce e l'immaginario del fascismo (1924-1940)*. Bologna: Bononia University Press.
- CRAVEIA, D., VACHINO, G. (eds.). 2014a. *Guida al Centro di Documentazione dell'Industria Tessile*, 50-51. Biella: Doc-Bi.
- . 2014b. *Dal filo di lana al filo d'acciaio. 150 anni di imprenditorialità della famiglia Lora Totino*. Biella: Doc-Bi.
- CROVELLA, V., TORRIONE, P. 1963. *Il Biellese. Ambienti-opere-uomini*. Biella: Centro Studi Biellese.
- DURAND, G. 2009. *Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*. Bari: Edizioni Dedalo.
- FALCHERO, A.M. 2008. “Cinema e industria: i documentari industriali.” in F. Anania, S. Misiani (eds.). “Quale modernità per questo paese. I documentari e le culture dello sviluppo in Italia. 1948-1962.” *Trimestre: Storia, Politica, Società* XLI/3-4: 129-142. Università degli Studi di Teramo.
- FONDAZIONE SELLA: <<http://www.fondazioneSella.org/chi-siamo/la-sede-e-la-sua-storia/>> [ultima consultazione 30.11.2020].
- GHEZZI, E. 1967. *Il tecnofilm. Sussidi audiovisivi e cinematografie specializzate*. Milano: Mursia.
- HABER, W. 1995. *Concept, Origin, and Meaning of Landscape. UNESCO's Cultural Landscapes of Universal Value: Components of a Global Strategy*, 38-42. New York: UNESCO.
- HEDIGER, V., VONDERAU, P. (eds.). 2009. *Films that work. Industrial film and the productivity of media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- LANDY, M. 2005. “L'immaginario tecnologico all'epoca del fascismo.” In L. Gandini (ed.), *La meccanica dell'umano. La rappresentazione della tecnologia nel cinema italiano dagli anni Trenta agli anni Settanta*, 23-24. Roma: Carocci.
- LATINI, G. 2016. *Immagini-mondo: breve storia del cinema d'impresa*. Roma: Kappabit.
- MAZZARINO, F., GHERSI, A. 2002. *Per un'analisi del paesaggio: Metodo conoscitivo, analitico e valutativo*. Roma: Gangemi.
- MORIN, E. 2002 [1962]. *Lo spirito del tempo*. Roma: Meltemi.
- . 2017 [1956]. *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Raffaello Cortina.
- OASI ZEGNA: <www.oasizegna.it> [ultima consultazione 30.11.2020].
- OLIVETTI: <<https://archiviodigitaliolivetti.archiviodigitaliolivetti.it/collections/object/detail/34822/>> [ultima consultazione 30.11.2020].
- PASOLINI, P.P. 1975. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- SCIOLLA, G.C. 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*. Torino: Istituto Bancario San Paolo di Torino.
- VACHINO, G. (ed.). 2000. *Le fabbriche e la foresta: forme e percorsi del paesaggio biellese*. Biella: Doc-Bi.
- VERDONE, M. 1961. *Il cinema del lavoro*. Roma: Realtà Editrice.
- ZAGARRIO, V. 2017. *Cinema e fascismo*. Venezia: Marsilio.

LETTURE



NICOLA RAMAZZOTTO

KIERKEGAARD E LA POSSIBILITÀ DI UN TRAGICO MODERNO

ABSTRACT: In this article I will question the possibility, from a Kierkegaardian perspective, of a modern tragedy. To do so, I will analyse the Kierkegaardian essay entitled *The Reflection of Ancient Tragedy into Modern Tragedy*. The text will be divided into three parts: in the first part the historical, metaphysical and political assumptions are studied so that the tragic can be given; in the second part the harangue that the author makes to his listeners will be analysed; in the third part the Kierkegaardian rewriting of the Antigone will be read. In the course of the argument the similarities between Hegel and Kierkegaard on the tragic will be explained. In conclusion, the relationship that exists, according to Kierkegaard, between tragedy, religion and modernity will be briefly explained.

KEYWORDS: Kierkegaard, Tragic, Modernity, Christianity, Hegel.

Introduzione

Il presente contributo si vuole interrogare, da un punto di vista kierkegaardiano, sulla possibilità di un tragico o di una tragedia moderna. Per quanto il problema del tragico in Kierkegaard sia ampio e sfaccettato, il luogo testuale dove esso è trattato più esplicitamente in riferimento alla modernità è la conferenza su *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* (Kierkegaard 2012)¹ che costituirà quindi il focus principale di questo contributo. La conferenza può essere suddivisa in tre sezioni, che scandiranno pure i momenti dell'analisi: nella prima parte si determineranno i presupposti storici, metafisici e politici affinché si possa dare il fenomeno tragico; nella seconda si analizzerà l'importante digressione e arringa che lo pseudonimo autore fa ai suoi ascoltatori; nel terzo si leggerà infine la vera e propria riscrittura della trama dell'Antigone moderna.² Un'ulteriore riflessione metodologica importante riguarderà la figura di Hegel, determinante

¹ D'ora in avanti abbreviato con RT, seguito dal numero di pagina.

² Gli interpreti e i traduttori sono d'accordo e fanno notare questa forte e decisiva influenza in tutta la prima parte del testo. Per questo motivo, un confronto più o meno esplicito con Hegel non solo è testualmente fondato, ma pure necessario per una completa comprensione. Cfr. su questi punti Stewart 2010, 218-225; Id. 1998, 195-216; Rocca 2012, 104-105; Id. 2001, 76; Id. 2013, 963-977; Steiner 2003, 62; Adinolfi 2007, in RT, 14; Id. 2007, 39-68.

per la concezione kierkegaardiana del tragico e imprescindibile nella analisi della conferenza: il confronto che si instaurerà, seppur in filigrana, permetterà di cogliere alcuni spunti originali circa la lettura kierkegaardiana della tesi hegeliana della morte dell'arte, anche in riferimento al ruolo che in essa gioca il cristianesimo.

Rispetto agli studi più recenti sul tema del tragico in Kierkegaard, questo contributo vuole rimanere fedele alla linea interpretativa portata avanti soprattutto da Rocca, Adinolfi e Stewart, proponendo però un approfondimento della conferenza kierkegaardiana, che sarà seguita capoverso per capoverso, gettando luce su alcuni passaggi ancora non approfonditi dalla letteratura critica.

Tragico antico e tragico moderno

La conferenza su *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno* inizia con un linguaggio scolasticamente hegeliano. Il problema è quello della differenza tra tragico antico e tragico moderno: A, l'autore pseudonimo, scostandosi da quei procedimenti unilaterali che tendono a separare o unire assolutamente i due momenti storici, propende piuttosto per un metodo simile all'idea di evoluzione storica hegeliana, per il quale "ogni sviluppo storico arricchisce il concetto" (RT, 47; in questo caso il concetto del tragico). Occorre però notare fin d'ora come l'apparente adesione a idee hegeliane contiene delle nascoste, ma fondamentali differenze che curvano l'intenzione del testo e che porteranno infine il linguaggio idealistico qui usato a torcersi verso risultati opposti a quelli hegeliani. Infatti, già la conclusione che A trae da queste semplici considerazioni non può dirsi hegelianamente ortodossa: esempio di questa eterodossia è il concetto di "un tragico in sé" (ibid.), nominato da Kierkegaard, così come l'idea per cui, tra mondo antico e moderno, "la concezione del tragico resta tuttora sostanzialmente immutata."³ Naturalmente, per A, questo non significa che non sussistano differenze tra tragico antico e tragico moderno, ma che queste, diversamente da quanto avrebbe affermato Hegel, non sono tali da rompere la forma tragica, ma la arricchiscono di nuove configurazioni. Quali sono quindi queste differenze e quali nuovi problemi portano con sé?

La risposta a queste domande può essere raggiunta solo comprendendo le differenze tra mondo antico e mondo moderno. Il punto di partenza dell'analisi è il ruolo dell'individuo nel mondo moderno, che porta a scoprire che l'età in cui viviamo è un'età segnata dalla riflessione (RT, 50). Ora, secondo Kierkegaard, il movimento con il quale la riflessione incide sul mondo moderno è doppio: da un lato la riflessione è l'alba

³ RT, 48. Il tragico in sé, per Hegel, non esiste: il tragico è un fenomeno appartenente a una specifica società artistico-politico-religiosa, così che, da mondo antico a mondo moderno, non vi è un cambiamento, ma un annullamento-superamento.

dell'individualità, dall'altro il singolo, non essendo più organicamente inserito all'interno di un tutto sostanziale (come era la *polis*), diventa isolato.⁴ Ora, l'individuo non si può accontentare di questo isolamento e si mette così alla ricerca di una nuova forma di intersoggettività, che tenga conto dell'autonomia formale di ogni individualità. L'unica forma politica capace di ciò è lo Stato, nel quale tuttavia l'uguaglianza formale livella ogni individuo a semplice strumento per l'universale: il singolo diventa cioè un "*numerus*" (RT, 49). Qui Kierkegaard fa un passo oltre Hegel e rivela uno dei paradossi della modernità: per quanto l'individuo in quanto tale perda la possibilità di incidere concretamente nell'agire dello Stato e valga solo come numero, allo stesso tempo è reso assolutamente responsabile del suo operare individuale. Diverso era il caso dell'uomo antico, irriflesso e quindi non considerabile responsabile delle proprie colpe.⁵ Tuttavia, il fatto che l'uomo greco non potesse ritenersi responsabile per il suo agire non significa che egli, *de facto*, non lo fosse: si instaura così un'ambiguità, la stessa ambiguità che secondo Kierkegaard (e Hegel) è l'essenza della tragedia antica. Aristotele, che Kierkegaard cita, chiama questa specifica "cosa a mezzo" (RT, 53) col nome di "*hamartia*"⁶: con questa parola si esprime quella "anfibia estetica" che non permette alla colpa di farsi riflessa, né tuttavia lascia l'uomo innocente. La ragione di questa oscillazione tra innocenza e colpa deriva direttamente dalla mancanza di riflessione dell'uomo greco, incapace di operare quelle distinzioni che solo un uomo moderno è in grado di vedere. L'avvento della modernità segna invece un punto di non ritorno per il modo di intendere la colpa: ciò che si perde è proprio quella ambiguità estetica, ora scomparsa a favore di una più netta distinzione etica. Se prima la colpa oscillava tra le condizioni oggettive e l'assenso soggettivo, tra la stirpe e l'individuo, ora essa ricade con tutto il suo peso sulle spalle del singolo soggetto. Una *hybris* del tutto moderna domina quindi quell'anfibolia di cui si è parlato: essa consiste nell'aspirazione dell'uomo a voler essere "creatore della sua stessa fortuna" (RT, 54). L'orgoglio si trasforma però presto in disperazione quando l'uomo si accorge che il risultato di questa sua operazione non è il suo assurgere allo stato di divino creatore, quanto piuttosto il suo patire fino in fondo la malattia che ferisce il mondo moderno – l'isolamento. Col venire meno dell'unità sostanziale che caratterizzava il mondo greco, manca nel mondo moderno quel riferimento all'universale nel quale si sarebbe potuta quietare la disperazione del singolo individuo. L'uomo moderno si riconosce incapace di farsi divinità creatrice del proprio

⁴ Si notino ancora una volta i toni e i termini fortemente hegeliani. Cfr., per esempio. Hegel 1997, 218-223 e 245-275; Id. 2008, 294-318.

⁵ Sia per Kierkegaard che per Hegel il concetto di responsabilità nasce in Grecia solamente al tramonto della *polis*, dopo che la commedia e la filosofia hanno sciolto il legame politico sostanziale (tesi condivisibile, se si pensa che probabilmente la prima analisi filosofica sul tema della responsabilità si trova in Aristotele, *Etica Nicomachea*, III, 1.

⁶ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1452b-1453a.

destino ma al contempo rifiuta la grazia divina, illudendosi, in un atto di *hybris*, di riflettersi individualmente al di sopra di ogni condizione data.

Il risultato così ottenuto è tuttavia paradossale: sembra proprio, in linea con il pensiero hegeliano, che le caratteristiche costitutive del mondo moderno impediscano il ritorno alla tragicità antica. Sembra che Kierkegaard ripeta la conclusione hegeliana per la quale la riflessione sia la fine della tragedia. In altre parole, Kierkegaard si sta confrontando con la tesi hegeliana sulla morte dell'arte.⁷ Il tragico sembra infatti appartenere essenzialmente al popolo greco da quattro punti di vista: 1) in quanto esso è il "popolo esteticamente evoluto;"⁸ 2) poiché il tragico si nutre dell'ambiguità estetica; 3) in quanto esso è il popolo immediato (Kierkegaard 1989, 161) – poiché il tragico ha il suo luogo nell'immediata e indistinguibile anfibia della colpa. Tra tragedia e modernità sembra vigere un *aut-aut*, per cui "il moderno non è tragico oppure, che è lo stesso, [...] il tragico non è d'attualità nel moderno" (Adinolfi, *Una romantica tragedia moderna* in RT, 25).

Anche da un altro punto di vista, interno alla stessa modernità, la fine del tragico sembra inevitabile. Si è detto che l'elemento fondamentale del tragico è l'anfibolia mai risolta della pena e l'ambiguità indistinguibile di colpa e innocenza. In che modo ciò è possibile nel moderno, se questo sembra essere dominato dalla trasparenza della riflessione, dalla certezza della responsabilità e dall'irrimediabilità della colpa? Il punto di svolta del ragionamento kierkegaardiano è il disvelamento dell'illusione che sta dietro a questa concezione del moderno: il tentativo del sé di elevarsi a divinità si rivela, ad un occhio più attento, come l'accecamento causato da un'inguaribile *hybris* (id. in RT, 11-13). Se l'uomo contemporaneo crede di potersi riflettere fuori dalle proprie determinazioni sostanziali, non capisce che, per quanto grande, egli è comunque figlio di Dio (RT, 54); se vuole assumersi la gravità della responsabilità, non capisce che così giunge solo alla più profonda disperazione (ibid.). Secondo Kierkegaard, l'essenza del moderno in opposizione all'antico non riguarda l'autonomia del soggetto (che pure già impediva il tragico), ma l'elemento religioso-rivelativo della religione cristiana. Il mondo moderno, nella sua *hybris*, confonde la sfera della religiosità con la sfera dell'estetica.⁹ Queste sono tuttavia separate proprio in un elemento che è di fondamentale importanza per il fenomeno tragico: la collisione-contraddizione.¹⁰ Per Kierkegaard, l'estetico è

⁷ È questa la tesi che Rocca espone tanto ne *L'Antigone di Kierkegaard*, p. 77, quanto in *Estetica e teologia*, pp. 44-45.

⁸ Come Kierkegaard affermava già nella sua tesi *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, 1989, 152.

⁹ Questa accusa è onnipresente nell'intero *corpus* Kierkegaardiano. Come esempio di un luogo testuale ove è maggiormente argomentata, cfr. Kierkegaard 2015, 245.

¹⁰ Nell'attribuire alla contraddizione un ruolo fondamentale per il tragico, Kierkegaard è certamente figlio della tradizione idealista, che aveva intrecciato indissolubilmente dialettica e tragedia (Cfr. Szondi 1999,

dominato dalla contraddizione, il religioso dal paradosso. La contraddizione dialettica è il legame tra due elementi che si oppongono in virtù dell'astrattezza del loro contenuto: mediando e quindi arricchendo e rendendo più concreto il contenuto dei due elementi, la contraddizione scompare e ciò che sembrava un conflitto insanabile diventa ora la dialettica coesistenza tra due istanze relative elevate (*Aufgehoben*) in una categoria più alta, ricca e determinata. Diverso è il paradosso: qui l'insanabilità del conflitto non è dettata dallo sviluppo ancora insufficiente delle due potenze in gioco, che anzi si trovano già nella loro determinazione assoluta; è invece proprio il necessario carattere radicale delle due forze che porta al rifiuto di ogni mediazione, la quale diventerebbe in questo caso semplicemente una relativizzazione di un'istanza assoluta. Ancora una volta, il moderno sembra trovarsi nella disperata terra di mezzo tra l'antico e il cristiano, incapace di salvaguardare, come fanno quelli, la contraddizione. Da un lato vuole superare la contraddizione tragica mediandola – e cade in un'illusione; dall'altro vuole addolcire il paradosso, riportandolo a contraddizione e mediando anch'esso – e si macchia di peccato.

La via per un tragico moderno appare, in conclusione, doppiamente sbarrata: da un lato, lo sviluppo dell'individualità riflette l'individuo al di fuori dell'anfibolia estetica, dall'altro, in misura ancora maggiore, il tragico sembra dover lasciare il posto al religioso e la colpa lasciare il posto alla grazia. Eppure, nella terza parte del testo, Kierkegaard riuscirà effettivamente a riscrivere un'Antigone moderna. Come sarà possibile? Per rispondere, occorre passare alla seconda parte del testo, dove nel rapporto tra tragico e religione si aprirà una nuova strada.

I *Synparanekromenoi*

È solo con la seconda parte del testo che la versione integrale del titolo (*Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un esperimento di ricerca frammentaria, letto davanti ai Synparanekromenoi*¹¹) trova la sua ragion d'essere: questo accade per due motivi. Il

70-74). Lo stesso termine che Kierkegaard utilizza, *Modsigelse*, appartiene alla tradizione idealistica, e più specificamente al dibattito sull'hegelismo in Danimarca (cfr., tra gli altri, Steiner 2003, 71 e i saggi citati di J. Stewart).

¹¹ Il termine è di conio kierkegaardiano e deriva probabilmente dall'unione di un termine di Luciano (*paranekros*), uno di Paolo (*nenekromenos*) e forse da uno proveniente dalla patristica orientale (*ounnekros*). Il risultato, in ogni caso, dovrebbe indicare qualcosa come i "con-morenti", i "sepolti" o, secondo un appunto di Kierkegaard "coloro che persuadono a morire." Steiner mostra come molti elementi che Kierkegaard utilizza nel saggio siano frutto di un influsso romantico, e i *Synparanekromenoi* non sono un'eccezione, dal momento che "fraterne congreghe della notte, fratellanze del sepolcrale e del macabro sono un luogo comune nella letteratura e nelle vite dei romantici" (Steiner 2003, 63).

primo, perché solo ora si viene a sapere che il testo è una conferenza letta di fronte a una società; il secondo perché il sottotitolo trova la propria fondazione teorica proprio nell'arringa in cui l'autore pseudonimo si slancia prima di cominciare la sua opera di riscrittura.

Nel rivolgersi ai propri compagni, l'esteta, che si scopre quindi essere anch'egli un *Symparankromenos*, presenta fin da subito che cosa *non* vuole essere la società di cui anch'egli fa parte. I morenti si schierano immediatamente contro ogni sistema, che viene paragonato a una torre di Babele destinata a subire il castigo divino (RT, 61). È chiaro fin dall'inizio come questa arringa segni un punto di non ritorno antihegeliano (Adinolfi in RT, 27): è infatti ad Hegel che pensa A quando immagina un sistema che assomigli alla torre di Babele. Il paragone merita di essere approfondito: come la torre di Babele aveva lo scopo di riunire tutti gli uomini sotto un unico tetto e un'unica lingua, così il sistema hegeliano, tramite la mediazione, vuole riunire in sé ogni determinazione nell'identità di vero ed intero; come la torre aveva l'aspirazione di toccare il cielo, così il sistema hegeliano vuole superare la fede e sostituirsi alla trascendenza della rivelazione divina. È chiaro come il movimento che qui compie il sistema hegeliano corrisponde perfettamente a quello che nelle analisi precedenti aveva caratterizzato la modernità: è come se Kierkegaard stesse sovrapponendo hegelismo e modernità, oppure, più precisamente, è come se stesse sostenendo che l'hegelismo sia il *compimento* della modernità. Così come uguale è il movimento, altrettanto simile è la loro fine: riprendendo il paragone con la torre di Babele, si può dire che come Dio confonde le lingue e abbatte la torre, portando quindi alla irrimediabile dispersione e frammentazione degli uomini, così la fine della *hybris* moderna è l'isolamento dell'individuo. Contro questo metodo babelico si staglia l'opposto procedimento dell'esteta e dei suoi compagni di morte, che ha come proprio punto focale il concetto di frammento. Secondo i *Symparankromenoi*, infatti, solo nella forma frammentaria è rispettata la "ricchezza dell'individualità" (RT, 61) e la "sfolgorante caducità" (RT, 62) della verità. Il frammento, essendo qualcosa in sé conchiuso e rimandando ad un incompiuto, costringe il lettore al riferimento alla personalità di chi scrive e approfondisce contemporaneamente quest'ultimo nella propria chiusura.¹² Entrano così in gioco in questo testo due temi fondamentali: la chiusura e il segreto. Se infatti il frammento è un modo di comunicare che non favorisce l'apertura e la trasmissione, ma serve a rinchiudere il sé in sé stesso, esso non è davvero comunicazione, ma

¹² Sarebbe interessante, da questo punto di vista, istituire un confronto l'idea kierkegaardiana di frammento con le teorie romantiche. Sul valore del frammento per i romantici, cfr. D'Angelo 1997, 106-114. Particolarmente utile potrebbe essere la similitudine che istituisce F. Schlegel: "Un frammento deve, al pari di una piccola opera d'arte, essere completamente separato dal mondo circostante e in sé medesimo perfetto come un riccio" (*Athenaeum* 2009, 180, tr. modificata).

comunicazione che proprio nel momento in cui pare darsi si trasforma in comunicazione negata (Cfr. Rocca 2004, 33-34). Eppure, una qualche comunicazione c'è, anche solo per il fatto che la conferenza è letta di fronte agli altri *Symparanekromenoi*. Che tipo di comunicazione vige quindi tra questi con-morenti? Una comunicazione postuma, una comunicazione di morte.

Quale rapporto vige tra la morte e il segreto? La morte è l'ultima barriera tramite la quale il singolo può negare la propria comunicazione. Al contempo però, attraverso la morte, si apre una condizione di possibilità paradossale per la comunicazione, l'unica capace di mantenere il segreto: "la morte è il recinto inviolabile che sigilla il segreto anche nel momento in cui viene comunicato" (ivi, 36). Se così stanno le cose, la comunione di diverse individualità nel segreto necessiterà che queste siano con-morenti, che esse abbiano stretto un patto di morte: "tra tali individui demoniaci si trova un'unione stretta nella quale si attaccano l'un l'altro così angosciosamente e indissolubilmente che nessuna amicizia si può paragonare a quest'intimità" (Kierkegaard 2013, 553). Entra così in gioco la categoria che riassume in sé tanto il segreto, quanto la morte: il demoniaco. Più avanti nella sua produzione, Kierkegaard definirà il demoniaco come "l'angoscia del bene" (ivi, 527), o come la libertà che vuole negare sé stessa, è il sé che si chiude in sé (Cfr. Kierkegaard 2011a, 53). Il demoniaco, presupponendo il sé, e la libertà che questo comporta, è una categoria essenzialmente moderna e cristiana. Più precisamente, il demoniaco, negando la libertà della rivelazione, è il contrapposto della rivelazione cristiana. Provenendo dal segreto e dalla morte, tutto ciò che un poeta demoniaco può produrre sono carte postume, lasciti, frammenti (RT, 62-63). È con queste cose in mente che l'esteta inizia l'esortazione che funge da preambolo alla sua riscrittura.

Lo pseudonimo annuncia che la sua eroina, dovendo essere il vero riflesso del tragico antico nel tragico moderno, è la "figlia della pena" (RT, 63) che ha come corredo "la dote del dolore" (ibid.). L'eroina, in quanto prodotto poetico, è in tutto e per tutto possesso del suo autore, ma, contemporaneamente, dice l'esteta, "è come se io, in una notte di passione, avessi riposato con lei, come se mi avesse confidato il suo profondo segreto, spirando quest'ultimo e la sua anima nel mio abbraccio" (ibid.). Ancora una volta l'unione di amore, morte e segreto, ancora una volta comunicazione postuma, dal momento che la rivelazione appartiene al momento della morte. Così dovrà essere la nuova Antigone: "voglio conservare questo nome dalla tragedia antica, a cui nell'insieme mi ricondurrò, benché per un altro aspetto tutto diventerà moderno" (ibid.). Questo aspetto moderno è sicuramente la riflessione, ma una riflessione che, per tenere viva l'ambiguità tragica della pena, non deve presentarsi nella sua infinità, ma in una maniera del tutto particolare, tale che quando essa "è destata, non la rifletterà fuori dalla pena, ma dentro in essa, in ogni istante trasformerà la pena in dolore" (RT, 64). Per scoprire quale sia questa riflessione, occorre passare alla vera e propria riscrittura di Antigone.

La nuova Antigone

Questa la trama della nuova Antigone kierkegaardiana. Edipo ha ucciso la Sfinge e liberato Tebe. Edipo però ha ucciso suo padre e giaciuto con sua madre, ereditando il trono della città che gli ha dato i natali. Edipo non muore per spiare gli orribili atti che ha compiuto, ma continua a governare Tebe con saggezza e giustizia. La figlia di quell'amore incestuoso, Antigone, è venuta a conoscenza, in una maniera misteriosa eppure con certezza assoluta, del reale significato degli atti del padre, senza tuttavia essere certa se egli fosse consapevole dei suoi crimini. Antigone si trova così nel dubbio: osare fidarsi col padre, col rischio di infangare la sua immagine di eroe, o tacere? Antigone decide di serbare il segreto nel suo cuore. Così facendo, ella dedica la sua intera esistenza al mantenimento di questa muta promessa col padre, facendo in modo che nulla di questo segreto possa trasparire. La crisi soggiunge quando Edipo muore: Antigone si ritrova ad essere l'unica custode del segreto, al quale la sua vita è totalmente dedicata. Antigone è scissa tra l'immagine esterna che la dipinge come figlia fedele e devota, e ciò che muove la sua interiorità, cioè il segreto che ella ha assunto a proprio vanto e a propria ragion d'essere. La situazione si complica nel momento in cui, all'unica forza da cui era finora stata spinta, l'amore filiale verso il padre, se ne oppone una nuova, simile alla prima: Antigone si innamora di un giovane, Emone. Emone ricambia Antigone, la quale tuttavia non può donare all'uomo il proprio cuore: la giovane ha infatti dedicato la propria vita al mantenimento del segreto e non può rischiare di lasciarsi scappare anche il minimo segno di ciò che custodisce nel proprio intimo. L'amante intuisce che qualcosa di oscuro le impedisce di ricambiare il suo amore e tenta in ogni modo di strapparle il segreto, senza comprendere che così facendo non ottiene altro che affondare Antigone ancora di più nella sua disperazione: ella vorrebbe infatti ricambiare i gesti di Emone, ma ognuno di questi le ricorda la costrizione nei confronti del padre. La fine della tragedia trova luogo presso la tomba di Edipo, dove Antigone è andata a commemorare la memoria del defunto: Emone raggiunge la ragazza per un ultimo disperato tentativo e quasi riesce a carpire il segreto della donna. Antigone, tuttavia, proprio mentre sta per cedere, comprende che le si prospetta una sola soluzione per mantenere fede al proprio segreto, per superare la prova definitiva che le permetterebbe di trovare il compimento dell'idea per la quale ha vissuto – morire per essa. Solo tramite la morte volontaria Antigone può restare fedele al proprio compito e portare con sé il segreto nella tomba.

Passando alla vera e propria analisi, lo pseudonimo autore indica subito, nella terza parte della conferenza, quale debba essere quella peculiare riflessione che regge la possibilità di un tragico moderno. "Qui ho subito una determinazione della tragedia moderna. L'angoscia è infatti una riflessione ed è in questo senso essenzialmente differente dalla pena. L'angoscia è l'organo mediante il quale il soggetto si impossessa

della pena e l'assimila a sé" (RT, 64). L'angoscia è segnata quindi da una costante ambiguità: essa al contempo ama e teme il suo oggetto (RT, 65), lo possiede e se ne ritrae.¹³ In definitiva, essa abita sul confine che sta tra l'ambiguità greca e la riflessione moderna e riesce così a creare lo spazio per la possibilità di una sintesi tra due elementi che parevano contrapposti – il tragico e il moderno. Del primo mantiene l'ambiguità, del secondo il riferimento a un sé riflessivo. Nella narrazione vera e propria, il correlativo dell'angoscia è il dubbio di Antigone: il fatto che lei non conosca il grado di responsabilità del padre è quella anfibia ed equivocità che le permette di essere tanto riflessiva quanto trasparente.

Il secondo momento dell'analisi della trama riguarda la dialettica tra individuo e stirpe. Si è già accennato come, nel mondo greco, essendo ogni individuo un immediato, il singolo non conserva il ricordo del dolore della sua stirpe. Allo stesso modo, secondo Kierkegaard, "nella tragedia greca Antigone non si occupa affatto dell'infelice destino del padre" (RT, 66): la dialettica tragica consiste però proprio nel fatto che nel mondo antico, per quanto l'individuo sia indifferente rispetto al proprio destino, ne sia al contempo determinato essenzialmente. In generale, per i greci, "le condizioni di vita sono date [...] una volta per tutte come quell'orizzonte entro il quale vivono. Sebbene quest'ultimo sia oscuro e nebuloso, è altresì immutabile" (ibid.). Eppure, se la "pena oggettiva" (RT, 67) è di certo impossibile nel mondo moderno, altrettanto impossibile è la fuga da ogni condizione sostanziale a cui tende il moderno. Come riesce quindi lo pseudonimo autore a tenere insieme queste istanze nella sua narrazione? Se l'Antigone antica è segnata dalla colpa dei labdacidi in maniera tanto profonda che è impossibile vedere lo scontro con Creonte come un fatto isolato ed occorre invece osservarlo sotto la lente del riflesso del "penoso destino di Edipo" (RT, 66), ora, nella tragedia moderna, bisogna evidenziare come Antigone partecipi sì della colpa del padre,¹⁴ ma non come di un fatto a lei esterno bensì come una scelta e un'appropriazione. Tale riflessione permette ad Antigone di mantenersi all'interno della sostanza familiare e a quest'ultima di sopravvivere, (condizione necessaria per il tragico,) pur spostandosi nell'intimo del cuore della giovane.

Si passa, con quest'ultima considerazione, ad un altro punto fondamentale per l'analisi della nuova tragedia: l'interiorità dell'anima dell'eroe, che diventa la vera e

¹³ Che l'angoscia sia una vera riflessione, è dimostrato, secondo Kierkegaard, tanto dalla sua struttura grammaticale riflessiva (tanto in italiano, quanto in danese si dice "io *mi* angoscio per"), quanto dalla sua temporalità specifica. Dice infatti lo pseudonimo: "l'angoscia include sempre in sé una riflessione sul tempo, poiché io non posso essere angosciato per il presente, ma solo per il passato o il futuro, e il passato e il futuro [...] sono determinazioni della riflessione" (*ibidem*).

¹⁴ Da notare come, tanto nella vecchia come nella nuova versione della tragedia – ed è questa la più importante e rilevante differenza da Hegel – Antigone è descritta molto più come figlia che come sorella. Cfr. Adinolfi, *Una romantica tragedia moderna* in RT, 10.

propria scena dove si svolgono i fatti.¹⁵ Così come la scena volge verso l'interno, ed è questo un tratto moderno che ha a che fare con la riflessione, così fa pure la vita di Antigone, la quale ora "non è rivolta verso l'esterno ma verso l'interno" (RT, 67). Questa introversione costringe l'eroina alla solitudine più profonda, poiché il suo isolamento è dovuto alla radicale separazione tra interno ed esterno: la sua personalità è infatti scissa tra un'apparenza esterna di figlia devota e la sua interiorità, dove il segreto del padre è custodito nell'incognito. Il segreto è allora la nota dominante di tutto il rapporto dell'eroina con Edipo. Non solo: il segreto è ciò che tiene unite angoscia e colpa: infatti è la condivisione del segreto del padre che permette ad Antigone di appropriarsi della colpa sostanziale, così che essa si collochi nel luogo intermedio dell'angoscia.¹⁶ Non solo Antigone è custode del segreto, ma il segreto pervade l'intera sua esistenza: è figlia del segreto, in quanto frutto dell'unione proibita di Edipo e Giocasta, è sposa del segreto in quanto ad esso dedica la propria esistenza, è infine madre del segreto perché lo porta nel suo grembo, senza tuttavia riuscire mai a partorirlo.¹⁷ Due sono le conseguenze da trarre: la prima è il riconoscimento di come questa nuova vicenda sia una modernizzazione del tema dell'incesto,¹⁸ la seconda deve far notare il parallelismo tra questa nuova Antigone e Maria. Entrambe infatti sono tanto figlie, quanto mogli e madri, ma ancor più è lo stesso pseudonimo a suggerire questo parallelismo quando chiama la propria eroina "virgo mater del tutto estetica" (RT, 68), accomunando la gravidanza del segreto e il concepimento del Cristo annunciato dall'angelo (Cfr. Lc, 1, 26-38). L'analogia si inserisce però dialetticamente all'interno dell'opposizione più decisa: se il messaggio di Cristo è di apertura, rivelazione e comunicazione, il segreto che Antigone porta in grembo è l'opposto di Cristo, è quindi letteralmente l'Anticristo.¹⁹ In quanto Anti-Cristo, in quanto quindi rapportantesi alla rivelazione, il demoniaco si oppone ostinatamente *modo ponendo* a ciò che costituisce l'essenza della modernità ed è onestamente e paradossalmente più moderno di quanto possa esserlo ogni illusoria speculazione.²⁰

Se questa è la situazione di fondo che pervade la nuova Antigone, la narrazione vera e propria si concentra attorno a due fatti. Il primo evento che sconvolge la vita della nuova

¹⁵ Cfr. RT, 67, dove si parla della "scena dello spirito." Ancora una volta, già Hegel aveva individuato, analizzando Amleto, come il dramma moderno trovi il proprio luogo e il proscenio all'interno dell'animo dell'eroe. Su questo, cfr. Rocca 2001, 79.

¹⁶ Ancora una volta, come nota giustamente Steiner, il motivo della donna custode del segreto ha chiare origini, che dai padri della chiesa giungono fino alla più diretta influenza romantica (Steiner 2003, 75).

¹⁷ Cfr., anche per quanto segue, Rocca 2004, 41-44.

¹⁸ Come apparirà in modo più evidente quando si scontreranno l'amore per il padre e per Emone.

¹⁹ Cfr. ancora una volta le indicazioni di Rocca 2004, 41-44.

²⁰ Per concludere riguardo al tema del segreto, un'ultima nota: se si è detto che nella tragedia moderna si assiste al passaggio dai momenti discreti di coro e monologo verso il dialogo, nell'exasperazione della modernità che è la tragedia della nuova Antigone lo stesso dialogo è introverso al punto di diventare silenzio (non solo l'esteta non scrive alcun dialogo, ma non racconta di nessuno scambio di parole: le uniche parole della tragedia sono quelle con cui Emone prova a sradicare il segreto alla sua amata, che trovano però, come risposta, solo il silenzio di lei)..

Antigone è la morte del padre, con la quale è tolto l'ultimo possibile sbocco per il segreto, nonché l'unica comunanza che legava Antigone ad un'altra persona vivente. A partire da questo momento "la vita della nostra Antigone è sostanzialmente finita" (RT, 67), questo non nel senso che lei effettivamente si incammini verso la morte biologica, ma nel senso più essenziale che lei e la sua vita appartengono in tutto e per tutto alla morte: "Antigone è *per* la morte."²¹ Rispetto all'originale, la rilettura kierkegaardiana approfondisce il senso esplicitamente moderno della chiusura e del rapporto tra morte e segreto. In questo *trait d'union* si incentra il cuore pulsante dell'Antigone moderna, che conduce verso la conclusione della vicenda.

Il secondo evento narrativo è quello decisivo per il meccanismo tragico. Per quanto interessanti possano essere le questioni finora affrontate per determinare il concetto di tragico moderno, cionondimeno, anche dopo la morte di Edipo che spinge l'eroina verso "la vetta aguzza dell'isolamento" (Steiner 2003, 72), Antigone rimane "un personaggio epico e il tragico in lei ha soltanto interesse epico" (RT, 73). Mancano infatti le due condizioni formali necessarie per il tragico: la collisione/contraddizione e la punizione. La punizione per la *hybris* di Antigone si ha quando, dopo la morte del padre, essendo completamente estranea alla compagnia degli uomini, "è sul punto di vivere del tutto spiritualmente, cosa che la natura non tollera" (RT, 74). Perché il secondo polo, quello della collisione/contraddizione²² appaia, occorre che all'unica forza che finora aveva mosso Antigone se ne contrapponga un'altra, ad essa "simpatetica" e "uniforme" (RT, 74): infatti, solo se le forze che si scontrano hanno una comune origine il loro scontro si determina come una diretta opposizione. La nuova forza deve quindi essere altrettanto omogenea nella direzione quanto opposta nel verso alla pietà filiale di Antigone verso il padre: l'interesse drammatico che forza questa contraddizione è l'amore ricambiato per un uomo, Emone. Questo movimento è infatti tanto omogeneo, in quanto in entrambi i casi si tratta dell'amore verso un uomo, quanto contrario, dal momento che, mentre la pietà filiale guida verso l'introversione e il segreto, l'innamoramento verso l'uomo la spingerebbe verso la comunione con un'altra persona e la rivelazione del suo intimo incognito. La lotta tra le due istanze rappresenta l'ultimo momento dell'appropriazione della colpa, poiché nell'opposizione tra padre e amante si ha il parallelo formale della colpa incestuosa di Edipo e nella rivalità tra amante e padre si riflette quello scontro tra apertura e chiusura che determina la vicenda tragica nella sua essenza moderna. Antigone

²¹ Rocca 2001, 80: nel senso che questa espressione acquisisce in Kierkegaard 2011a. Così come i *Symparankromenoi*, pur venerando la morte, non commettono suicidio collettivo, ma dedicano alla morte la loro vita, così la loro eroina non muore, ma è già sempre, da viva, sepolta. In questo caso, oltre che il più vicino influsso romantico, si ha una rilettura della questione eminentemente greca dell'appartenenza di Antigone alle forze stigie della morte, che in parte aveva intuito anche Hegel.

²² Se il tema della contraddizione dialettica è ricavato, come già accennato, dalla filosofia idealistica, quello della punizione è ripreso da Kierkegaard direttamente dalla tradizione greca.

si trova di fronte a un vero e proprio *aut-aut* tra i due uomini: l'impossibilità di uno spazio intermedio è ciò che causa il "soffocamento" (Steiner 2003, 76) di Antigone, la quale trova respiro solo nella morte (Cfr. Rocca 2001, 80).²³ L'istante in cui è creata la contraddizione tragica, il momento cioè in cui Antigone entra in contatto con Emone, è per lei l'ultima possibilità di redenzione. È questa la situazione limite per il demoniaco, quella in cui, nella sua chiusura, è comunque toccato dal bene:²⁴ in questo modo il singolo è messo di fronte a una scelta definitiva circa la propria chiusura o apertura. Antigone non può agire: la sua appartenenza alle forze della morte e il suo incestuoso rapporto demoniaco con il padre la costringono alla morte, poiché solo nella morte le è possibile comunicare il proprio intimo – ma non ad Emone, dal momento che quella con quest'ultimo sarebbe una comunicazione di apertura. A chi dunque? All'esteta, che come lei appartiene al mondo dei morti. Questa comunicazione non è una comunicazione di apertura, ma il comune rinchiudersi nel cerchio recintato del segreto. In questo modo si ha una comunicazione postuma tra due appartenenti alla morte, letta dinnanzi a una comunità di con-morenti, sepolta dentro un *secrétaire* postumo e pubblicata in via anonima.²⁵

Conclusione

Questo *climax* corrisponde a un vero e proprio trionfo della morte del tutto moderno, in cui arte, estetica e morte sono intrecciate in modo indissolubile. Cercando di superare il tragico, negando il dolore che esso portava con sé e credendo di superarlo grazie alla forza della propria nuova soggettività, il mondo moderno non comprende che così si rinchiude in un circolo al cui centro rimane il vuoto di una solitudine angosciata, in cui il soggetto si ritrova isolato e costretto a sopportare il proprio dolore. Per Kierkegaard, il meccanismo che sorregge la possibilità di un tragico moderno è, come già era per l'antico, quello del ribaltamento, che si declina però ora in una direzione opposta: se nell'antichità l'eroe era innocente, ma doveva patire per colpa dell'unilateralità della sostanza di cui faceva parte, e quindi soffriva, da singolo, per colpa dell'universale, ora, nel moderno, l'individuo potrebbe essere salvato dall'universale, di fronte al quale però si rende colpevole, e patisce per la propria colpa. La ribellione dell'individuo nei confronti dell'universale, se poteva suscitare compassione nell'antico, ora, dal momento che l'universale è il vero universale della fede e del Dio cristiano, si mostra come semplice

²³ Quest'accoppiamento di metafore riguardo al respiro non è casuale, se si considerano, per esempio, le pagine che Kierkegaard dedica alla "perdita pneumatica della libertà", cfr. Kierkegaard, CA, 555-577.

²⁴ Cfr. CA, 527 e, attraverso la narrazione di Agnese e Tritone: TT, 125-129.

²⁵ Cfr. l'introduzione (fittizia) di Victor Eremita in Kierkegaard 1976-89, 55-70.

peccato e non può suscitare pietà. Come Kierkegaard tuttavia afferma, questa durezza del peccato cristiano, a differenza dell'abisso della responsabilità in cui l'io moderno affonda sé stesso, sta in una vicinanza paradossale con l'incommensurabile gioia del perdono. Al tragico destino dell'uomo moderno, chiuso e isolato nella fortezza della propria disperazione, si offre ancora la possibilità del perdono e di una nuova comunione. Il piccolo scrigno in cui è conservata la soluzione della contraddizione tragica, nella produzione kierkegaardiana, è rappresentato da una breve raccolta di testi, intitolata in italiano *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo* (2011b), dove il giglio e l'uccello sono tratteggiati precisamente come figure opposte a quella della moderna Antigone.²⁶ Se le categorie fondamentali dell'Antigone moderna erano il segreto, l'ostinazione e la disperazione, il discorso sul giglio e l'uccello verterà attorno alle tre categorie opposte di ascolto, obbedienza e gioia.

L'analisi di questi testi esula dalle possibilità di questo contributo, che aveva il compito invece di interrogarsi sulla possibilità di un tragico moderno. Un tragico moderno, per Kierkegaard, non solo è possibile, ma la modernità stessa è segnata dalla possibilità di farsi tragedia nel momento in cui fraintende la propria nuova libertà per semplice arbitrio e isolamento. Proprio in questa tragedia, tuttavia, sta anche la possibilità di salvezza e di annullamento del tragico. L'individualità libera, che è il seme del tragico moderno, è sì il frutto più maturo della modernità, ma può essere felice solo se non si isola e arrocca in sé stessa, ma se comprende di essere fondata nella sua possibilità a partire da un'alterità inalienabile, quella divina, che rimane per Kierkegaard lo sfondo ultimo per ogni agire non tragico all'interno del mondo moderno.

²⁶ La messa in parallelo di *Enten-eller* e dei discorsi non è casuale, ma deriva da una precisa intenzione di Kierkegaard, che accompagnò la seconda edizione del suo primo capolavoro con questi scritti di devozione, che ne costituiscono il contraltare e sono offerti con la mano destra: egli vedeva in questo libriccino il controcanto al *monstrum* del suo primo libro e il piccolo scrigno in cui custodire la cura della malattia che permeava *Enten-eller*.

BIBLIOGRAFIA

- ADINOLFI, I. 2007. "Metamorfosi filosofiche di Antigone. Lettura hegeliana e kierkegaardiana della tragedia di Sofocle." *NotaBene, Quaderni di studi kierkegaardiani* 6: 39-68.
- ARISTOTELE. 2015. *Retorica e poetica*, tr. it. di M. Zanatta. Milano: UTET.
- . *Etica Nicomachea*.
- . *Poetica*.
- CUSATELLI, G. (cur.). 2009. *Athenaeum, 1798-1800: tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen*. Tr. it. di E. Agazzi e D. Mazza. Milano: Bompiani.
- HEGEL, G.W.F. 1997. *Estetica*. Tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro. Torino: Einaudi.
- . 2008. *Fenomenologia dello spirito*. Tr. it. di G. Garelli. Torino: Einaudi.
- KIERKEGAARD, S. 1976-1989. *Enten-eller*. Tr. it. di A. Cortese. Milano: Adelphi.
- . 1986. *Timore e tremore*. Tr. it. di C. Fabro. Milano: Bur.
- . 1989. *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*. Tr. it. a cura di D. Borso. Milano: Guerini e Associati.
- . 2011a. *La malattia per la morte*. Tr. it. di E. Rocca. Roma: Donzelli.
- . 2011b. *Il giglio nel campo e l'uccello nel cielo. Tre discorsi di devozione*. Tr. it. di E. Rocca. Roma: Donzelli.
- . 2012. *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un esperimento di ricerca frammentaria*. Tr. it. di L. Liva. Genova: il Melangolo.
- . 2013. *Le grandi opere filosofiche e teologiche*. Tr. it. di C. Fabro. Milano: Bompiani.
- . 2015. *Scritti sulla comunicazione*. Tr. it. di C. Fabro. Napoli-Salerno: Orthotes.
- ROCCA, E. 2012. *Kierkegaard*. Roma: Carocci.
- . 2001. "L'Antigone di Kierkegaard o della morte del tragico." In P. Montani (ed.). *Antigone e la filosofia*. Roma: Donzelli Editore.
- . 2013. "Poesia apocalittica e morte dell'arte. Heiberg, Martensen e Kierkegaard." *Rivista di filosofia neoscolastica* 3-4: 963-977.
- . 2004. *Tra estetica e teologia*. Pisa: ETS.
- STEINER, G. 2003. *Le Antigoni*. Tr. it. di N. Marini. Milano: Garzanti.
- STEWART, J. 1998. "Hegel's influence on Kierkegaard's interpretation of Antigone." *Persona y derecho* 38: 195-216.
- . 2010. *Kierkegaard's relation to Hegel reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SZONDI, P. 1999. *Saggio sul tragico*. Tr. it. di F. Vercellone. Torino: Einaudi.

ANGELO DI MODICA

ORIGINI RUSSE DEL MONOCROMO

ABSTRACT: Talking about monochrome painting is a complex issue, due to the impossibility of considering it as a pictorial genre with unique characteristics, and due to the difficulty of framing the variety of artists who can be ascribed, in different ways, to this movement. This essay is intended to be a historical-critical reflection on the initial phase of monochrome painting, in order to clarify how the pictorial roots of modern monochrome are to be found in the context of the experiences relating to abstraction in the early 1900s, in particular, in Malevič and Rodčenko. Although this genesis is well-known, highlighting the ambivalences of the beginnings can contribute to enrich our perception of the “tradition of the new” in many of its dualisms.

KEYWORDS: Malevič, Suprematism, Reduction, Mysticism, Minimalism.

Parlare di pittura monocroma è impresa complessa, sia per l'impossibilità di considerarla un genere pittorico con caratteristiche uniche, sia per la difficoltà di inquadrare la costellazione di artisti che si possono accostare, in modi diversi, a questa tendenza. La tela monocroma ha come sua prima evidenza visiva l'assenza del dato figurativo. Vengono meno i piani pittorici e sparisce il rapporto tra figura e sfondo. La prospettiva, il punto di fuga e ogni tipo di strategia illusionistica sono espulsi dall'opera. Non volendo più illudere o rappresentare una “finestra sul mondo,” il monocromo si presenta come una nuova realtà pittorica che non è assoggettata a uno stile ben preciso e a canoni prestabiliti da accettare o scartare. Come molte opere moderniste, il monocromo novecentesco mette in discussione i generi artistici tradizionali e le premesse cognitive sulle quali si basano.

Per questi motivi, l'arte monocroma si presenta, ancora oggi, come un'essenza enigmatica a cui corrisponde una difficoltà interpretativa che l'ha spesso indicata come il simbolo del modernismo greenberghiano. “Son apparence suggère simplicité et unité, lesquelles recèlent un potentiel polyvalent et paradoxal. Par exemple, le monochrome participe de la réduction moderniste de l'art à son essence. Mais simultanément, son statisme évident contrarie les avancées du modernisme” (Rose 2004, 21). Un dualismo che si traduce nella complessità di tradurre stilisticamente e teoricamente l'opera monocroma. Una bivalenza che traccia una linea sottile tra modernismo e post-modernismo per cui gli artisti, che di riduzione monocroma si sono occupati, durante gli anni Sessanta del Novecento, trovano difficoltà di collocazione o restano in un limbo interpretativo. Questa condizione, rende chiaro quanto possa essere complesso paragonare tutti i diversi interpreti e inglobarli in una condizione pittorica ben precisa.

Nel grande contenitore del monocromo rientrano artisti che, esaminati singolarmente, sembrano inconciliabili e provenienti da tradizioni diverse le une dalle altre. Nella ricchezza di tali tradizioni si trovano elementi sia di continuità sia di profonda differenza che diverranno evidenti nel Secondo Dopoguerra.

Nonostante la difficoltà di tracciare un perimetro ben preciso entro il quale inquadrare l'arte monocroma, è opportuno precisare i parametri entro cui muoversi. A tal proposito, è utile chiarire che in questo saggio non si intende la monocromia esclusivamente come "colore unico" o "senza colore," ma come esperienza pittorica di riduzione estrema, di sparizione di qualsiasi elemento figurativo, di dissolvimento totale, di approdo a quello che viene identificato come il "grado zero" della pittura, ma anche come aspirazione all'assoluto, in riferimento allo studio pittorico di quegli artisti che hanno compiuto un passo verso la riduzione totale ai minimi termini della stessa. A partire dai primordi, il monocromo ha sempre contenuto in sé declinazioni apparentemente contraddittorie. Tenuto conto del vasto arco temporale che contiene il percorso dell'arte monocroma, è necessario dettare delle coordinate ben precise: l'aspetto fondamentale del saggio sarà una riflessione storico-critica sulla fase embrionale della pittura monocroma, in modo da chiarire come le radici pittoriche della monocromia moderna siano da ricercarsi nell'ambito delle esperienze relative all'astrazione dei primi del Novecento, in particolar modo, durante la Rivoluzione russa e durante la nascita delle avanguardie russe. Se tale genesi è ormai cosa nota, mettere in evidenza le fruttuose ambivalenze dei primordi può contribuire ad arricchire la nostra percezione di una "tradizione del nuovo." Qui nascono i dualismi che si ripresenteranno più avanti nel Novecento.

Si sa che agli albori del XX secolo, talune avanguardie si pongono come obiettivo quello di approdare alla non-figuratività e all'eliminazione della figura all'interno della composizione pittorica. In tal senso, antesignani i cubisti che, nella scomposizione dei piani, distruggono la figura rendendola irriconoscibile. La rappresentazione dell'oggetto non è più figlia esclusivamente dello sguardo ma anche, e soprattutto, della mente, tanto da stabilizzare sulla tela una realtà non più rappresentata, ma ragionata, filtrata attraverso la mente. Durante la fase analitica di Picasso, basti ricordare la tela *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler*¹ del 1910, per rendersi conto della quasi sparizione del dato figurativo, accompagnato da una prospettiva scompaginata dai molteplici punti di vista, memore dell'esperienza di Cézanne, e da una tavolozza ridotta a pochissimi colori bruni. Picasso, però, e tutti i cubisti con lui, non superano, o non intendono superare, la soglia del tangibile. Si avvicinano al limite assoluto, oltre il quale c'è l'astrazione e la completa sparizione dell'oggetto, ma non vogliono varcarlo, restando fedeli a un certo realismo che rispetta i criteri della verosimiglianza. Proprio il 1912, anno di chiusura della fase

¹ Olio su tela, 1919, 100 x 73 cm, Art Institute of Chicago.

analitica, coincide con la prima pubblicazione del libro *Du "Cubisme"* dei teorici Albert Gleizes e Jean Metzinger, pittori cubisti anch'essi, che nel testo spiegano proprio l'importanza del dato riconoscibile nel cubismo.² L'avanguardia russa, invece, si caratterizza per aver superato la soglia verso il non-figurativo. Non a caso uno dei padri dell'astrazione russa, Kazimir Malevič e uno degli esponenti del Costruttivismo russo, Aleksandr Rodčenko sono tra i primi ad aver realizzato tele monocrome aprendo alla sparizione della verosimiglianza, anche se con modalità e finalità diverse e inconciliabili.

Malevič

Nato a Kiev nel 1879, gli esordi pittorici di Malevič, a partire dal 1912, sono la chiara espressione dell'iniziale vicinanza all'operato di Léger. L'artista russo opera una fusione tra la scomposizione cubista e il movimento futurista, approdando a composizioni cubo-futuriste. Ne sono dimostrazione tele come *L'arrotino*³ o *Il ritratto di Ivan Kljun*.⁴ È evidente, nel secondo caso, come Malevič parta dal cubismo, seguendo, allo stesso tempo, i dettami del ritratto futurista espressi nel manifesto italiano *La pittura futurista*: "il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può né deve assomigliare al suo modello e il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura, non bisogna farla: bisogna farne l'atmosfera" (De Michelis 1973, 252).

Nel 1913 Malevič raggiunge gli amici Mikhail Matjušin e Aleksei Kručënych, il primo pittore e compositore, il secondo teorico della poesia cubo-futurista, a Uusikirko per discutere della messa in scena di un'opera teatrale futurista, la *Vittoria sul sole*. Kručënych scrive i versi, Matjušin la musica e Malevič si occupa dei costumi, delle maschere e dell'illuminazione e "quando, nella quinta scena del secondo atto, i personaggi vincenti dell'opera, i Macisti avveniristici, sopravvissuti alla distruzione del vecchio mondo, raggiungono il nuovo 'decimo terro', dove non esiste più la forza di gravità, li accoglie un universo ristrutturato nella forma essenziale di un quadrato metà bianco e metà nero" (Di Milia 2000, 140). È il preludio al Suprematismo. Quest'opera pionieristica fu scritta in *zaum*, un linguaggio di puro suono, privo di significato logico. Poco prima, Kručënych e Khlebnikov pubblicarono il manifesto "La parola come tale" che, assieme all'opera, sono considerate due fonti cruciali del Suprematismo di Malevič (Bregje Hofstede 2012, 4-8). Molti studiosi hanno notato la similitudine nel metodo e nei principi fra i poeti russi futuristi e i pittori contemporanei, specialmente Malevič. Questa vera e propria "trasposizione" di teorie non è un caso: Khlebnikov e Kručënych (i poeti), Matjušin (il compositore) e Malevič (il pittore) erano amici stretti e le loro teorie erano destinate ad

² Il volume viene pubblicato nel 1912 per Eugène Figuière et C.ie Éditeurs di Parigi, nella collana *Tous les Arts*. Fu il primo testo fondamentale sul cubismo ed ebbe, infatti, un enorme successo.

³ Olio su tela, 1912, 79,5 x 79,5 cm, Yale University Art Gallery.

⁴ Olio su tela, 1913, 112 x 70 cm, collezione privata.

applicarsi a tutte le arti. Malevič, nelle sue lettere a Matjušin, parla della “nostra idea” e del “nostro comune intento” quando si riferisce al proprio lavoro.⁵

In quegli anni Malevič si spinge verso lo studio di elementi estranei al mondo naturale. Nel maggio del 1915 invia una lettera a Matjušin:

Caro Michail Vasil'evič,
Kručënych mi ha riferito che Lei è in procinto di pubblicare *Vittoria sul sole* e che intende includervi i miei disegni della scenografia. Le sarò grato se vorrà inserire lo schizzo del sipario dell'atto in cui si ottiene la vittoria. Ho trovato tra i miei disegni questo progetto e ritengo che sia necessario inserirlo nel libro. Menzionate la mia partecipazione come scenografo. Così figureremo ancora una volta insieme nella pubblicazione. Questo disegno avrà una decisiva importanza per la pittura. Quel che ho fatto inconsciamente ora dà risultati straordinari. (Malevič 2000, 15)

Da questa riflessione teorica nasce il Suprematismo, che lo stesso artista definisce “il predominio dell'arte sull'oggettività delle apparenze reali.” Con la scelta di forme astratte Malevič vuole combattere la sua lotta contro gli oggetti e la loro rappresentazione, la sua è un'astrazione pura ed estrema, basata su semplici figure geometriche e pochi colori. Malevič tra il 1914 e il 1915 raggiunge il limite al di là del quale si esauriscono le potenzialità espressive della pittura, quale noi la comprendiamo tradizionalmente (Vallier 1984, 122-123). A differenza di Kandinskij o Mondrian, l'artista russo non vuole leggere la realtà per poi trasformarla. Le sue forme non derivano dall'astrazione di oggetti reali ma sono forme geometriche primarie e pure: il quadrato, il cerchio, la croce, i trapezi, i rettangoli. È un linguaggio astratto puro e universale. Il Suprematismo non è per Malevič una fase della pittura e, come tale, non può essere il prodotto di un'evoluzione della pittura figurativa, ma il punto di partenza di una nuova e rinata pittura. “Malevič era devoto come un contadino, ma il suo dio non era quello storicizzato e incarnato: era veramente un'entità invisibile. Di cui aveva creato un'icona mistica e vuota... è un asceta che tende a una condizione estatica, indifferente al mondo delle cose, che è solo apparenza, ha passione per l'essere, non per l'esistere... Malevič voleva trovare l'assoluto, il necessario” (G. Di Milia 2000, 143-144).

Con il *Quadrato nero su fondo bianco*⁶ si inaugura la stagione del Suprematismo pittorico e si aprono le porte a un'arte nuova, anti-oggetto in cui prevale la totale assenza di elementi naturalistici e la rinuncia a qualsiasi elemento decorativo o evocativo. Sparisce la volontà di richiamare elementi della realtà quindi esterni all'artista né, allo stesso tempo, elementi d'interiorità. Nella famosa prima mostra di opere suprematiste di Malevič, tenutasi nel 1915 a Pietroburgo, il monocromo è posto più in alto delle altre

⁵ Parte del gruppo di amici era un giovanissimo Roman Jakobson che in questo periodo e in questa compagnia riflette sul manifesto “La parola come tale” ed inizia ad elaborare la sua teoria del fonema. Nelle sue memorie Jakobson stesso sostiene di aver esercitato una forte influenza sulle lettere che Malevič scrisse a Matjušin nel 1916, che rifletterebbero le conversazioni dei due tra il 1913 e il 1916 (Jakobson in Hofstedte 2012, 19).

⁶ Tempera su tela, 1915, 106 x 106 cm, Galleria Tret'jakov, Mosca.

opere, all'incrocio tra due pareti e il soffitto, l'angolo che era tradizionalmente riservato alle immagini sacre, le icone. Nel 1918, Malevič presenta *Quadrato bianco su fondo bianco*,⁷ una tela che introduce un elemento fondamentale quale la scompaginazione del rapporto tra primo piano e fondo. Non c'è più un punto di fuga perché non c'è più la separazione tra i piani. Davanti a questa tela lo spettatore è obbligato a compiere lo sforzo di abbandonare una lettura esclusivamente visiva per passare al ragionamento. La lettura di queste opere non può più essere demandata esclusivamente all'occhio. È una superficie piatta e piana su cui un quadrangolo bianco ruota su un fondo bianco azzerando forma e colore. In occasione della X Mostra di stato, *Creazione non-oggettiva e suprematismo*, inaugurata a Mosca nel 1919, Malevič scrive sul catalogo:

Ho lacerato l'abat-jour azzurro delle limitazioni del colore, sono uscito nel bianco, navigate al mio seguito, compagni aviatori, navigate nell'abisso, io ho fissato i semafori del suprematismo.

Ho sconfitto la fodera del cielo e dopo averla afferrata ho messo i colori nel sacco che ne ho formato e ho fatto un nodo.

Navigate! Il bianco libero abisso, l'infinito sono dinanzi a voi. (Malevič 2000, 61)

Rodčenko

Sulla strada della riduzione delle componenti pittoriche, parallelamente al Suprematismo, si sviluppa, in Russia, un'altra linea di pensiero, il Costruttivismo, incarnata da Aleksandr Rodčenko e Vladimir Tatlin, con quest'ultimo che diventa la controparte di Malevič. La competizione tra Malevič e Tatlin è teorica, pratica, sociale e politica: gli artisti russi nei primi anni del Novecento, devono scegliere a quale polo avvicinarsi, perché sceglierne uno vuol dire negare l'altro. Se, infatti, da una parte Malevič vuole distruggere il mondo degli oggetti, sconfinando nel "regime" pittorico-filosofico del Suprematismo, Tatlin, e i costruttivisti, improntano le loro riflessioni sulla ricerca dei materiali e lo studio della loro applicazione nella realtà quotidiana. Per Malevič l'arte non deve avere niente a che fare con la realtà e quindi non deve essere inserita nella società, né avere alcun contatto con essa. I Costruttivisti, invece, vedono l'arte immersa nella società. Un'arte che riesce a trasformare il mondo, diventando il simbolo della nuova civiltà russa. All'artista è sostituito l'artista-ingegnere. Dunque, se l'arte deve trasformare il mondo, questo necessita uno studio e una scelta accurata dei materiali. L'arte costruttivista è un'arte dinamica, profondamente terrena, innestata nel reale e legata alle contingenze reali. È evidente quanto questo sia in antitesi totale con le tesi suprematiste di Malevič.

Aleksandr Rodčenko conosce Tatlin nel gennaio del 1915. Un anno dopo, il maestro visiona le sue opere e lo invita a partecipare alla mostra *Magazine*. In quegli anni, Rodčenko diventa grande amico di Tatlin e, almeno fino al 1916, non ha contatti con il

⁷ Olio su tela, 1918, 79,4 x 79,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

Suprematismo e con Malevič. Quando Malevič lo invita nel suo studio, per unirsi a lui nella lotta suprematista contro l'oggetto, Tatlin consiglia all'amico di declinare l'invito. Nonostante i pochi contatti, le opere di Rodčenko tra il 1917 e il 1918 risentono delle teorie formali suprematiste con la combinazione di forme geometriche semplici:

quadri che combinavano più cerchi, cerchi e anelli, cerchi e triangoli, e infine rettangoli. Variando le forme geometriche Rodčenko tentava di scoprire e di sfruttare i nessi organici che le legavano e le possibilità che quelle forme offrivano alla formazione di strutture. Le forme andarono sempre più complicandosi... Con l'estendersi della gamma cromatica, il ruolo sostenuto dal nero andò via via cambiando... (Karginov 1977, 28).

È proprio il nero che permette di analizzare le scelte "minimaliste," sia di forma che cromatiche, di Rodčenko. "La teoria costruttivista voleva sopprimere il quadro propriamente detto, perché esso rappresentava la psicologia del borghese che lo comperava. Esso doveva essere rimpiazzato da oggetti fatti di materie diverse, il cui lavoro, quasi meccanico, somigliasse alla tecnica industriale e rappresentasse la psicologia del proletario. Su questi principi si voleva fare un'arte del proletariato." (Severini 2008, 292). Questo significa che i Costruttivisti vogliono distruggere l'autoreferenzialità dell'arte. L'arte per l'arte, da museo, deve essere soppiantata da un'arte da laboratorio il cui artefice è un tecnico al servizio della società. Rodčenko persegue strenuamente quest'obiettivo proprio con le sue composizioni nere. Nel 1918, infatti, espone, in risposta a *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevič, i *Neri* che rappresentano la morte della pittura, la fine del suo percorso lineare che si chiude e arriva alla tabula rasa. Se Malevič considera la sua pittura come un inizio, Rodčenko la vede come la tappa finale del cammino, oltre non ci si può più spingere. I *Neri* sono privi di qualsiasi contenuto e non hanno una volontà evocativa: sono dei muri vuoti. Il 30 ottobre del 1921, a pochi giorni, dall'inaugurazione della mostra $5 \times 5 = 25$, il segretario dell'Istituto di Cultura Artistica della Russia sovietica, Nikolaj Tarabukin, in una conferenza afferma che è stato dipinto "l'ultimo quadro." Gli artisti costruttivisti hanno abbandonato il cavalletto e dotato l'arte di una finalità slegandola dalla produzione di oggetti privi di una funzione. Una svolta, questa, che segna il passaggio dall'arte "alta" all'arte "utilitaristica." In quella mostra, infatti, Rodčenko presenta tre tele monocrome *Colore rosso puro*, *Colore giallo puro*, *Colore blu puro*,⁸ che Tarabukin così descrive:

E ogni volta che un artista ha voluto realmente sbarazzarsi della figuratività, è riuscito a farlo solo a prezzo della distruzione della pittura e del proprio suicidio, in quanto pittore. Mi riferisco alla tela [*Colore rosso puro*] che Rodčenko ha offerto all'attenzione degli stupefatti visitatori di una mostra dell'attuale stagione... questa tela è straordinariamente significativa. Non è più una tappa cui potrebbero seguirne di nuove, ma rappresenta l'ultimo, definitivo passo di un lungo cammino, l'ultima parola, dopo la quale il discorso del pittore deve tacere, l'ultimo quadro creato da un artista... Se il quadrato nero su fondo bianco di Malevič, malgrado la povertà del suo significato artistico,

⁸ Olio su tela, 1921, ogni pannello 62,5 x 52,5 cm.

conteneva in sé una certa idea pittorica [...] la tela di Rodčenko è invece priva di qualsiasi contenuto: è una parete cieca, inespressiva, senza voce (Tarabukin 2015, 31-32).

Rodčenko era giunto al termine delle sue ricerche nel campo della pittura, anche non-oggettiva (Karginov 1977, 92).

Le problematiche messe in campo, durante la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti del XX secolo, dai padri dell'avanguardia russa sono oggi il punto di partenza per comprendere le complesse vicende dell'arte monocroma. Le "soluzioni monocrome," messe in atto da Malevič e Rodčenko sono il riflesso di un profondo dibattito ideologico, in seno all'avanguardia russa, riguardante il concetto di *non-objectivité* nell'arte:

Pour Malevitch, le suprématisme blanc dépasse la peinture en tant qu'expérience philosophique... [Il] s'approprie le blanc comme étant 'la véritable représentation de l'infini'. La peinture est périmée depuis longtemps... En conséquence, après 1923, il se consacre à la pédagogie, à l'élaboration d'une pensée purement théorique... A l'opposé de la théorie suprématisiste, Rodtchenko revendique la couleur comme un absolutisme objectal... Conscient de déboucher sur une impasse, Rodtchenko et bon nombre d'anciens constructivistes se tournent alors vers le productivisme afin de doter l'art d'une finalité qui ne soit ni ancrée dans la métaphysique, ni dans le pur formalisme. (Fabre in Rose 2004, 91)

È questa cultura pittorica (e questo dibattito) che ha innescato i presupposti per tutte le teorie di riduzione che si susseguono nel Novecento e che oggi definiamo come monocrome. In particolar modo, l'impianto teorico di Malevič trova campo fertile tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta del Novecento, quando una nuova generazione di artisti intende superare la modalità pittorica emozionale e istintiva tipica delle esperienze informali del Primo Dopoguerra, per approdare ad una pittura "spersonalizzata." Dunque, come prima del 1915, gli elementi costitutivi della pittura erano schiacciati dall'unico principio "associativo e simbolico," così l'informale aveva messo in primo piano le esigenze soggettive degli artisti, riducendo la pittura a campo di sperimentazioni personali. I giovani artisti del Secondo Dopoguerra, si pongono criticamente nei confronti di questo tipo di produzione, giudicata estremamente personale. Mettendo in luce le componenti primarie del processo pittorico, intendono superare i personalismi per riportare la pittura all'origine. Se Rothko era stato tra i primi a riprendere l'eredità di Malevič, con la sua estetica dell'esclusione e della riduzione, alla ricerca di ciò che nella pittura è irriducibile, sarà però la generazione successiva a sviluppare appieno, con declinazioni diverse, le due linee tracciate negli anni Venti, quella spirituale di Malevič (per esempio Klein e Reinhardt), quella materialista di Rodčenko (per esempio Rauschenberg e Ryman) tutti accomunati dall'aspirazione all'assoluto, dalla riduzione al grado zero della pittura, dalla ricerca di una purezza sovente venata di misticismo.

Infatti, proprio Malevič nel 1915, aveva posto la questione dell' "autonomia dei segni pittorici:" forma, colore e superficie si autodeterminano, "il loro significato minimo esprime il principio pertanto, con maggior risalto costruttivo della pittura. Che cosa ne è risultato? L'intera pittura si è costituita sui colori elementari e sui non colori, come il bianco e il nero, le forme si sono ridotte ad immagini geometriche, dal quadrato al cerchio, e la superficie ha ostentato solo il suo carattere bidimensionale" (Celant 1975, 135-136). La pittura di Malevič diventa l'espressione dei dati pittorici primari che non devono più rappresentare la realtà o avere un richiamo simbolico. Colore, forma e superficie devono essere esclusivamente rappresentazione di sé stessi e, interagendo tra di loro, scardinano la gerarchia interna alla composizione, ottenendo la stessa importanza pittorica e strutturale all'interno della tela. La monocromia di Malevič concede alla pittura di autosignificarsi, di non rappresentare più l'albertiana "finestra sul mondo" ma essere essa stessa il mondo.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1993. *Kazimir Malevič, una retrospettiva*. Catalogo della mostra del 24 settembre-5 dicembre 1993 (Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi). Firenze: Artificio Edizioni.
- BOWLT, J. E., MISLER, N., PETROVA, E. 2013. *L'avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*. Milano: Skira.
- CELANT, G. 1975. *Francesco Lo Savio. Spazio e luce*. Torino: Einaudi.
- DE MICHELIS, C.G. 1973. *Il Futurismo italiano in Russia 1909-1929*. Bari: De Donato Editore.
- DI GIACOMO, G. 2014. *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*. Roma: Carocci Editore.
- DI MILIA, G. 2000. "L'invisibile, vuoto come una tasca." In K. Malevič, *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia. Milano: Abscondita.
- FABRE, G. 2004. "Les Monochromes lumière comme espace-temps ou la couleur comme devenir." In B. Rose (ed.). *Le monochrome de Malevitch à aujourd'hui*. Paris: Editions du Regard.
- GADDI, S., PETROVA, E. 2009. *Chagall, Kandinsky, Malevič. Maestri dell'avanguardia russa*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- GLEIZES, A., METZINGER, J. 1912. *De Cubisme*. Paris: Eugène Figuière et C.ie Éditeurs.
- HOFSTEDTE, B. 2012. "Phonemes, Graphemes, Dabs of Paint. Roman Jakobson, the Russian Avant-garde and the Search for the Shared Basic Elements of Painting and Poetry." *RIHA Journal* 0037, 12/03/2012, 29-36.
- KARGINOV, G. 1977. *Aleksandr Rodčenko*. Roma: Editori Riuniti.
- LAZZARIN, F. 2013. *Kazimir Malevič. Scritti*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni.
- MALEVIČ, K. 2000. *Suprematismo*, a cura di G. Di Milia. Milano: Abscondita.
- RIOUT, D. 2003. *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes: J. Chambon.
- RODCHENKO A. 1992. *Rodchenko. Grafico, designer, fotografo*, Milano: Mazzotta.
- ROSE, B. 2004. "Les significations du monochrome." In B. Rose (ed.). *Le Monochrome de Malevitch à aujourd'hui*. Paris: Édition du Regard.
- SEVERINI, G. 2008. *La vita di un pittore*. Milano: Abscondita.
- TARABUKIN, N. 2015. *L'ultimo quadro*. Roma: Castelvecchi.
- VALLIER, D. 1984. *L'arte astratta*. Milano: Garzanti.
- ZUBRAVSKAYA, V. 2012. *Avanguardie russe. Malevič, Kandinskij, Chagall, Rodchenko, Tatlin e gli altri*. Catalogo della mostra del 5 aprile-2 settembre 2012 (Roma, Museo dell'Ara Pacis). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

CoSMo
Comparative Studies
in Modernism

[http://www.ojs.unito.it/index.php/
COSMO/cosmo@unito.it](http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/cosmo@unito.it)

© 2012



Centro
Studi
Arti della
Modernità

<http://centroartidellamodernita.it/>

