

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 scopic 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.

