

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 oggigiorno 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 medialità 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.