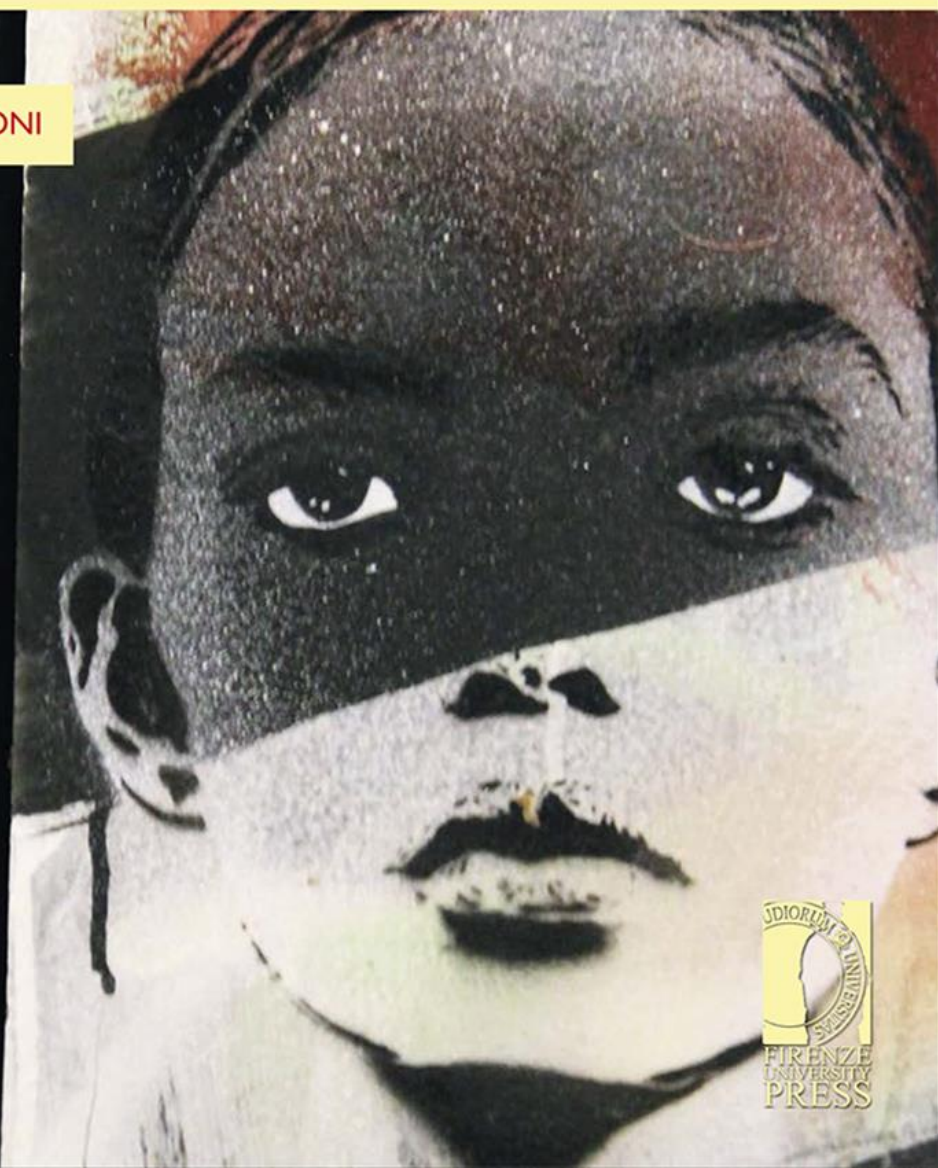


Gli sguardi degli altri

Filmare il paesaggio urbano come esperienza multi-culturale e multi-identitaria

RAFFAELE PAVONI



STRUMENTI
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

ISSN 2704-6249 (PRINT) | 2704-5870 (ONLINE)

Raffaele Pavoni

Gli sguardi degli altri

Filmare il paesaggio urbano come esperienza
multi-culturale e multi-identitaria

Firenze University Press
2019

Gli sguardi degli altri : filmare il paesaggio urbano come esperienza multi-culturale e multi-identitaria / Raffaele Pavoni.
– Firenze : Firenze University Press, 2019.
(Strumenti per la didattica e la ricerca ; 207)

<https://www.fupress.com/isbn/9788864539300>

ISSN: 2704-6249 (print)
ISSN: 2704-5870 (online)
ISBN: 978-88-6453-929-4 (print)
ISBN: 978-88-6453-930-0 (online PDF)
ISBN: 978-88-6453-931-7 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs
Immagine di copertina: © Viacheslav Aleshkin - Dreamstime.com

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti a un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

M. Garzaniti (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, A. Dolfi, R. Ferrise, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli.

📄 L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su www.fupress.com. La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

© 2019 Firenze University Press

Pubblicato da Firenze University Press

Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Indice

CAPITOLO 1	
Introduzione. Presentazione del progetto e sintesi delle attività	7
PARTE I	
Framework critico-teorico	
CAPITOLO 2	
Media e alterità. Appunti per un <i>framework</i> critico-teorico	17
CAPITOLO 3	
Appropriazioni ambientali e cultura visuale	45
PARTE II	
L'esperimento Filmare l'Alterità	
CAPITOLO 4	
Il laboratorio "Sguardi sulla città"	81
CAPITOLO 5	
Conclusioni. Dall' <i>ermeneutica dell'alterità all'alterità come ermeneutica</i>	127

Introduzione. Presentazione del progetto e sintesi delle attività

L'iniziativa *Filmare l'alterità* è stata realizzata dal Dipartimento SAGAS (Storia Archeologia Geografia Arte Spettacolo) dell'Università di Firenze, in partenariato con Oxfam Italia e con il sostegno del MiBAC e di SIAE nell'ambito dell'iniziativa "Sillumina – Copia privata per i giovani, per la cultura". Il Dipartimento ha proposto una ricerca destinata a sviluppare conoscenza e valorizzazione del patrimonio territoriale, sulla scorta del Progetto strategico di Ateneo CAPUT (Cinema Arte Paesaggio Università Toscana) – *Filmare le arti*, e con particolare attenzione allo sviluppo delle Digital Humanities. La coordinatrice scientifica del progetto è stata la prof. Cristina Jandelli, già nello stesso ruolo per CAPUT – *Filmare le arti*, e Raffaele Pavoni, dottore di ricerca in Storia delle Arti e dello Spettacolo, ha ottenuto una borsa di ricerca per condurre il presente studio.

Filmare le arti è stato un Progetto finanziato dall'Università di Firenze nell'ottobre 2014, e terminato nel novembre 2017¹. Dal gennaio 2015 all'ottobre 2018 CAPUT è stato oggetto di una ricerca che si è svolta all'interno del dottorato di ricerca internazionale in Storia dello Spettacolo PEGASO (Università di Firenze, Pisa, Siena e Regione Toscana) assegnata alla dott.ssa Elisa Bianchi (tutor prof. Cristina Jandelli).

Mercoledì 25 gennaio 2017 sono stati proiettati alcuni tra i video prodotti dalla ricerca, nell'ambito del convegno internazionale. Tra questi, in particolare, i corti vincitori del I concorso *Filmare le Arti* rivolto a studenti dei corsi di laurea DAMS, ProGeAS e Scienze dello Spettacolo. Il tema dei video è stato: documentare gli eventi artistici che si svolgono sul territorio della regione Toscana, contribuendo a ridefinire il paesaggio e la sua

¹ Sito web: <<https://filmarelearti.wordpress.com/>>. Pagina Facebook: <<https://www.facebook.com/filmarelearti/>>.

percezione. La finalità è stata cogliere, attraverso l'audiovisivo, le modalità con cui le arti (teatro, cinema, musica, letteratura, danza, arti visive, eventi folcloristici) interagiscono con il territorio. Tale iniziativa ha offerto un'importante occasione per osservare, attraverso lo sguardo dei partecipanti, i cambiamenti che caratterizzano il mondo delle arti contemporaneo. Il concorso ha inoltre contribuito a testimoniare i mutamenti del linguaggio audiovisivo i cui prodotti – soprattutto nella dimensione amatoriale – sono sempre più connessi all'utilizzo di *mobile devices* e tecnologie a basso costo.

Il 25 e 26 gennaio 2017 si è inoltre tenuto un convegno internazionale, volto a indagare, da un punto di vista scientifico, la relazione fra paesaggio, arti visive e performative. Gli interventi, i cui atti hanno dato luogo a una pubblicazione², hanno messo a tema il rapporto che il film intrattiene con il paesaggio e con le forme espressive, artistiche e letterarie che l'audiovisivo racconta e rende visibili. Tra i principali oggetti di indagine, sono stati privilegiati i seguenti:

- In che modo l'evento artistico (cinema, teatro, danza, musica, letteratura, arti visive), uscendo dai luoghi deputati, può interagire con gli spazi pubblici e con il paesaggio una volta trasformato in rappresentazione audiovisiva.
- In questa prospettiva quale ruolo possono rivestire le modalità interpretative offerte dai film studies, dall'estetica, dall'antropologia visuale, dalla geografia.
- Come il concetto di paesaggio-specchio, che ha al centro la soggettività di chi guarda, si può estendere all'atto del filmare e alle nuove esperienze di spettatorialità diffusa.
- La percezione/rappresentazione del paesaggio e degli spazi pubblici rivisitati dalle arti attraverso le nuove tecnologie.
- Come individuare e interrogare gli archivi audiovisivi che documentano il rapporto fra le arti e il paesaggio in modo da restituire alle immagini del passato il loro valore alla luce del presente.
- Il cineturismo come nuova forma di esperienza del territorio legata all'intervento dei media audiovisivi.

Le relazioni hanno cercato di rispondere a queste e altre questioni a partire da prospettive molteplici e con metodologie diverse, nella convinzione che la pluralità degli approcci possa contribuire a far luce su un ambito di studi ancora in via di definizione.

Il 22 novembre 2017 si è infine tenuta la giornata conclusiva del progetto strategico di Ateneo CAPUT. All'interno dell'evento sono stati discussi i risultati della ricerca, sulla base del volume pubblicato. Sono intervenuti: Rosamaria Salvatore (Università di Padova), Augusto Sainati

² Cfr. C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, ETS, Pisa, 2017.

(Università Suor Orsola Benincasa Napoli), Stefania Ippoliti (Presidente Italian Film Commissions). A seguire, ha avuto luogo la premiazione del secondo concorso Filmare le Arti, e per l'occasione è stata inaugurata la mostra con una selezione dei film prodotti dalla ricerca³ e delle riflessioni ad essi connesse. La mostra si è tenuta dal 22 novembre al 6 gennaio a Palazzo Fenzi, a Firenze.

L'esperienza maturata dal gruppo di ricerca ha suggerito di innovare il progetto Filmare le arti privilegiando l'interazione fra il paesaggio, il territorio, i beni culturali e le arti visto dalla prospettiva degli sguardi "altri". Il progetto Filmare l'alterità, dunque, si inserisce nello studio della rappresentazione del paesaggio ottenuta attraverso il ricorso alle nuove tecnologie, per sviluppare la conoscenza del patrimonio paesaggistico e indagare le possibilità offerte dai nuovi media nella gestione e nella comunicazione del territorio. Le attività di cui si è composta tale iniziativa sono essenzialmente cinque:

- Ciclo di attività seminariale destinato ai cittadini non-italiani e *under 35* della città di Firenze dei comuni limitrofi. L'obiettivo di tale iniziativa è stato quello di illustrare il progetto, chiarendone gli scopi e stimolando il coinvolgimento attivo da parte dei soggetti coinvolti. Si è cercato, in particolare, di riflettere sull'opportunità di un archivio amatoriale di "rappresentazioni migranti" e sulla capacità del medium audiovisivo di ridefinire la nostra relazione con l'Altro e con il paesaggio urbano che con l'Altro condividiamo.
- Concorso con premi in denaro, e a partecipazione gratuita, indirizzato ai cittadini non-italiani e *under 35* della città di Firenze e dei comuni limitrofi, volto ad individuare e a selezionare video prodotti dagli stessi che documentino la loro relazione con il paesaggio urbano, con particolare attenzione a quello periferico.
- Creazione e manutenzione di un archivio di "sguardi altri" sul paesaggio urbano, consultabile liberamente e gratuitamente, che proprio attraverso la diversità di tali sguardi provi a costituirsi come una sorta di polifonia (o poliscopia) urbana, ridefinendo e relativizzando il nostro modo di intendere la città e il nostro essere cittadini.
- Promozione dell'iniziativa sul territorio attraverso i canali di informazione tradizionale e i nuovi media, con l'appoggio delle istituzioni locali⁴.
- Convegno di studi "Sguardi sulla città. Filmare il paesaggio urbano come esperienza multiculturale e multi-identitaria", organizzato

³ Alcuni di questi video sono consultabili al link <<https://vimeo.com/filmarelearti>>. Per gli altri, ora offline, è possibile fare richiesta personale al sottoscritto, all'email raffaele.pavoni@unifi.it.

⁴ Sito web: <<http://www.filmarelalterita.it/>>. Pagina Facebook: <<https://www.facebook.com/filmarelalterita/>>. Profilo Instagram: <<https://www.instagram.com/filmarelalterita/>>. Canale YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCyx6FUwojgVneU_HSKdIFoA>.

dall'Università degli Studi di Firenze, in cui si è cercato sulla base delle esperienze raccolte, di definire un framework critico-teorico attraverso il quale analizzare tali materiali e definirne la collocazione all'interno dell'ecosistema mediale, tracciando linee guida per eventuali esperienze analoghe.

Il ciclo di attività seminariali di ripresa e montaggio video, di cui si parlerà più diffusamente nel cap. 4, ha avuto luogo nei locali universitari, dall'11 settembre al 21 dicembre 2018, ed è stato finalizzato alla partecipazione al concorso video, con scadenza il 31 dicembre 2018, aperto a tutti. Tale concorso, in particolare, è stato il mezzo prediletto per la raccolta e la catalogazione di filmati (di lunghezza variabile dai 3 ai 5 minuti) che avessero come finalità quella di documentare il paesaggio urbano, centrale e periferico, contribuendo a ridefinirne la sua percezione. Al fine di cogliere le modalità attraverso le quali i migranti si relazionano con il territorio, sono stati prediletti i filmati prodotti all'interno di spazi pubblici (piazze, cortili, strade, giardini, parchi, etc.), con particolare attenzione ai luoghi periferici, non attraversati dai flussi turistici e, quindi, meno rappresentati dal sistema mediatico. I video accettati, come indicato dal bando, potevano essere realizzati con qualsiasi tecnologia, sia con materiale girato di cui l'autore deteneva l'autorialità, sia attraverso il "riuso" di materiale di terzi.

La competizione ha previsto l'assegnazione di riconoscimenti speciali, con cinque premi in denaro di mille euro ciascuno, ai partecipanti che abbiano dato prova di talento e creatività nella realizzazione del loro lavoro. La Giuria, composta dal gruppo di ricerca di cinema del Dipartimento SAGAS (i professori Sandro Bernardi e Cristina Jandelli e il regista Paolo Benvenuti), ha avuto il compito di visionare le opere attribuendo a ciascuna un voto e determinando una graduatoria. Sono stati premiati i partecipanti che, meglio di altri, siano stati in grado di cogliere, a prescindere dalla presunta "qualità estetica" del materiale prodotto, il senso dell'operazione proposta; ossia, quei lavori che abbiano creato consapevolezza della propria appartenenza culturale e della rilevanza antropologica del proprio sguardo sia nel soggetto che li ha prodotti che nello spettatore, sia esso italiano o straniero. In sintesi, sono stati selezionati quei lavori che abbiano offerto una visione "altra" della città di Firenze, con particolare riferimento alle periferie urbane e a tutte quelle realtà che il *marketing* del territorio a fini turistici spesso tende a ignorare, e le cui storie è necessario raccogliere e archiviare.

Le strategie di promozione hanno previsto una presentazione pubblica del progetto alla presenza delle istituzioni locali; come già avvenuto per la giornata conclusiva del Progetto CAPUT Filmare le Arti, contestualmente alla premiazione dei vincitori è stata allestita una mostra temporanea sulla base dei materiali raccolti. La fase di selezione degli artisti, mediante concorso, è stata pubblicizzata sui social media (Facebook e Instagram), a mezzo stampa e attraverso i centri di accoglienza e le scuole per stranieri presenti sul terri-

torio. È stato inoltre prodotto del materiale grafico per sensibilizzare all'iniziativa e chiedere di contribuire attivamente alla costituzione di un archivio di "sguardi altri", anche questo a mezzo stampa e attraverso i social media.

Per l'occasione, inoltre, è stato organizzato un convegno internazionale di studi (21-22 gennaio 2019) sui temi degli "sguardi altri" e del ruolo delle nuove forme di comunicazione visiva nel creare connessioni tra noi e l'"Altro". Nel corso di tale iniziativa si è tentato di ridiscutere il concetto stesso di città, intesa non solo come sistema dinamico di persone, ma come sistema di sguardi che le stesse persone mettono in pratica. Sono state accolte, in particolare, proposte relative ai seguenti argomenti:

- Le esperienze audiovisive che tendono a ridefinire la nostra relazione con l'Altro e con il paesaggio urbano che con l'Altro condividiamo.
- La rappresentazione dello straniero e delle migrazioni nei media italiani e internazionali.
- Il ruolo delle nuove tecnologie e dei *social media* nella disintermediazione e re-intermediazione della rappresentazione dell'Altro.
- Il ruolo e il valore identitario della fruizione musicale dislocata e portatile nella trasfigurazione dei paesaggi urbani.
- I modi e le forme della rappresentazione cinematografica dell'Alterità.
- Le pratiche attive di archiviazione e promozione di "sguardi altri" sul territorio.

Alla luce di tutte queste attività, sintetizzando, la finalità ultima del progetto è stata quella di illustrare in che misura le tecnologie audiovisive possono mirare a promuovere il dialogo sociale e interculturale, la valorizzazione delle pluralità e delle diversità, l'inclusione e la coesione sociale nel contesto urbano prescelto. Ciò che abbiamo chiesto di fare ai cittadini stranieri è stato di raccontarci non la loro vita, bensì la nostra, e di farlo a partire dal paesaggio urbano. Questi gli obiettivi programmatici ai quali pensiamo che il nostro progetto abbia potuto fornire un contributo:

- Sviluppare la *media literacy* da parte dei migranti e promuovere la conoscenza dello sguardo degli stessi ai locali.
- Mettere in discussione la rappresentazione dominante dei migranti nei media tradizionali, stimolando l'accesso personale e volontario al database come atto conoscitivo nei loro confronti.
- Promuovere la disintermediazione della rappresentazione dominante dell'"Altro", contrapponendo a esso la rappresentazione di "Noi" da parte dell'"Altro".
- Sviluppare uno schema ermeneutico che punti a fissare criteri per valutare la "distanza adeguata" nella rappresentazione dei migranti.

Quest'ultimo punto, in particolare, è precisamente l'oggetto della presente pubblicazione. Lo scopo, qui, è quello di ancorare l'esperienza laboratoriale svolta, e i video realizzati dai partecipanti, nel dibattito critico-

co-teorico in corso. Il riferimento principale è quello ai *film e media studies*, discipline di riferimento a livello sia teoretico che analitico, ma in un'ottica essenzialmente interdisciplinare (integrando, quindi, contributi dall'antropologia culturale, dalla sociologia delle comunicazioni, dai *visual e sound studies*, dai *postcolonial e feminist studies*).

Nel secondo capitolo, in particolare, si cercherà di affrontare, da un punto di vista critico, il discorso dominante sull'immigrazione nei media tradizionali e non. Quello che comunemente viene definito come "problema immigrazione" non è, ovviamente, un portato del nostro tempo, benché possiamo essere indotti a pensare il contrario dall'insistenza sempre maggiore sul tema, a livello sia politico che mediatico. Questa costruzione identitaria dello straniero, come si dimostrerà, si scontra con la costruzione identitaria *da parte* dello straniero della sua stessa alterità, costruzione che si ridefinisce di volta in volta nei termini di una ri-simbolizzazione della società che deriva, in gran parte, proprio dal suo appartenere a una cultura altra. In questo capitolo si rifletterà sulla natura essenzialmente spaziale della concezione comune di alterità, e sui media come regolatori di confini, che a loro volta interagiscono con altri confini (geografici, culturali, affettivi, etc.). Prima di passare alle implicazioni teoriche di questa metodologia, e di applicarla al caso di studio dei video realizzati da stranieri nel paesaggio urbano fiorentino, si cercherà di approfondire, ulteriormente, il concetto di alterità, focalizzandoci sulla cultura italiana contemporanea, e tentando di capire il ruolo dei media nel farsi veicolo o promotori di alcune paure, stereotipi, generalizzazioni che caratterizzano il dibattito pubblico, sfociando talvolta in vere e proprie teorie del complotto. Lo faremo attraverso i dati provenienti da quelle che oggi, in Italia, sembrano essere le tre principali fonti in materia: l'Osservatorio Europeo, Eurispes e l'associazione Carta di Roma. Dimosteremo come l'incrocio di questi dati riveli non solo come la percezione dominante della migrazione sia connessa al *frame* del pericolo, espresso in termini essenzialmente territoriali, ma anche – cosa ancor più interessante – come tale associazione derivi, almeno in parte, non tanto da un universo semantico comune, quanto da una sovraesposizione a certe tematiche: la sovrarappresentazione del fenomeno migratorio, al netto di alcune violazioni sul piano deontologico, comporta *di per sé* un'alterazione della percezione del fenomeno. Ancora una volta, quindi, come si argomenterà, è sulla *rappresentazione mediata dell'alterità* che bisogna lavorare, ed è questo – ancora una volta – che il progetto Filmare l'alterità si propone di fare.

Nel terzo capitolo devieremo, in parte, dall'oggetto di studio, per poi tornarvi nel finale, con una questione di importanza capitale per definire il senso stesso del laboratorio: può una rappresentazione dello spazio "non egemonica" essere interpretata nei termini di una *riappropriazione* di tale spazio? Nel caso di cittadini stranieri, può la comunicazione mediata del paesaggio urbano, attraverso il medium audiovisivo, portare, a livello per-

cettivo, a una ridefinizione dello stesso? In questo capitolo verranno analizzate, anche attraverso casi di studio, alcune pratiche di appropriazione del territorio attraverso le immagini, fisse e in movimento, nel campo sia dell'espressione artistica che della lotta politica. Tali casi di studio suggeriscono un ripensamento del rapporto tra gli ambienti *online* e *offline*, in cui l'interdipendenza tra i due ambiti può portare a una critica del concetto stesso di autorità. Il caso delle tecnologie di geolocalizzazione e geovisualizzazione, in tal senso, è particolarmente rilevante, in quanto configura uno scontro di *agencies*. Da una parte, infatti, abbiamo la volontà, da parte dell'istanza degli Stati sovrani, di definire e difendere i propri confini geografici; dall'altra la presenza di tecnologie, come quelle di realtà aumentata, che tendono a ridiscutere tali spazi, o che addirittura, come Google Maps, costituiscono un'appendice del potere istituzionale, ma virtualizzato e reso transnazionale, sia nella fruizione che nella ri-creazione di mappe che diano l'illusione di realtà (attraverso le modalità *open source* di raccolta e composizione di immagini). Questa contrapposizione sembra avere un impatto, in una certa misura, nella cultura visuale contemporanea, caratterizzata da un crescente conflitto di immagini digitali: da tale conflitto, in cui si inserisce criticamente il nostro progetto, può scaturire – o almeno, tale è l'ipotesi di partenza – una ridefinizione degli ambienti fisici (nel caso specifico, dello spazio urbano). In questo capitolo, in particolare, si ipotizzerà, sulla scia del pensiero di Joshua Meyrowitz, come la storia dei media possa essere concepita nei termini di una storia dei cambiamenti nella percezione e nell'appropriazione degli spazi, in quanto gli stessi modificano la "geografia situazionale" della vita sociale; dall'altro, accogliendo l'invito di Nicholas Mirzoeff a un uso più attivo e pragmatico delle riflessioni elaborate dai *visual studies* (ed estendendo tale invito alla disciplina, parimenti significativa per l'oggetto in esame, dei *sound studies*), cercherò di argomentare come questo cambio di percezione possa portare a un ripensamento del concetto di autorità, in quanto ogni immagine dello spazio può essere interpretata, per la sua ambizione a disciplinare il mondo, essenzialmente come una forma di controllo. Un'immagine "altra", in questo senso, potrebbe configurare un controllo "altro", quindi aprire una breccia, effettiva, nelle modalità di rappresentazione dominanti, descritte e problematizzate nel capitolo precedente.

Una volta definite quindi, nel terzo capitolo, le coordinate teoriche principali da un punto di vista essenzialmente culturologico, e dopo aver formulato, sulla base delle stesse, un principio metodologico che tenti di rispondere ad alcune delle questioni emerse nel secondo capitolo, il quarto capitolo si focalizzerà quindi sul progetto in sé, individuando le sue specificità. Si cercherà, in particolare, di concepire il lavoro svolto nei termini di un dilemma, che coinvolge qualunque tentativo di rappresentazione mediata dell'altro: da una parte un'autorappresentazione im-mediata, che rischia di essere carente a livello di *storytelling*; dall'altra, uno *storytelling*

che, nella sua finzionalità, non rivela che un'istanza esterna, suscettibile di trasformare, di fatto, qualsiasi auto-rappresentazione in etero-rappresentazione. Si cercherà quindi di dimostrare, attraverso l'analisi dei singoli video e la descrizione dello svolgimento delle attività laboratoriali, come il laboratorio *Filmare l'alterità* abbia proposto, o cercato di proporre, una soluzione intermedia. Lo ha fatto, in maniera talvolta inconsapevole, attraverso quella che chiamerò "autorappresentazione eterorappresentata"; ossia, un paradigma visuale che, nel rispetto delle modalità di autorappresentazione dell'altro, espliciti, contemporaneamente, il punto di vista del soggetto narrante.

Nel quinto capitolo si tenterà di avanzare delle riflessioni conclusive a partire da questa esperienza, sottolineando le criticità emerse e tentando di aprire la strada, euristicamente, a nuovi progetti di ricerca che muovano in questa direzione. In particolare, si cercherà di trattare il concetto di alterità non più come oggetto di un'ermeneutica, ma come principio ermeneutico in sé. Tale principio, così formulato, si farebbe rivelatore della qualità essenzialmente dialogica e relazionale delle immagini nella società contemporanea; quindi, della possibilità, attraverso le stesse, di ricalibrare il dialogo interculturale, e di destabilizzare i concetti di egemonia culturale e di discorso dominante.

PARTE I

FRAMEWORK CRITICO-TEORICO

Media e alterità. Appunti per un *framework* critico-teorico

Lo sguardo del migrante è sempre, in una qualche misura, duplice: mai completamente assimilabile, mai esclusivamente classificabile come “altro”. Questo è il punto di partenza del pensiero di Said, che in *Orientalismo*¹, e in maniera più analitica nel successivo *Cultura e Imperialismo*², porta avanti una critica al concetto di alterità propugnato dall’ideologia coloniale europea. A esso l’autore oppone la metafora musicale del contrappunto, inteso sia come sguardo nei confronti del mondo sia come sguardo nei confronti dei testi che raccontano tale mondo. La percezione dell’esule, sostiene Said, è sempre plurale e in grado non solo di cogliere, ma anche di promuovere le diverse dimensioni della cultura, in quanto un evento, un paesaggio, un’attività umana che si dispiegano davanti al suo sguardo lo faranno sempre sullo sfondo del loro ricordo di un ambiente diverso, lontano nel tempo. Le culture migratorie, osserva Said, possono essere comprese solo nel loro rapporto con le diverse culture di riferimento che sono sempre, allo stesso tempo, presenti e assenti. I prodotti di tale cultura sono da interpretarsi, in questo senso, non secondo una lettura univoca, di stampo imperialista, bensì, come suggerisce l’autore, in maniera *contrappuntistica*, ossia «con la percezione simultanea sia della storia metropolitana che viene narrata sia di quelle altre storie contro cui (e con cui) il discorso dominante agisce³».

¹ Cfr. E.W. Said, *Orientalism*, Routledge & Kegan Paul, Henley-London, 1978; tr. it., *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

² Cfr. E.W. Said, *Culture and Imperialism*, Knopf, New York, 1993; tr. it., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell’Occidente*, Gamberetti, Roma, 1998.

³ E.W. Said, *Culture and Imperialism*, Knopf, New York, 1993; tr. it., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell’Occidente*, Gamberetti, Roma, 1998, p.76.

La riflessione di Said è stata variamente interpretata e riattualizzata, soprattutto negli ambiti dei *cultural, subaltern e postcolonial studies*⁴; meno nel campo dei *media e film studies*, dove pure il tema della percezione visiva come fatto culturale sembra essere di estrema attualità, oltre ad avere ricadute tangibili sul piano sociale. Nel caso dei discorsi sui migranti nei media contemporanei, infatti, spesso la dialettica appena descritta viene meno: al netto di alcune rappresentazioni documentarie e cinematografiche, spesso marginali in termini di diffusione, la rappresentazione degli stessi è quasi sempre confinata all'interno della cronaca nera, o nella narrazione drammatica ed emergenziale degli sbarchi, secondo una parabola che riguarda da vicino la storia recente del nostro Paese⁵. Tale retorica tenderebbe a reiterare le immagini dell'Altro come invasore, e della diversità come minaccia, nel tentativo, più o meno consapevole, di fornire una risposta alla diseguaglianza e al disorientamento del mondo postindustriale⁶. Gallotti e Maneri parlano, a tal proposito, di un processo di *stratificazione degli stereotipi*, per cui la criminalità degli stranieri è stata progressivamente assunta come scontata da una fascia sempre più consistente della popolazione italiana⁷.

Questa stratificazione sembra avere effetti concreti sulla nostra percezione del paesaggio urbano: all'immagine delle città, e delle periferie in particolare, come luoghi di pericolo, si sovrappone una concezione "pre-moderna" dei flussi migratori, articolata intorno al concetto di devianza dell'Altro⁸. La questione è tutt'altro che nuova: su un versante storico, come approfondiremo più avanti (2.1), la gestione dei flussi migratori ha sempre comportato un ripensamento dell'idea di città; su un versante mediologico, come si argomenterà subito dopo (2.2, 2.3), il tema si inserisce in una fitta tradizione di studi sul rapporto tra percezione del tessuto urbano e rappresentazione mediatica dello stesso, e lo mette in tensione, rivelando la natura essenzialmente relazionale e percettiva delle nostre città, prima ancora che fisica o strutturale.

⁴ Cfr. K. Ansell-Pearson, B. Parry, J. Squires (a cura di), *Cultural Readings of Imperialism. Edward Said and The Gravity of History*, Lawrence & Wishart, London, 1997; P.A. Bove, *Edward Said and The Work of The Critic. Speaking Truth to Power*, Duke University Press, Durham-London, 2000; M. Sprinker (a cura di), *Edward Said. A Critical Reader*, Blackwell, Oxford, 1992; V. Kennedy, *Edward Said. A Critical Introduction*, Polity, Cambridge, 2000.

⁵ Cfr. M. Maneri, *I media e la guerra alle migrazioni*, in S. Palidda (a cura di), *Razzismo democratico. La persecuzione degli stranieri in Europa*, Agenzia X, Milano, 2009, pp. 66-87.

⁶ Cfr. A. Touraine, *Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents*, Fayard, Paris, 1997; tr. it., *Libertà, uguaglianza, diversità*, Il saggiatore, Milano, 1998.

⁷ Cfr. C. Gallotti, M. Maneri, *Elementi di analisi del discorso dei media*, in P. Tabet, S. Di Bella (a cura di), *Io non sono razzista ma... Strumenti per disimparare il razzismo*, Anicia, Roma, 1998, pp. 63-88.

⁸ M. Binotto, M. Bruno, V. Lai, *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*, FrancoAngeli, Milano, 2016, p. 177.

Il dibattito sulle periferie, in questo senso, sembra estremizzare tale accezione, conducendo, negli esiti più radicali, alla dissoluzione del concetto stesso di città (Petrillo parla di “processi di periferizzazione”⁹). Nelle periferie più che altrove, potremmo dire, qualsiasi tentativo di simbolizzazione del reale è suscettibile di trasformarsi nel suo opposto: una *desemantizzazione* a cui è sempre più necessario opporre un sistema simbolico, o narrativo, che *risemantizzi* lo spazio urbano (i numerosi progetti culturali e finanziamenti pubblici stanziati a riguardo, sia in Italia che in Europa, non sono che manifestazioni di questa necessità). Le immagini di città, e in particolare delle periferie, oggi sono chiamate anche, se non principalmente, a perseguire tale scopo¹⁰. La “questione migranti”, in questo senso, rappresenta un caso limite, facendo emergere la componente negoziale e antagonista della percezione urbana¹¹, oltretutto la sua inevitabile oscillazione tra i due poli appena menzionati.

Partendo da questo presupposto, il presente lavoro intende, come annunciato nell'introduzione (1), approfondire l'ambiguità dell'immagine “altra”, integrando alcuni cenni storici con riflessioni elaborate dai *film* e *media studies*, per infine proporre un *framework* interpretativo che sia utile su un piano sia analitico che produttivo. Tale schema, prima di essere utilizzato per i video prodotti nell'ambito del laboratorio Filmare l'alterità, verrà testato, in questo capitolo, ad alcuni casi di studio, tra i più interessanti della produzione audiovisiva italiana contemporanea: il film collettivo *Tumaranké* (2018), prodotto dalla Dugong Film, e le produzioni dell'Archivio delle Memorie Migranti, in particolare *Benvenuti in Italia* (2012), anch'esso collettivo, e *Va' pensiero* (2013) di Dagmawi Yimer. Si vedrà, in particolare, come i tre casi presi in esame cristallizzino, in un certo senso, il paradosso di qualsiasi presunta rappresentazione dell'“Altro”, il quale, per il semplice fatto di essere concepito come tale, rende manifesta, tanto più quanto tenta di nasconderla, la presenza di un “Noi”.

2.1 Media e migrazioni: lo stato dell'arte

Il “problema immigrazione” non è, ovviamente, un portato del nostro tempo, benché possiamo essere indotti a pensare il contrario dall'insistenza sempre maggiore sul tema, a livello sia politico che mediatico. Numerosi sono i tentativi di storicizzare il fenomeno: particolarmente ambizioso e composito, ad esempio, è il volume collettivo *Les étrangers dans la ville*, a

⁹ Cfr. A. Petrillo, *La periferia nuova. Disuguaglianza, spazi, città*, FrancoAngeli, Milano, 2018.

¹⁰ Cfr. G. Guida, *Immaginare città. Metafore e immagini per la dispersione insediativa*, FrancoAngeli, Milano, 2011.

¹¹ Cfr. M. Georgiou, *Media and The City. Cosmopolitanism and Difference*, Polity, Cambridge, 2013; Z. Krajina, *Negotiating The Mediated City. Everyday Encounters with Public Screens*, Routledge, London-New York, 2014.

cura di Bottin e Calabi¹², in cui si tenta una disamina della percezione dello straniero dal Basso Medioevo all'età moderna. Tra gli interventi, ad esempio, troviamo descritta la condizione delle minoranze religiose a Damasco tra il XVIII e il XIX secolo, dei Greci in Italia tra il XVI e il XVII secolo, dei mercanti stranieri a Bordeaux tra il XVII e il XVIII secolo. Da citare, sullo stesso tema, anche il recente *Routledge Handbook of the Governance of Migration and Diversity in Cities* a cura di Caponio, Scholten e Zapata-Barrero¹³, la cui prima parte si focalizza, da un punto di vista storico, urbanistico e sociale, su come e perché le città siano diventate potenti luoghi di diversità, analizzando i vari processi di *policymaking* e le dinamiche di distribuzione dei migranti all'interno del tessuto urbano, o al di fuori di esso. In Italia, su questo tema, importante è il volume di Augusti, Morone e Pifferi, che in un'ottica comparativa propongono una storia del "campo" come controllo dei confini e accertamento dell'identità dello straniero, pratica diffusasi dalla fine dell'Ottocento e che «con le interferenze degli aiuti umanitari e le prerogative delle politiche migratorie ha contribuito a ridefinire nuovi spazi sociali urbani»¹⁴.

Comparativo è anche il contributo, particolarmente significativo per il nostro oggetto di studio, di Sennett, che in *Il ghetto ebraico di Venezia* parla di come nella città lagunare del XVI secolo sia possibile intravedere una concezione "moderna" dello straniero, a livello sia di diritto che di percezione da parte della cittadinanza locale¹⁵. Concentrandosi sulla popolazione ebraica, che nel 1516 per la prima volta fu relegata – anche per ragioni morfologiche proprie della città lagunare – in un ghetto – parola non a caso veneziana, proveniente da *gêto*, fonderia, ovvero il luogo dove gli ebrei sono stati "ghettizzati" – Sennett osserva come «in questa prima "città globale" del mondo moderno, le strutture politiche e la città si siano sviluppate in modo indipendente le une dall'altra¹⁶». Riflettendo sulla scelta da parte dei veneziani di liberalizzare il transito delle merci con tale comunità, ma di limitare quello delle persone, Sennett scrive:

il linguaggio che diede forma al Ghetto della Venezia del Rinascimento e la formulazione dei diritti derivati dalla sua creazione contribuiscono a illuminare le nostre attuali nozioni di luogo e diritto. Il dualismo che per la prima volta apparve a Venezia era un dualismo tra diritti economici del contratto e diritti alla tutela fisica contro la

¹² Cfr. J. Bottin, D. Calabi (a cura di), *Les étrangers dans la ville. Minorités et espace urbain du bas Moyen Âge à l'époque moderne*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, Paris, 1999.

¹³ Cfr. T. Caponio, P. Scholten, R. Zapata-Barrero (a cura di), *The Routledge Handbook to the Governance of Migration and Diversity in Cities*, Routledge, London, 2018.

¹⁴ E. Augusti, A.M. Morone, M. Pifferi (a cura di), *Il controllo dello straniero. I campi dall'Ottocento a oggi*, Viella, Roma, 2017, p. 8.

¹⁵ R. Sennett, *The Foreigner. Two essays on exile*, Notting Hill, London, 2011; tr. it., *Lo Straniero. Due saggi sull'esilio*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 18

¹⁶ *Ibidem*.

violenza. La protezione economica non aveva limiti di luogo, i diritti alla tutela fisica invece dipendevano dalla segregazione del corpo in uno spazio. Nel mondo moderno, spesso lo stato si serve di questo dualismo per produrre diritti umani di valore diseguale. Nei confronti di gruppi oppressi, lo stato è più disposto a garantire i diritti legati al luogo che quelli universali. Esso tutelerà i gruppi vulnerabili a condizione che siano nel luogo a cui appartengono, ma concede meno protezione per quanto riguarda l'acquisizione di potere economico da parte di questi gruppi nella società nel suo complesso. Anzi, lo stato si servirà dei valori della comunità per limitarne l'accesso economico all'insieme della società. I gruppi oppressi, da parte loro, possono addirittura colludere con questa restrizione della libertà, ponendo tutta l'attenzione sulla coesione della comunità, sull'icona di un corpo organico degli oppressi¹⁷.

Tale dicotomia appare invariata, se vogliamo, anche nel contesto sociopolitico attuale, e semmai si è globalizzata, laddove i ghetti, su scala globale, sono i paesi dove la manodopera è a basso costo, e dai quali la circolazione delle persone, a differenza delle merci, è fortemente limitata. Ma possiamo dare anche un'interpretazione diversa, più mediologica, della riflessione di Sennett, intendendo lo spazio in cui le minoranze sono relegate come una sorta di "ghetto mediatico". Da questa "segregazione mediatica", forzando il ragionamento appena esposto, effettivamente dipende, in larga parte, la negoziazione tra diritti economici e diritti personali di cui questi individui possono godere. Tale costruzione identitaria dello straniero, come argomentremo, si scontra e si sovrappone con la costruzione identitaria da parte dello straniero della sua stessa alterità, costruzione che si ridefinisce di volta in volta nei termini di una ri-simbolizzazione che deriva, "contrappuntisticamente", dal suo appartenere a una cultura "altra".

Il tema, pur non essendo quindi un carattere esclusivo della contemporaneità, è tuttavia di forte attualità. Nonostante i media italiani abbiano iniziato a interessarsi di migrazioni durante la seconda metà degli anni Settanta, con l'arrivo delle prime colf e dei primi lavoratori stranieri, l'argomento ha iniziato a occupare una posizione di primo piano solo dieci anni dopo, con i primi episodi di violenza xenofoba¹⁸. Se all'inizio degli anni Ottanta, tuttavia, le notizie a riguardo continuavano a rivestire un ruolo marginale, sia per il sistema mediatico che per quello politico, le cose hanno iniziato a virare verso un'altra direzione alla fine del decennio, con l'omicidio di Villa Literno del 1989 e il dibattito intorno alla Legge 39/90 in tema di immigrazione (la cosiddetta "Legge Martelli")¹⁹. Da allora la retorica emergenziale degli "sbarchi" è divenuta predominante, così come

¹⁷ Ivi, pp. 18-19.

¹⁸ Cfr. M. Mansoubi, *Noi, stranieri d'Italia. Immigrazione e mass media*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1990.

¹⁹ Cfr. C. Hein (a cura di), *Rifugiati. Vent'anni di storia del diritto d'asilo in Italia*, Donzelli Editore, Roma, 2010.

la contrapposizione tra le categorie indistinte di “Noi” e “Loro”²⁰; di pari passo, nel 2002 è stata promulgata la Legge 189/2002 (la cosiddetta “Legge Bossi-Fini”), che ha stabilito il reato di immigrazione clandestina nel nome di concetti quali “sicurezza”, “emergenza” o “legalità”, e a cui la maggior parte dell’istanza mediatica non ha saputo o voluto opporsi²¹.

Per “segregazione mediatica” dei soggetti migranti, riprendendo il testo di Sennett, possiamo quindi intendere quanto già accennato nell’introduzione; ossia, la perimetrazione del tema immigrazione all’interno di un *frame* emergenziale o dell’allarme. Tale *frame* si articola spesso, appunto, intorno al concetto di frontiera, di delimitazione di uno spazio (da qui la percorribilità del ragionamento sennettiano all’interno della geografia mediale contemporanea). Si tratta, come suggeriscono Binotto Bruno e Lai, di «una concezione dello spazio socio-geografico in cui non è ancora in questione la convivenza o l’integrazione, ma, ancor prima, la stessa legittimità della presenza dell’alterità in uno spazio percepito e definito come ‘nostro’²²». Questa dimensione della rappresentazione dell’Altro richiama una concezione emergenziale e patologica dei flussi migratori: gli autori tirano in ballo la già citata concezione di società premoderna (non a caso Habermas, nel secolo scorso, polemizzava con le ideologie *postmoderne* ravvedendovi, in realtà, nient’altro che un ritorno al *premoderno*²³). Come proseguono Binotto Bruno e Lai, «l’intero discorso sull’arrivo (o sullo sbarco) appare quindi fondamentale nel definire semanticamente i confini del più generale campo discorsivo sulle migrazioni, tracciandone limiti e coordinate grazie al ricorso alle categorie dell’allarme sociale e della indesiderabilità (sporadicamente contrapposti al pietismo o all’accoglienza), in una medesima concezione ‘territoriale’ del rapporto tra l’alterità e l’identità²⁴».

Binotto e Bruno, in un altro testo, individuano, alla luce di questi ragionamenti, un’operazione di “costruzione” di almeno tre *frames*, che corrisponderebbero alle coordinate simbolico-discorsive nella trattazione mediale delle migrazioni: «la ‘sicurezza’ e la difesa dal ‘crimine’ da un lato, gli ‘sbarchi’ e l’ingresso nello spazio nazionale dall’altro²⁵»; infine, un terzo *frame*, minoritario, articolato intorno ai canoni della comunicazione umanitaria. Tale comunicazione, a sua volta, può assumere toni più pietistici o più, per usare la fortunata espressione di Chouliaraki, “post-umanitaria”²⁶. Tale retorica, anzi-

²⁰ Cfr. F. Faloppa, *Razzisti a parole (per tacer dei fatti)*, GLF editori Laterza, Bari-Roma, 2011.

²¹ Cfr. C. Hein (a cura di), *Rifugiati*, cit.

²² M. Binotto, M. Bruno, Lai V., *Tracciare confini*, cit., p. 177.

²³ J. Habermas, *Die Moderne ein unvollendetes Projekt*, Lecture Adorno Prize, Frankfurt a. M., 1980, in «Die Zeit», 1980, pp. 47-48; tr. it., *Moderno, postmoderno e neo conservatorismo*, «Alfabeta», III, 22, 1981, pp. 15-17.

²⁴ M. Binotto, M. Bruno, Lai V., *Tracciare confini*, cit., p. 177.

²⁵ M. Binotto, M. Bruno, *Spazi mediali delle migrazioni*, cit., p. 20.

²⁶ Cfr. L. Chouliaraki, *The Ironic Spectator. Solidarity in The Age of Post-Humanitarianism*, John Wiley & Sons, London, 2013; tr. it., *Lo spettatore ironico. La solidarietà nell’epoca del post-umanitarismo*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2014.

ché rappresentare i benefici della solidarietà sulla sofferenza degli altri, punterebbe alla sovversione estetica e alla riflessività del messaggio; ad esempio, misurando gli effetti della solidarietà su chi la opera anziché su chi la riceve, col rischio, o forse con la logica premessa e complemento, di un narcisismo a breve termine. Ciò che preme notare, ai fini della nostra trattazione, è che tutti questi frame, anche quello umanitario o post-umanitario, difficilmente possono fare a meno di un'articolazione territoriale dell'alterità, seppur spesso elaborata criticamente, anche (e forse soprattutto) a livello visuale.

È in questi termini, forse, che si spiega l'importanza, ancora oggi, del medium televisivo; non a caso, in ambito scientifico, dopo un iniziale entusiasmo, più o meno giustificato, sulla portata *disruptive* dei nuovi media, tornano a proliferare studi che indagano il nuovo (o vecchio) ruolo della televisione nei confronti del cosiddetto "discorso dominante"²⁷. Di fronte al magma percettivo del web, il ricorso al "capitale liturgico" dei media tradizionali, per usare l'efficace espressione di Casetti²⁸, ossia, all'accumularsi dei modi d'uso che si sono consolidati nel tempo e che ne caratterizzano l'identità, può essere un modo per dare un senso a ciò che ci circonda, per recuperare una certezza ontologica e collocarci in uno spazio e in un tempo definiti cartesianamente. In particolare, la televisione ha sempre avuto come punto di forza la capacità di uno *storytelling*, generatore di sicurezza ontologica e coesione sociale. «Lo schermo televisivo e la sua programmazione», come scrive Aroldi, «sostengono e consolidano quella sensazione di sicurezza e di prevedibilità senza la quale la nostra vita quotidiana diventerebbe invivibile²⁹». Questa sicurezza, generata talvolta per contrasto, attraverso la costruzione di un antagonista, tenderebbe a orientare il nostro interesse e le nostre azioni tanto nel panorama mediale quanto in quello urbano, in maniera più o meno deviata e più o meno asservita alle contingenze politiche del momento.

Da qui possiamo cercare di approfondire, ulteriormente, la percezione comune dell'alterità, focalizzandoci sull'ecosistema mediale italiano contemporaneo, e cercando di ipotizzare il ruolo dei media come veicoli o promotori di alcune paure, stereotipi, generalizzazioni che caratterizzano il dibattito pubblico, sfociando talvolta in vere e proprie teorie del complotto (tra quelle più popolari, il mito del rimpiazzo etnico, propugnato tra gli altri da Renaud Camus, o l'annullamento delle identità nazionali, previsto dal piano Kalergi

²⁷ Cfr. Lotz A.D., *The Television Will Be Revolutionized*, New York University Press, New York, 2007; E. Menduni, *Televisione e radio nel XXI secolo*, Laterza, Bari-Roma, 2016; J. Turow, *Rethinking Television in The Digital Age*, in L. Chouliaraki, M. Morsing (a cura di), *Media, Organizations and Identity*, Palgrave Macmillan, London, 2010, pp. 27-46.

²⁸ F. Casetti, *I media dopo l'ultimo big bang. Cosa cambia e cosa resta, quando sfumano i confini*, «Link», 8, 2009, pp. 197-209, p. 199.

²⁹ P. Aroldi, *Guardare la Tv. Il pubblico della televisione tra consumo e produzione di senso* in G. Bettetini, P. Braga, A. Fumagalli (a cura di), *Le logiche della televisione*, FrancoAngeli, Milano, 2004, pp. 45-63, p. 61.

e finanziato del magnate George Soros, etc.³⁰). Questa percezione, il più delle volte, contrasta con i dati provenienti da quelle che oggi, in Italia, sembrano essere le principali fonti in materia. Tali fonti mettono spesso in risalto la sproporzionata percezione del fenomeno migratorio, sia numericamente³¹ che a livello di appartenenza religiosa³², indicando come concause sia la sovraesposizione a certe tematiche³³, sia il grado medio-basso di istruzione delle persone che sovrastimano il fenomeno³⁴. Recentemente si registra, infine, un frequente slittamento dell'identificazione del nemico dai migranti ai loro reali o presunti "difensori". Il problema, secondo quest'ultima analisi, sembrerebbe essere non più l'arrivo dell'"Altro", ma la parte di "Noi" che spinge, almeno secondo una certa deriva semantica, perché tale invasione avvenga (da qui, ad esempio, il successo di parole o espressioni come "buonisti", "élite intellettuale", "radical chic", etc.)³⁵. Ciò che l'insieme dei dati dimostra è non solo una percezione maggiore della migrazione come pericolo, espresso in termini essenzialmente territoriali, ma anche – cosa ancor più interessante – che tale associazione deriva sia dalla creazione mediata di un campo semantico specifico, sia dall'eccessiva reiterazione di tale campo. Da questo quadro, ancora una volta, sembra emergere l'esigenza di un novo storytelling, che incorpori e riproduca la dualità dello sguardo "altro", quale l'abbiamo definita nell'introduzione. E tuttavia tale aggiustamento di prospettiva sembrerebbe implicare, come vedremo nei prossimi capitoli, due paradossi di fondo, che qualunque strategia alternativa di comunicazione del fenomeno e della condizione migratoria, anche in relazione al tessuto urbano, è chiamata a gestire.

2.2 Paradosso n. I: immagine "altra", quindi "nostra"

Possiamo concepire, come abbiamo fatto nell'introduzione, le città come "spazi relazionali", espressione coniata da McQuire³⁶ per sottolineare il ruolo dei media nel modificare i contorni dell'esperienza quotidiana e dello

³⁰ L. Bianchi, *La gente. Viaggio nell'Italia del risentimento*, Minimum fax, Roma, 2017.

³¹ Osservatorio Europeo sulla Sicurezza, *Immigrazione e sicurezza, Monitoraggio periodico sulle diverse facce dell'insicurezza, realizzato da Demos e Osservatorio di Pavia per Fondazione Unipolis, 13 settembre 2017*, 2018, <<http://www.demos.it/a01427.php>> (11/2018).

³² *Eurispes, 30° rapporto Italia. Percorsi di ricerca nella società italiana*, 2018, <http://www.eurispes.eu/sites/default/files/Eurispes_Sintesi_Rapporto_Italia_2018.pdf> (11/2018).

³³ P. Barretta, G. Milazzo, *Notizie da paura. Quinto Rapporto Carta di Roma*, 2018, <https://www.cartadiroma.org/wp-content/uploads/2018/01/Rapporto-2017_-cartadiroma_small.pdf> (11/2018).

³⁴ Cfr. Istituto Cattaneo, *Immigrazione in Italia, tra realtà e percezione, studio condotto sui dati Eurobarometro, 27 agosto 2018*, 2018, <<http://www.cattaneo.org/wp-content/uploads/2018/08/Analisi-Istituto-Cattaneo-Immigrazione-realt%C3%A0-e-percezione-27-agosto-2018-1.pdf>> (11/2018).

³⁵ I. Diamanti, *Spesso gli altri siamo noi*, in P. Barretta, G. Milazzo, *Notizie da paura. Quinto Rapporto Carta di Roma*, 2018, <https://www.cartadiroma.org/wp-content/uploads/2018/01/Rapporto-2017_-cartadiroma_small.pdf> (11/2018), pp. 9-10.

³⁶ Cfr. S. McQuire, *The Media City. Media, Architecture and Urban Space*, Sage, Los Angeles, 2008.

spazio sociale, rendendolo variabile e contingente. Prima di lui Lefebvre³⁷, in un'ottica costruttivista, parlava di "spazio vissuto", di cui cioè si ha esperienza attraverso le immagini e i simboli a esso associati: l'immaginazione cerca di cambiarlo e di appropriarsene, sovrapponendosi allo spazio fisico e facendo un uso simbolico dei suoi oggetti. Tale simbolizzazione sembra avvenire in larga parte, come abbiamo cercato di argomentare, attraverso buona parte del sistema mediatico contemporaneo, replicando dinamiche di segregazione geografica già ampiamente collaudate in un'era "pre-mediatica", che il discorso dominante non farebbe che riarticolare e riadattare al mutato contesto socio-politico.

Questa reiterazione di una concezione geografica dell'alterità nel discorso mediatico dominante sembra essere una conseguenza, come ci suggeriscono ancora Binotto Bruno e Lai, di una deriva del giornalismo contemporaneo, ossia il frequente affidarsi alle fonti giudiziarie o di organi ufficiali (polizia, carabinieri, ospedali ecc.), e di conseguenza al loro linguaggio, come fonte principale, se non unica, della notizia: «il circolo vizioso (...) s'innescia a partire da una forte ridondanza di notizie di cronaca nera sugli immigrati provenienti da fonti giudiziarie condivise praticamente da tutte le testate, che tendenzialmente le gerarchizzano e generalizzano in modo molto simile³⁸». La pressoché totale univocità delle fonti, quindi, unita a una frequente analogia in termini di routine organizzative, darebbe luogo, potremmo dire, al cosiddetto discorso dominante relativo alla rappresentazione dei migranti nei media. Su tale concetto è forse il caso di soffermarci.

L'espressione "discorso dominante" è ovviamente controversa, e implica un dibattito estremamente articolato. Viene alla mente il concetto gramsciano di egemonia culturale, inteso come direzione e dominio, risultato dei diversi gradi di rapporto delle forze politiche, etiche ed economiche³⁹. Oppure, si potrebbero riattualizzare le riflessioni di Adorno sull'industria culturale come alienazione dell'uomo contemporaneo, indotto a vivere in un simulacro di realtà che si spaccia per cultura scaturita dalle masse⁴⁰. O ancora, riprendere le teorizzazioni di Van Dijk sulle relazioni tra il discorso pubblico razzista e le istituzioni che, con il loro potere di simbolizzazione e legittimazione (*élites* politiche, culturali, accademiche, etc.), ne consentono la formulazione. L'ideologia etnica insita in tale discorso, secondo l'autore, non sarebbe altro che un modo per sottacere la condizione socioeconomica dei

³⁷ Cfr. H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974; tr. it., *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano, 1976.

³⁸ M. Binotto, M. Bruno, Lai V., *Tracciare confini*, cit., p. 128.

³⁹ G. Cospito, *Egemonia/egemonico nei Quaderni del carcere (e prima)*, «International Gramsci Journal», 2, 1, 2016, pp. 49-88.

⁴⁰ Cfr. T.W. Adorno, *Resümee über die Kulturindustrie*, 1963; tr. it., *Ricapitolazione sull'industria culturale* in Id., *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano-Udine, 2011; T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Querido, Amsterdam; tr. it., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1979.

soggetti trattati⁴¹. Il concetto di discorso dominante, in tutti questi casi, non solo mantiene una sua validità da un punto di vista ermeneutico, ma, applicato al presente oggetto di studio, sembra persino acquistare un carattere di inevitabilità, in quanto si presenta, come abbiamo visto, come vincolato e determinato da fonti che manipolano o danno una lettura tendenziosa dei dati (lettura legittimata, appunto, da “esperti” che conferiscono a tali dati un certo grado di oggettività). Come conseguenza, riprendendo le riflessioni avanzate precedentemente, spesso nel linguaggio giornalistico si parla di migrazione principalmente per ciò che riguarda aspetti legali o criminali, tralasciando quasi sempre l’identità, culturale e affettiva, dei soggetti trattati.

Questo rapido mutamento di prospettiva nei discorsi dei media tradizionali sui migranti, detto altrimenti, ha dato origine a una narrazione che è andata a stabilizzarsi essenzialmente intorno a quello che Lévy chiama “spazio antropologico del territorio”, inteso come il luogo di sviluppi evolutivi della specie umana, in un processo discontinuo di significazione della riproduzione simbolica e materiale⁴². Questo spazio si articola, per fare due esempi particolarmente pertinenti al caso di studio preso in esame, nella *comunità locale*, minacciata di disintegrazione da vere o presunte comunità “altre”, e nella *casa*, da difendere dall’intrusione di individui esterni. Entrambe le immagini appartengono allo spazio antropologico del territorio, appunto, ma sono anche e soprattutto mondi simbolici, sempre nel senso costruttivista del termine: rappresentazioni sociali, sovrapposizioni di vissuti che parte della popolazione è portata a riconoscere come familiari, in un’identificazione che spesso diventa tale solo attraverso una differenza dall’altro⁴³. Questo valore identitario, usando un linguaggio sociosemiotico, ha nel tempo dato luogo a un vero e proprio sistema dei segni che è andato sedimentandosi verso il centro della semiosfera, e che si presenta nella sua funzione sempre più prominente di schema, seppur deviante, per la descrizione e la comprensione della realtà.

Lo stesso Said si poneva il problema, nel già citato *Cultura e Imperialismo*, da una parte di sciogliere i concetti reificati e monolitici delle varie “alterità” – l’“Islam”, l’“Oriente”, l’“Africa”, etc. – che hanno assicurato un vasto consenso alla missione civilizzatrice dell’uomo bianco, borghese ed europeo. «Muovo dall’assunto che l’Oriente non sia un’entità naturale data,

⁴¹ Cfr. T.A. Van Dijk, *Elite Discourse and Racism*, Sage, Newbury Park, 1993; tr. it., *Il discorso razzista. La riproduzione del pregiudizio nei discorsi quotidiani*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1994.

⁴² Cfr. P. Lévy, *L’intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris, 1995; tr. it., *L’intelligenza collettiva. Per un’antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano, 1996.

⁴³ Cfr. S. Hall, *Cultural identity and diaspora*, in P. Williams, L. Chrisman (a cura di), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Columbia University Press, New York, 1994, pp. 392-403; tr. it., *Identità culturale e diaspora*, in Id., *Il soggetto e la differenza. per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 243-262; M. Ruggenini, *La verità in questione*, in F. Mora, L. Ruggiu (a cura di), *Identità differenze conflitti*, Mimesis, Milano, 2007, pp. 23-48.

qualcosa che semplicemente c'è, così come non lo è l'Occidente. [...] Quali entità geografiche e culturali, oltre che storiche, Oriente e Occidente sono il prodotto delle energie materiali e mentali dell'uomo⁴⁴». Viene tracciato, in Said, un parallelo tra alterizzazione lessicale e alterizzazione geografica, intesa come gestione del potere politico ed economico (da cui, ancora, la percorribilità della metafora del ghetto veneziano). Nello specifico, aspetto particolarmente pertinente al nostro oggetto di studio, secondo Said le strutture di ubicazione e i riferimenti geografici emergono nei linguaggi culturali della letteratura, della storia o dell'etnografia, a volte in modo allusivo, in altre in maniera accuratamente voluta: «la lotta per la geografia (...) non riguarda solo soldati e cannoni ma anche idee, forme, rappresentazioni e meccanismi dell'immaginario⁴⁵».

Tuttavia, come stiamo cercando di dimostrare, nel processo di critica dell'assoggettamento geografico è implicito, inevitabilmente, il rischio di riabilitare in altro modo lo stesso dualismo e le stesse pratiche di esclusione e marginalizzazione del potere coloniale: è forse necessario abbattere le barriere, quindi, più che offrire uno sguardo Altro rispetto alla rappresentazione dominante (o "imperiale"), cui Said fa riferimento. Tale abbattimento delle barriere può avvenire attraverso uno spostamento di senso, un'ibridazione delle identità: una reazione, seppur frammentaria, al discorso dominante. "Cosa ci hanno lasciato da immaginare?" si chiede polemicamente Chatterjee, tra i fondatori, negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione di *Orientalismo*, del collettivo dei *subaltern studies*: «L'Europa e le Americhe (...) hanno pensato per conto nostro non solo il copione (*script*) dell'illuminismo e dello sfruttamento coloniale, ma anche quello della resistenza anti-coloniale e della miseria postcoloniale. Anche le nostre immaginazioni devono rimanere per sempre colonizzate⁴⁶». E tuttavia l'immaginazione identitaria sembra, nella sua complessa contraddittorietà, ineludibile, in quanto connaturata a qualunque autorappresentazione del Sé, sia essa intesa in senso dinamico o storicamente determinato. Hall, sulla scia di Said e dei *subaltern studies*, descrive questo processo nei termini di una storicizzazione radicale: «le identità sono nomi che diamo ai modi diversi in cui ci posizioniamo e veniamo posizionati dalle narrazioni del passato⁴⁷». Le nostre "identità etniche", come le definisce lo studioso, avrebbero quindi una funzione discorsiva, in quanto ci permettono di interagire in uno spazio relazionale come quello, appunto, della città. Scrive ancora Hall:

⁴⁴ E.W. Said, *Cultura e Imperialismo*, cit., p. 14.

⁴⁵ Ivi, p. 23.

⁴⁶ P. Chatterjee, (1991) 1996, *Whose Imagined Community?*, in Balakrishnan G. (a cura di), *Mapping the Nation*, Verso, New York, pp. 214-225, p. 216.

⁴⁷ S. Hall, *Il soggetto e la differenza*, cit., p. 247.

*il fatto che questa concezione dell'etnicità basata sulla differenza sia stata elaborata, nel discorso razziale, proprio come uno strumento di negazione delle realtà del razzismo e della repressione non significa che dobbiamo concedere al termine di restare perennemente colonizzato. Bisogna contestare tale appropriazione, occorre dis-articolare il termine dalla sua posizione nel discorso del "multi-culturalismo" e transcodificarlo, così come abbiamo dovuto recuperare precedentemente il termine "black" dal suo spazio in un sistema di equivalenze negative. La nuova politica della rappresentazione, dunque, mette anche in movimento una disputa ideologica intorno al termine "etnicità". Ma per spingere questo movimento oltre dobbiamo ri-teorizzare il concetto di differenza. Mi sembra che, nelle varie pratiche e nei vari discorsi della produzione culturale nera, stiamo iniziando ad apparire segni di una tale nuova concezione di etnicità: una nuova politica culturale impegnata nelle differenze piuttosto che nella loro rimozione e che dipende, in parte, dalla costruzione culturale di nuove identità etniche. Anche differenza, come rappresentazione, è un concetto ambiguo e dunque soggetto a dispute. C'è la "differenza" che stabilisce una separazione radicale e incolmabile: ma c'è un'altra differenza che è posizionale, condizionale e congiunturale, vicina alla nozione di *différance* di Derrida, per quanto non possa essere definita esclusivamente nei termini di un infinito slittamento del significante se vogliamo impegnarci nel mantenere una posizione politica⁴⁸.*

L'identità si configurerebbe quindi, secondo una contraddizione solo apparente, sia come costruzione da de-ontologizzare sia come necessità ontologica, da adottare in una prospettiva non "essenzializzante", ma calata in un contesto storico e culturale in evoluzione. In questo senso, e piegando tali riflessioni al nostro oggetto di studio, la costruzione identitaria passa anche, inevitabilmente, attraverso un'alterizzazione operata dall'Altro, la quale entra a far parte, in maniera più o meno problematica, in un sistema preesistente di narrazioni del sé. L'immagine "altra", in questo senso, per parafrasare ancora una volta il pensiero di Said, non farebbe altro che replicare, per sua stessa natura, l'alterità che si prefigge di eliminare: è un paradosso con cui sia il cinema⁴⁹ che la letteratura⁵⁰ italiana, recentemente, si sono spesso confrontati. Dal punto di vista scientifico ciò ha dato vita a una corposa letteratura sui cosiddetti *postcolonial studies*, prospettiva ormai da tempo adottata anche in ambito cinematografico-audiovisivo⁵¹. Minimo comun denominatore di questi studi sembra essere la nozione di sguardo

⁴⁸ Ivi, pp. 237-238.

⁴⁹ Cfr. S. Cincinelli, *I migranti nel cinema italiano*, Kappa, Roma, 2009; A. Corrado, Mariottini I., *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*, Ediesse, Roma, 2013.

⁵⁰ Cfr. G. Proglia, *Memorie oltre confine. La letteratura postcoloniale italiana in prospettiva storica*, Ombre Corte, Verona, 2011; C. Romeo, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Le Monnier università-Mondadori education, Milano, 2018.

⁵¹ Cfr. E. Heffelfinger, L. Wright, *Visual Difference. Postcolonial Studies and Intercultural Cinema*, Peter Lang, New York, 2011; S. Ponzanesi, M. Waller (a cura di), *Postcolonial Cinema Studies*, Routledge, London-New York, 2012.

(*gaze*), in parte mutuata dai *feminist studies*⁵², e con essa la sostanziale ambiguità che stiamo, in questo capitolo, sottolineando: ossia, il fatto che qualunque sguardo “altro” sia, per definizione, “altro da Noi”⁵³.

La doppia dinamica di simbolizzazione dello straniero e di reiterazione di immagini, descritta nelle righe precedenti, sembra inoltre aver portato con sé un progressivo svuotamento semantico. Come scrive Sontag nel suo *Davanti al dolore degli altri*⁵⁴, un’immagine può essere privata della sua forza dal modo in cui viene utilizzata, dal luogo in cui viene vista e dalla frequenza con cui appare. In particolare, quelle televisive, per la scrittrice, sono per definizione immagini di cui, prima o poi, ci si stanca: ciò che a prima vista sembra indifferenza ha in realtà origine nell’instabilità dell’attenzione che la televisione suscita programmaticamente e poi sazia con il suo eccesso di immagini. La saturazione visiva fa sì che l’attenzione sia incostante, mobile e relativamente poco interessata ai contenuti: il flusso di immagini impedisce di privilegiarne una singola. In Italia, sul tema delle migrazioni, questo processo sembra essere avvenuto in modo graduale ma costante, e impone, alla luce di queste considerazioni, la questione della ri-simbolizzazione, o ri-narrativizzazione, relativa a tali tematiche. Cruciale, in questo senso, è la nozione di *distanza adeguata* dai soggetti rappresentati: l’immagine, cioè, è da intendersi essenzialmente come terreno di *conflitto identitario*, in cui “alterizzare” e “farsi alterizzare” dallo sguardo dell’Altro.

Tali concetti sono da tempo assimilati ed elaborati nell’ambito delle scienze sociali. Appadurai, ad esempio, su un versante antropologico afferma che «l’opera dell’immaginazione (...) non è né completamente libera né completamente sotto controllo, ma è invece uno spazio di contesa in cui gli individui e i gruppi cercano di annettere il globale entro le loro pratiche del moderno (...). Le persone comuni hanno iniziato a far uso della loro immaginazione nella pratica delle loro vite quotidiane⁵⁵». Sorrentino, su un piano più psicologico-sociale, riflette invece su come l’individualizzazione rappresenti una conseguenza della moltiplicazione delle agenzie socializzative: si moltiplicano i gruppi di riferimento, e si allarga all’Altro significativo, aprendo a panorami talmente vasti che ci spaventano⁵⁶. È necessario quindi, secondo questa lettura, ridefinire lo spazio sociale che abitiamo e adattarci

⁵² Cfr. S. Parashar, *Feminism and Postcolonialism. (En)gendering Encounters*, «Postcolonial Studies», 19, 4, 2016, pp. 371-377.

⁵³ Cfr. B. Baggiani, L. Longoni, G. Solano (a cura di), *Noi e l’altro? Materiali per l’analisi e la comprensione dei fenomeni migratori contemporanei*, Discanti, Bagnacavallo, 2011.

⁵⁴ Cfr. S. Sontag et al., *Regarding the Pain of Others*, Hamish Hamilton, London, 2003; tr. it., *Davanti al dolore degli altri*, Oscar Mondadori, Milano, 2006.

⁵⁵ A. Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota press, London-Minneapolis, 1996, pp. 18-19

⁵⁶ C. Sorrentino, “Comunicare le differenze”. *Intervento al convegno La media education nella società globale*, cit.

a quel nuovo ambiente, per regolarlo a nostra immagine e somiglianza. La visibilità della differenza, sempre secondo Sorrentino, passa attraverso tre elementi: consapevolezza, identità e riflessività (ossia, capacità di intellettualizzare le proprie pratiche sociali, prevedendo anche il comportamento degli altri)⁵⁷. Per fare questo c'è bisogno, però, di arrivare al riconoscimento, nella doppia accezione di eteroriconoscimento e autoriconoscimento. Restando sul nostro caso di studio, ad esempio, spesso accade che i migranti accettino il riconoscimento che gli viene dato dagli altri, il quale spesso li sminuisce, li spersonalizza, facendoli sentire inadeguati. Non si tratterebbe, quindi, di rinunciare agli stereotipi, il che da un punto di vista sociologico non avrebbe senso⁵⁸. Il vero problema della contemporaneità, semmai, è la già citata stratificazione degli stereotipi, intesa non tanto come un processo imposto da definitori primari, ma come una vera e propria lotta per il significato, per l'egemonia del senso comune. Questo, ancora una volta, è tanto più vero nel caso della rappresentazione delle nostre città, che "costruiamo" anche attraverso i nostri sguardi; tali sguardi, peraltro, sono oggi infinitamente memorizzabili e riproducibili, grazie alla diffusione e alla democratizzazione degli strumenti di ripresa e di riproduzione video. Questo si lega a un altro paradosso, che chiama in causa il supporto come *generatore esso stesso di alterità*, variamente combinato con lo sguardo che attraverso di esso si manifesta. Cerchiamo di approfondire questo punto.

2.3 Paradosso n. 2: immagine mediata, quindi "altra"

Sono ancora Binotto e Bruno a riflettere sulla natura essenzialmente spaziale dell'alterità, in una concezione dei media come regolatori di confini, che a loro volta interagiscono con altri confini:

i media giocano un ruolo centrale nel processo di costruzione simbolica e sociale della realtà; l'informazione definisce i contorni degli spazi definendo le identità, chi è dentro, le appartenenze, chi è l'altro, nonché le dimensioni esplicative e le attribuzioni di responsabilità che precludono alla formazione delle politiche pubbliche, cosa succede e cosa bisognerebbe fare (...) il sospetto è che, almeno nell'esperienza italiana ed europea, i frame e le rappresentazioni sociali prevalenti nella copertura mediale possano riverberarsi nell'interpretazione di un panorama linguistico sempre più globale e plurale trasformandolo in spazio di timore e caos, conflitto e sopraffazione⁵⁹.

⁵⁷ C. Sorrentino, *Diventare cittadini. La scuola come attivatore di capacità relazionale*, 2018, <<http://www.irre.toscana.it/elegia/sorrentino.html>>, (11/2018).

⁵⁸ Cfr. M. Inzlicht, T. Schmader, *Stereotype Threat. Theory, Process, and Application*, Oxford University Press, New York-Oxford, 2012.

⁵⁹ M. Binotto, M. Bruno, *Spazi mediali delle migrazioni*, cit., pp. 17-18.

Se parliamo di rappresentazione dei migranti nell'ecosistema mediale contemporaneo, in questo senso, ci rendiamo conto di quanto la ricerca di una rappresentazione simbolica negoziata sia un'utopia, che si scontra con l'inevitabile parzialità del medium. Si tratta, anche qui, di un dibattito sterminato, che potrebbe tirare in ballo il medium-messaggio di McLuhan⁶⁰, o le riflessioni di Boltanski⁶¹ e Silverstone⁶² sulla distanza inadeguata come rapporto creato *inter alia*, attraverso le mediazioni fornite dalle tecnologie elettroniche. Sempre Silverstone, in un altro intervento, invita a usare la nozione di distanza adeguata come strumento per «misurare e riparare ai fallimenti nella nostra comunicazione con e sulle altre persone, sulle altre culture e nelle nostre notizie dal mondo⁶³» in modo che la nostra capacità di agire sia abilitata e preservata. Come abbiamo visto, su un piano strettamente pragmatico, gli ostacoli al raggiungimento di tale scopo sono molteplici, e riguardano sia la qualità delle fonti, sia la presunta autenticità dello sguardo, sia, infine, le caratteristiche fisiche, le pratiche produttive e gli usi culturali del medium di riferimento. Come dimostrato dagli sviluppi dell'antropologia visuale in senso interpretativo e dialogico⁶⁴, rappresentare l'altro comporta inevitabilmente proiettare su di esso il nostro sguardo, atto in cui il pregiudizio rivela il suo carattere performativo e relazionale⁶⁵. Nella formulazione più estrema di tale concetto, qualsiasi rappresentazione dell'Altro è suscettibile di renderlo «solo una proiezione, un'ombra senza corpo (...) che inevitabilmente si ripercuote sulla condizione dello straniero, sul suo status simbolico, sulla legittimazione di politiche d'inclusione o esclusione⁶⁶». Né, come abbiamo visto, la strategia di sostituire alla visione dell'Altro la visione di Noi che interagiamo con l'Altro ("estetica post-umanitaria") sembra offrire una risposta convincente, non facendo altro che sovrapporre la nostra voce a quella dell'Altro, relegata fuori campo.

⁶⁰ Cfr. M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1964; M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is The Massage. An Inventory of Effects*, Bantam books, New York, 1967.

⁶¹ Cfr. L. Boltanski, *Distant Suffering. Morality, Media, Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

⁶² Cfr. R. Silverstone, *Proper Distance. Towards an Ethics for Cyberspace*, in G. Liestol, A. Morrison, T. Rasmussen (a cura di), *Digital Media Revisited. Theoretical and Conceptual Innovations in Digital Domains*, MIT Press, Cambridge, 2003, pp. 469-490.

⁶³ R. Silverstone, *Regulation and The Ethics of Distance. Distance and The Ethics of Regulation*, in R. Mansell, R. Samarajiva, A. Mahan (a cura di), *Networking Knowledge for Information Societies. Institutions and Interventions*, Delft University Press, Delft, 2002, pp. 279-285, p. 284.

⁶⁴ Cfr. M. Kilani, *L' invenzione dell'altro. Saggi sul discorso antropologico*, Dedalo, Bari, 1997; C. Gallini, G. Satta (a cura di), *Incontri etnografici. Processi cognitivi e relazionali nella ricerca sul campo*, Meltemi, Roma, 2007.

⁶⁵ Cfr. F. Bachis, *Sull'orlo del pregiudizio. Razzismo e islamofobia in una prospettiva antropologica*, Aipsa, Cagliari, 2018.

⁶⁶ P. Musarò, P. Parmiggiani, *Introduzione*, in Id., *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*, FrancoAngeli, Milano, 2014, pp. 11-16, p. 15.

La questione si complica, appunto, se in questo rapporto inseriamo un terzo elemento dialogante: il medium, appunto.

Negli ultimi decenni, anche per effetto della crescente diffusione di sistemi di produzione e riproduzione di immagini in movimento, sia i *media studies* che l'antropologia visuale sembrano aver considerato sempre più spesso il medium audiovisivo come un dispositivo essenzialmente transitivo, o appunto, dialogico. Per usare le parole di Canevacci, «nella nuova antropologia della comunicazione visuale, l'etnografo è legittimato a interpretare l'altro — con o senza fotografie, video, registrazioni varie — solo in quanto è disponibile a farsi interpretare dall'altro. Questa è la dialogica e questa la sfida verso una nuova e più transitiva epistemologia della rappresentazione⁶⁷». E ancora: «l'autorappresentazione disloca polifonie di linguaggi in cui il soggetto interno si racconta dentro e fuori (*in between*) diversificate zone culturali; usa linguaggi diversificati; intacca il potere monologico di chi detiene il potere interpretativo e classificatorio dell'altro⁶⁸». Questo *frame* conflittuale, come lo possiamo definire, si inserisce nella linea tracciata da Said e Hall, di cui abbiamo parlato negli scorsi capitoli; applicato al nostro oggetto di analisi, esso si dimostra particolarmente rilevante, su un versante sia metodologico che epistemologico. E tuttavia va riattualizzato: l'autorappresentazione attraverso le immagini in movimento, intese quindi come luoghi di conflitto, non è più solo appannaggio di una o più discipline accademiche, ma pratica quotidiana di un numero sempre crescente di utenti connessi. Ciò che nel processo comunicativo è cambiato, con le nuove tecnologie audiovisive, è la possibilità, o quantomeno l'illusione, di registrare lo sguardo, o meglio, la capacità dello sguardo di farsi testo e dell'osservatore di venire osservato; da qui la nascita di concetti quali *prosumer*, *producer*, *ProAm*, *User Generated Contents*, etc.⁶⁹ E tuttavia si tratta di uno sguardo tecnologicamente mediato, e in quanto tale illusorio, appunto: in questo senso, le modalità di rappresentazione del sé, già condizionate da fattori culturali, *agencies* contingenti, vissuti personali, identità etniche, si sovrappongono e confliggono con le modalità di rappresentazione che sono proprie dei dispositivi di produzione e riproduzione di immagini.

La situazione si complica ulteriormente, inoltre, se problematizziamo o mettiamo in crisi il concetto di identità, definendolo in termini psicologici prima ancora che sociologico-costruttivisti, come l'abbiamo inteso finora. Damasio, ad esempio, distingue tra il *proto self*, sorta di essere in potenza,

⁶⁷ M. Canevacci, *Prefazione*, in L. Pandolfi, *L'interpretazione dell'altro. Per un'antropologia visuale dialogica. Dalla fotografia socio-etnografica al dialogo tra le culture*, Aracne, Roma, 2005, pp. 11-22, p. 14.

⁶⁸ *Ivi*, p. 17.

⁶⁹ Cfr. A. Toffler, *The Third Wave*, Pan books-Collins, London, 1980; D. Bell, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, Heinemann, London, 1974; P.F. Drucker, *Post Capitalist Society*, Butterworth Heinemann, Oxford, 1993; A. Bruns, *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond. From Production to Produsage*, Peter Lang, New York, 2008.

il *core self*, l'io presente, e l'*autobiographical self*, che nel presente rielabora i ricordi passati⁷⁰. Più i tre livelli sono integrati, più la sensazione di presenza è maggiore, e il senso della presenza è fondamentale nel passaggio dalla comprensione all'attribuzione di senso. Qualsiasi sguardo, incluso quello mediato, in questo senso non sarebbe – possiamo dire – che il risultato di una combinazione infinitamente variabile di identità mutevoli. La mediazione tecnologica, anche e soprattutto secondo questo schema di analisi, rappresenterebbe un fattore altamente condizionante, in quanto può definire, almeno in parte, le forme della presenza dell'Io a sé stesso (quindi, transitivamente, le forme delle tre identità da cui tale presenza è generata).

La moltiplicazione degli sguardi stimolata dalle tecnologie contemporanee, possiamo quindi dire alla luce di queste, pur eterogenee, considerazioni, sembra aver generato una crisi ontologica, che ha investito sia il concetto di identità che quello di medium. Nell'ambito dei *film studies*, ad esempio, ciò ha spinto alcuni studiosi a una ri-concettualizzazione dell'immagine in movimento proprio a partire dalle sue caratteristiche relazionali, concependo il cinema essenzialmente come "medium ambientale"⁷¹, a sua volta in grado, secondo la *spatial theory*, di appropriarsi e manipolare in senso drammaturgico ambienti altri da sé⁷². E tuttavia si tratta di un processo più ampio, che riguarda la comunicazione contemporanea nella sua totalità. Come sottolinea Livingstone, stiamo vivendo il passaggio da

*un mondo spesso teorizzato attraverso una concezione lineare del rapporto produzione-testo-audience a uno che, più opportunamente, lo analizza nei termini di un'infrastruttura: come un circuito dinamico che mette in relazione gli artefatti o i testi utilizzati per comunicare o veicolare informazione; le attività e le pratiche in cui le persone partecipano per comunicare e condividere informazioni; le aggregazioni sociali e le forme organizzative che si sviluppano attorno a questi device e queste pratiche*⁷³.

Questo può corrispondere, piegando tale riflessione al nostro oggetto di analisi, come faremo nel terzo capitolo, a una ridefinizione infrastrutturale delle nostre città, la cui percezione, come abbiamo visto, è frutto della sovrapposizione di una serie di immagini, alcune delle quali mutate

⁷⁰ A.R. Damasio, *Self Comes to Mind. Constructing The Conscious Brain*, Pantheon books, New York, 2010; tr. it., *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Adelphi, Milano, 2013.

⁷¹ F. Casetti, *Post-, Grand, classica o tra virgolette. Cos'è e cos'è stata la teoria del cinema*, in A. D'Aloia, R. Eugeni (a cura di), *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, R. Cortina, Milano, 2017, pp. 373-388, p. 373.

⁷² Cfr. N. Jones (a cura di), *Hollywood Action Films and Spatial Theory*, Routledge, New York, 2015.

⁷³ S. Livingstone, *Children and the Internet. Great Expectations and Challenging Realities*, Polity, Cambridge, 2009, p. 3.

dal discorso dominante. Il caso della rappresentazione dei migranti nei media, come detto, si presenta come estremo, in quanto esacerba questo mutamento infrastrutturale; e tuttavia, parafrasando Livingstone, proprio attraverso il medium audiovisivo è possibile risalire a pratiche, consuetudini, costruzioni identitarie, sistemi relazionali, che caratterizzano l'Altro in quanto tale. Numerosi progetti, scientifici e non, hanno elaborato, su un piano operativo, tale convinzione; proviamo ad analizzarne alcuni, attraverso i concetti esposti fin qui.

2.4 Prove tecniche di narrazioni "altre": alcuni casi di studio

Come rappresentare l'Altro senza proiettare su di esso la nostra istanza comunicativa? Come dare spazio all'immaginazione, per dirla con le parole di Musarò e Parmiggiani, affinché essa possa produrre una «visione di solidarietà che vada oltre il sé individuale e solitario?⁷⁴». Come abbiamo suggerito nei capitoli precedenti, le immagini di città, e delle periferie in particolare, sono un formidabile campo di prova, in quanto rappresentano il terreno percettivo comune in cui gli sguardi sociali e identitari si incontrano (o si scontrano), e in cui l'incontro con l'Altro si manifesta spesso nei termini di una negoziazione (o lotta) per il significato. Accettare e dare forma alla complessità della stratificazione degli sguardi, rendere l'alterità sotto forma di intersezioni, movimenti carsici che lascino emergere di volta in volta attribuzioni di senso diverse, sguardi sulla città diversi: alcuni esperimenti audiovisivi, in Italia e in Europa, hanno esplorato, più o meno consapevolmente, questi temi, dando luogo a vere e proprie narrazioni "altre", in una ricerca della distanza adeguata che, come abbiamo visto, presenta caratteri utopici, ma non per questo meno rilevanti.

Caratteristica frequente di queste narrazioni è quella di possedere una forte propensione, se non un'evidente *agency*, di disintermediazione, o di reintermediazione. Preso atto, come abbiamo fatto, che i media hanno una responsabilità primaria nella costruzione del Noi e dell'Altro – con ricadute sullo statuto sociale, politico ed economico dei soggetti trattati – la disintermediazione, in molti casi, sembra costituire una strada maestra per decostruire l'immagine mediatizzata e ricostruirla a partire dal vissuto e dalla sensibilità dei soggetti in questione (ritorna qui il concetto di identità, nella duplice e controversa accezione di necessità ontologica e di costruzione sociale da "de-ontologizzare").

Tra le tante iniziative condotte a riguardo possiamo citare, a livello europeo, il Belt Project, un progetto dei Paesi del Mediterraneo iniziato a Parigi nel 2011, quindi diffusosi in varie città europee. Rivolto a minorenni,

⁷⁴ P. Musarò, P. Parmiggiani, *Introduzione*, in Id., *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*, FrancoAngeli, Milano, 2014, pp. 11-16, p. 15.

lo scopo è quello di promuovere la coesione sociale connettendo l'eredità storica con la lotta al razzismo, all'esclusione sociale e alla discriminazione. Il progetto ha previsto una forte interazione con lo spazio urbano, che ha condotto i partecipanti a riflettere sulla storia dei luoghi visitati, e a metterli in relazione con i temi appena citati.

In Italia, simile negli intenti è stato l'esperimento del MEET, in cui si è cercato di sviluppare la capacità critica degli studenti delle scuole superiori in reazione alle false notizie, attraverso un laboratorio di analisi mediale (in che modo i media creano significati sui fenomeni migratori?). Una delle chiavi di volta, secondo gli organizzatori, è stata quella di lavorare con i dispositivi personali – pratica spesso indicata con l'acronimo BYOD (Bring Your Own Device). Tale scelta, oltre alla dimensione meramente pratica, sia a livello economico che per superare le rigidità degli spazi, avrebbe sortito, secondo gli organizzatori, effetti positivi molto concreti, soprattutto in termini di interazione con l'Altro⁷⁵.

Curioso, su un piano non più educativo ma di intrattenimento, anche l'esperimento proposto dal canale Cielo, nei mesi di novembre e dicembre 2018: una rassegna di sei film di altrettanti autori internazionali (Eran Riklis, Philippe Lioret, Andrea Magnani, Mohamed Diab, Yasemin Samdereli, Romain Goupil), sui temi dell'esclusione e della diversità, visti e commentati da spettatori che hanno vissuto vicende personali, per certi versi, simili a quelle dei soggetti rappresentati. Questi, potremmo definirli, "documentari di fruizione cinematografica" sono organizzati secondo due linee narrative in montaggio alternato, rispettivamente sul film e sugli spettatori. Si tratta di una modalità compositiva articolata, che mette in tensione sguardi "Altri", operando una sorta di "ri-alterizzazione" del materiale cinematografico, in cui lo sguardo dello spettatore televisivo rappresenta un ulteriore elemento dialogante.

Nello specifico del conflitto tra autorappresentazione ed eterorappresentazione, che abbiamo approfondito negli scorsi capitoli, in Italia, negli ultimi anni, abbiamo avuto due esperienze simili negli intenti, eppure per certi versi contrapposte. Da una parte abbiamo le produzioni dell'Archivio delle Memorie Migranti (AMM), spazio reale e virtuale di racconti, autonarrazioni e dialoghi tra chi ha vissuto l'esperienza della migrazione e vuole condividerla e chi è interessato a conoscerne il vissuto e le riflessioni. AMM è una realtà multifunzionale, contemporaneamente centro di produzione, agenzia di promozione e distribuzione, collettivo di filmmaker, associazione educativa, centro di ricerca (i membri del gruppo si autodefiniscono, con un'efficace espressione, una "comunità di pratica"). Lo scopo è quello di promuovere la produzione e l'archiviazione di me-

⁷⁵ F. Fabbro, A. Nardi, "Le sperimentazioni didattiche MEET in Italia", intervento al convegno *La media education nella società globale. Esperienze e trasferimento di buone pratiche* (Firenze, 24-25 maggio 2018), 2018.

torie “altre”, giocando in particolare sul rapporto tra narratore e spettatore; provando, ad esempio, a invertire i ruoli, o a ibridarli, in soluzioni spesso produttivamente complesse (riemerge, anche qui, la concezione del cinema come medium transitivo e dialogico). Le produzioni dirette, al momento cinque, sono opere il cui *staff* è fortemente eterogeneo, e in cui spesso a filmare memorie migranti sono registi, appunto, migranti. A livello teorico, restando in linea con la nostra riflessione, potremmo interpretare questa presa di posizione come un tentativo costante di “alterizzazione dell’Altro”, in cui lo sguardo “nostro”, occidentale, è a tratti negato, a tratti, e più sottilmente, oggetto di volontarie o involontarie *mises-en-abyme*. Si tratta, in sintesi, di autorappresentazioni contaminate, quindi particolarmente interessanti per il nostro oggetto di studio. Due film, in particolare, sembrano rappresentare in maniera esplicita questa fitta rete di rimandi continui, e su di essi è forse il caso di soffermarci: il film collettivo *Benvenuti in Italia* (2012) e il conseguente, sia cronologicamente che tematicamente, *Va’ Pensiero* (2013), di Dagmawi Yimer.

Benvenuti in Italia è un documentario collettivo, o meglio, una successione di cinque cortometraggi diretti da cinque registi migranti, provenienti da paesi diversi. Ognuno di essi è stato formato attraverso un laboratorio video, e a ognuno di essi è stato chiesto di riprendere una situazione che rimandasse, in una qualche misura, al loro arrivo in Italia; si tratta, potremmo dire, di uno sguardo migrante sui migranti, all’interno di una produzione italiana, politicamente ed eticamente connotata. Aluk Amiri, afgano, racconta le vicende del suo alter ego Nasir, neomaggiorenne residente in un centro di accoglienza di Venezia; Zakaria Mohamed Ali, somalo, racconta i sogni di gloria di Dadir, calciatore della nazionale somala che, a Milano, cerca riconoscimento nel campionato italiano; Hevi Dilara, curdo, racconta i travagli di una famiglia, anch’essa curda, ospitata temporaneamente a Ercolano; Hamed Dera, del Burkina Faso, riprende scene di quotidianità all’osteria e pensione “Chez Margherita”, punto di riferimento – in seguito chiuso – per la comunità burkinabé di Napoli; infine, Dagmawi Yimer, somalo, ci introduce alla vita di Mohamed Ba, attore e mediatore culturale senegalese, nonché vittima di un’aggressione armata a una fermata dell’autobus. Questo intreccio di sguardi, talvolta complesso, sviluppa ed emblemizza il concetto di identità etniche, precedentemente espresso, secondo cui qualsiasi identità è frutto di connotazioni sia autodirette che, inevitabilmente, eterodirette. E così, benché la modalità di produzione e di organizzazione dei materiali si ponga, per sua natura, su un asse razzismo/antirazzismo (evidente, ad esempio, nell’episodio finale), gli sguardi e i racconti dei soggetti rappresentati spesso seguono altre strade, più intime, meno convenzionali. Così, ad esempio, nella locanda burkinabé vediamo una forte conflittualità interna alla comunità, con manifestazioni d’ira in seguito, per esempio, a una serie di debiti non pagati. Ancor più lampante è l’episodio somalo,

in cui il razzismo si iscrive, letteralmente, nel paesaggio, in particolare quello periferico, nelle strade adiacenti allo stadio di San Siro. Il calciatore Dadir cammina, lungo il marciapiede, lamentandosi della scarsa considerazione del calcio italiano nei suoi confronti, mentre sullo sfondo scorrono i nomi, scritti a spray, di calciatori militanti in Serie A. “Anche io vorrei che il mio nome fosse scritto su questo muro, invece qui è scritto: ‘Seedorf non sei italiano ma sei un negro africano. Ah Ah.’” (fig. 1). La periferia, come abbiamo argomentato, e come questo episodio emblematico, si configura come un luogo de-semiotizzato, da ri-simbolizzare. E tuttavia, aspetto ancor più rilevante, la lotta per la creazione di senso non passa necessariamente attraverso la dialettica oppositiva razzismo-antirazzismo, in questo caso eterodiretta, ma segue altre narrazioni, auto-dirette (quali, ad esempio, il desiderio di rivalsa di Dadir in reazione alla sua frustrazione professionale). Nella scena in cui il protagonista indossa fieramente la maglia della nazionale di calcio somala capiamo come il razzismo, in tutto ciò, sia solo un fatto marginale, lasciato (letteralmente) sullo sfondo. La narrazione antirazzista, detto altrimenti, sembra caratterizzare più lo sguardo “nostro” sull’“Altro”, che non lo sguardo dell’“Altro” su sé stesso, essendo quest’ultimo animato da pulsioni che non necessariamente si inscrivono in tale tematica.

Fig. 1 – Alcune scene di *Benvenuti in Italia* (2012), film collettivo.



Va' pensiero, realizzato interamente da Dagmawi Yimer, riprende e amplia il discorso iniziato nell’ultimo episodio del film precedente. Da un lato viene ancora indagata la vita di Mohamed Ba, sia nella sua veste pubblica di attore (ed educatore) che in quella privata di marito e padre di famiglia. Dall’altro vengono intervistati due testimoni delle ucci-

sioni di Samb Modou e Diop Mor, i due venditori ambulanti senegalesi uccisi in uno scontro a fuoco a Firenze, a Piazza Dalmazia, il 13 dicembre 2011, dal militante di Casa Pound Gianluca Casseri. Il partito preso è qui ancor più netto che nel lavoro precedente, e risponde a un'urgenza espressiva concreta: offrire uno *storytelling* alternativo a quello, spersonalizzante, della cronaca nera (parte del panorama mediatico italiano, effettivamente, non ha neppure dato un nome alle vittime, appellandole genericamente con gli epiteti di "senegalesi" o "ambulanti"). Questa posizione è palese nelle scene in cui Mohammed Ba si racconta: lo sguardo contrappuntistico dell'esule, per riprendere il concetto di Said, nella sua persona viene quasi incarnato, in ogni caso spettacolarizzato (fig. 2). In una scena, davanti al Duomo di Milano, Ba si chiede se esso non sia l'equivalente del baobab, il punto di riferimento per gli abitanti di molti villaggi africani. In un'altra lo vediamo in una scuola, intento a spiegare le differenze culturali a bambini, a loro volta, dalla provenienza geografica eterogenea. In un'altra ancora lo vediamo su un palco teatrale, nei panni di un *griot*, ossia colui che, nelle tradizioni di alcuni paesi dell'Africa occidentale, è incaricato di tramandare, in forma di poesia o di canzone, la memoria della comunità di riferimento. Un personaggio come il *griot* è estremamente simbolico dello sguardo "nostro" sull'"Altro", quasi una *mise-en-abyme*, anche qui, della produzione stessa, e del suo scopo: sottolineare la diversità culturale, intesa sia come cultura migratoria che come cultura del paese di origine, e divulgarla, per promuovere l'integrazione. La macchina da presa, nelle rappresentazioni appena descritte, indugia sui volti, in un gioco riflessivo molto complesso e molto interessante dal punto di vista della nostra indagine: un regista migrante, prodotto da italiani, riprende le reazioni di italiani di fronte al monologo teatrale di un attore migrante. Eppure, tale dialettica, seppur articolata, presuppone un principio di opposizione ("Noi" vs. "Altro") che sembra non emergere affatto, come già nel film precedente, nei momenti più autenticamente autorappresentativi: quelli, cioè, delle interviste ai testimoni di piazza Dalmazia. Nonostante uno dei due, nel corso di tale episodio, sia rimasto gravemente ferito, il dialogo sembra articolarsi non tanto sul principio conflittuale suggerito dalla natura stessa del film (antirazzismo vs. razzismo, accoglienza vs. odio); bensì, segue percorsi più eterogenei: la paura, i dubbi per il futuro, il senso di inutilità derivante dall'inattività forzata a causa dell'infortunio, la vergogna nei confronti del figlio. Come e più che nell'esempio precedente, la spinta all'autorappresentazione non segue, necessariamente, lo sguardo eterorappresentato, ma lo mette in questione; elabora, potremmo quasi dire, "ermeneutiche altre" dell'alterità. Detto altrimenti, nelle interviste ai testimoni di piazza Dalmazia abbiamo una rappresentazione dell'alterità che scaturisce da una presa di posizione ideologica ("nostra") e contemporaneamente se ne distanzia, portando il film su un piano autenticamente privato ("altro").

Fig. 2 – Alcune scene di *Va' Pensiero* (2013), di Dagmawi Yimer.

Anche in quest'ultimo caso abbiamo uno sguardo di città, e di periferia in particolare (piazza Dalmazia), che si fa rivelatore di una duplice costruzione identitaria (nel senso che ne dà Hall): componenti autodirette ed eterodirette si sovrappongono e danno forma a una visione della realtà conflittuale (o contrappuntistica), quale è l'identità, appunto, dei soggetti trattati. Riprendendo Hall, vediamo come l'identità etnica, pur con le sue componenti eterodirette e i suoi eventuali rimandi coloniali, costituisca una componente necessaria e intrinseca a qualunque autorappresentazione dello straniero. E tuttavia, a margine di questi esperimenti cinematografici, ve ne sono altri, più radicali, in cui la componente eterodiretta è ridotta al minimo, nel nome del concetto utopico di sguardo spontaneo (su cui torneremo più avanti). Tra tutti, particolarmente interessante è il caso del film *Tumaranké* (2018), parola che nella lingua bambara, parlata in Mali, indica chi intraprende un viaggio in cerca di un futuro migliore. Il progetto, anch'esso a regia collettiva, è stato ideato e coordinato dalla casa di produzione Dugong Film, e pur mosso da intenti apparentemente simili rispetto ai film analizzati in precedenza se ne discosta, per certi versi radicalmente, sul piano della metodologia. Dopo una prima fase, anche qui, laboratoriale, nell'ambito del progetto europeo Re-Future, è stato chiesto a trentotto minori richiedenti asilo, ospitati in centri di accoglienza della Sicilia meridionale, di riprendere con il telefono momenti della loro quotidianità. Il montaggio finale è un mosaico fortemente eterogeneo, dove si alternano momenti di svago, racconti personali, abitudini alimentari, momenti di lavoro (fig. 3). Nei video, i partecipanti passeggiano per le strade di Siracusa, mangiano un panino, aspettano l'autobus, danno da mangiare ai piccioni, si svegliano, prendono il caffè, conversano, ballano, frequentano corsi di

italiano, fanno musica rap, si tuffano in mare, vanno al supermercato, festeggiano per l'ottenimento del permesso di soggiorno, giocano con i bambini, presentano il loro lavoro (imbiancano, fanno da guardia ai colombi, raccolgono limoni e uva, riparano smartphone). Al di là dell'esclusività maschile del campione autorappresentato (alle ragazze è stato impedito di partecipare perché, come si legge nei titoli di coda, il rischio di cadere in mano ai trafficanti era troppo alto), l'operazione mostra la propria tendenziosità proprio nell'assenza di un vero e proprio intervento narrativo sul materiale girato. Il limite di questo esperimento, in cui la spontaneità è talmente ricercata da diventare artificiale, è la quasi totale assenza di un limite espressivo eterodiretto, quale quello offerto, negli esempi precedenti, da una narrazione documentaria coerente, tesa a riprodurre la qualità contrappuntistica degli sguardi migranti. Detto altrimenti, la rinuncia a una presa di posizione sul materiale girato si traduce, potremmo dire, in un'anti-narrazione autoriflessiva, che finisce per prendere il sopravvento sul contenuto stesso di tale materiale. L'assenza di un'eterorappresentazione disciplinata si trasforma, essa stessa, in eterorappresentazione, in quanto, per usare un gioco di parole, senza la "presenza di tale assenza" i video contenuti nel film non avrebbero, semplicemente, ragione di esistere. Ancora una volta, questo progetto sembra dimostrare, proprio per il fatto di nascondere, come il nostro sguardo sull'Altro sia parte costitutiva di qualunque autorappresentazione dell'Altro, in quanto la stessa scaturisce sempre, inevitabilmente, da un incontro.

Fig. 3 – Alcune scene di Tumaranké (2018), film collettivo.



Questi ultimi due casi, per il nostro oggetto di studio, sono particolarmente rilevanti in quanto rappresentano i due esiti estremi del dilemma

all'interno del quale ci muoviamo. Alla necessità di una disintermediazione delle immagini dello straniero e della città dal lessico del discorso dominante fa necessariamente seguito, qualora si voglia perseguire l'ideale di uno *storytelling* alternativo, una nuova reintermediazione, che in quanto tale è sempre, almeno in parte, eterodiretta. Detto altrimenti, qualunque autorappresentazione mediata ha sempre, e necessariamente, una componente eterorappresentativa, sia per il fatto di dialogare con identità etniche a loro volta parzialmente eterorappresentate, sia per il fatto di venir prodotta e diffusa da tecnologie non neutrali. Sia la destinazione d'uso delle immagini in movimento che il loro stesso atto di prodursi (come sottolineato, a più riprese, dai *film* e *media studies*) sono infatti rivelatori di un contesto produttivo, culturale e politico "altro", o meglio, "altro rispetto all'altro". È necessario quindi capire se e in che termini sia possibile raggiungere un'autorappresentazione dell'alterità, che porti, in ultima istanza, a una ridefinizione dello spazio relazionale urbano.

Entrambi gli esempi, appunto, sono emblematici di due strategie tra loro opposte: da una parte, in *Tumaranké*, abbiamo un'autorappresentazione fortemente eterodiretta, spontanea, ma che dice poco o nulla di come questi individui vedono il paesaggio, di come interagiscono con esso, di quali valori gli attribuiscono. Dall'altro, in *Benvenuti in Italia* e *Va' pensiero*, abbiamo un'autorappresentazione fortemente eterodiretta, che tende a riprodurre la visione della realtà da parte dei soggetti rappresentati e ci suggerisce le connessioni tra questa visione e la loro condizione e cultura migratoria, ma che è inevitabilmente costruita a sostegno di una tesi. La polifonia da un lato si trasforma in cacofonia, dall'altro in monofonia, in un lavoro che necessariamente rivela un messaggio politico, una presa di posizione netta da parte dei produttori. È forse anche per questo che esperimenti simili, talvolta di buona fattura, non riescono ad avere una grande diffusione né un gran successo di pubblico – al netto di alcuni casi isolati come la produzione scorsiana di *A Ciambra* (2017) di Jonas Carpignano, o l'Orso d'Oro al Festival di Berlino per *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi. E tuttavia, se entrambe le esperienze sembrano condurre all'impossibilità di riprodurre lo sguardo Altro, entrambe suggeriscono, altresì, una metodologia di produzione visuale ibrida, che cerchi di esibire tale impossibilità sfruttandone il potenziale ermeneutico: potremmo chiamarla, come faremo nell'ultimo capitolo, un'autorappresentazione eterorappresentata.

2.5 Prima conclusione: la distanza adeguata come utopia

Lo stesso principio di alterità geografica come garante di gerarchizzazione sociale, che Sennett aveva individuato nella Venezia del XVI secolo, sembra quindi riverberarsi, come abbiamo ipotizzato, sino a oggi, influenzando il linguaggio dei media. Tale alterità, sempre sennettianamente, non necessariamente corrisponde a un diverso status economico o diritto com-

merciale dello straniero (si pensi solo al ruolo economico centrale, in molte città italiane, dell'imprenditorialità cinese, tanto diffusa a livello di mercato quanto confinata, geograficamente, all'interno delle varie *chinatown*), ma è utile al potere costituito per mantenere e garantire una disparità di trattamento sui temi dei diritti alla tutela della persona (si pensi, su tutti, al fenomeno del caporalato, per il quale interi gruppi sociali sono costretti a vivere in un regime giuridico separato). Così, di nuovo, scrive Sennett in un altro saggio, *Lo straniero*, parlando della figura di Aleksandr Ivanovič Herzen, scrittore russo che da esule volontario visse a Genova, a Roma e a Nizza, facendo dello sradicamento un inno:

lo straniero davvero poteva riuscire ad avere un rapporto più intelligente con la propria cultura, un rapporto più umano rispetto a chi non si era mai mosso da casa, a chi non conosceva altro che ciò che è, a colui che non si era trovato costretto a riflettere sulle differenze tra le culture. Tuttavia, da sempre, la questione più urgente legata al diventare stranieri non è questa. Lo è invece il fatto che lo straniero deve riuscire ad affrontare la propria condizione di sradicato in modo creativo, e deve imparare a elaborare i materiali che costituiscono l'identità alla maniera in cui un artista lavora i fatti più banali trasformandoli in cose da dipingere. Ognuno deve costruire sé stesso⁷⁶.

La costruzione simbolica da parte dello straniero e quella che dello straniero viene fatta da parte del discorso dominante è esattamente il tema che abbiamo affrontato nel corso di queste pagine, analizzando alcuni casi di studio ritenuti particolarmente significativi. Abbiamo visto come la costruzione dell'identità dello straniero, nella fattispecie, passi anche attraverso la costruzione di una propria identità mediatica, quindi, ad esempio, attraverso il consumo e la produzione di foto, video, audio, e l'interazione con i paesaggi urbani, con i luoghi di residenza e di lavoro, di transito e di attesa, di shopping e di svago. Far emergere questo scarto percettivo, questo modo degli stranieri di intendere e di percepire – mediaticamente – gli spazi urbani che condividono con noi, e metterla in conflitto con quella di buona parte del panorama mediale contemporaneo, può tuttavia rivelare, come abbiamo evidenziato, la natura necessariamente artificiosa di tali narrazioni. Per usare un altro gioco di parole, costruire la costruzione identitaria dell'altro è possibile, alla luce di quanto emerso, solo configurando lo sguardo *sul* e *dell'*Altro come due concetti essenzialmente *utopici*.

Riprendendo ancora i due casi di studio citati nel capitolo precedente, *Tumaranké* e *Va' pensiero*, senza necessariamente voler indicare l'una o l'altra strada come più o meno adeguata, ciò che emerge è che di questo dilemma dobbiamo semplicemente essere coscienti. Se, lapalissianamente,

⁷⁶ R. Sennett, *Lo straniero*, cit., p. 76.

l'Altro, per l'Altro, siamo noi, è altresì vero, su un piano strettamente metodologico, che qualsiasi rappresentazione dell'alterità non può non essere veicolata da un nostro concetto di alterità. D'altra parte, per il principio di riflessività implicito in ogni narrazione soggettiva, il fatto stesso di chiedere di rappresentare un qualsiasi concetto di alterità è, di per sé, un fattore condizionante. Da un lato, in *Tumaranké*, abbiamo l'autorappresentazione del soggetto emittente, quindi la registrazione del suo sguardo sulla città e l'interazione con altri tipi di sguardi; dall'altro, in *Benvenuti in Italia e Va' Pensiero*, abbiamo un'indagine etnografica qualitativa, nella forma della videointervista. Da un lato abbiamo una narrazione immediata, spontanea, senza alcuno scopo altro che quello della condivisione del proprio sguardo e del proprio quotidiano; dall'altro, una narrazione mediata da un'istanza narrante esterna, politicamente schierata, invisibile eppure onnipresente.

Eppure, proprio il caso di *Va' Pensiero*, nelle riprese dello spettacolo teatrale dell'attore Mohamed Ba, lascia intravedere un terzo tipo di approccio, che abbiamo definito, al termine dello scorso capitolo, con un'espressione solo apparentemente ossimorica: *autorappresentazione eterorappresentata*. Il distacco tra l'evento comunicativo spontaneo e la mediazione dello stesso operato dalla macchina da presa è qui reso esplicito, ed è questa, forse, una delle strade percorribili per ripensare e rinarrare la città e le sue periferie, intese appunto come luoghi di conflitti semantici: separare il nostro sguardo sugli altri dallo sguardo degli altri su di noi; sovrapporre all'autorappresentazione l'eterorappresentazione; rimarcare una distanza che, se non può essere annullata, deve essere esplicitata. Diventa evidente, a questo punto, ciò a cui abbiamo più volte fatto cenno nelle scorse pagine: l'alterizzazione si configura come un processo essenzialmente autoriflessivo; la rappresentazione dell'Altro, a sua volta, si configura come un'utopia, o come uno schema ermeneutico. In questo senso, lo sforzo di carpire lo sguardo dell'Altro potrebbe anche rivelare, nella prospettiva più pessimistica, l'abisso che ci separa dall'Altro, la nostra irriducibile impossibilità di comprenderlo, abisso che il medium audiovisivo, di per sé *necessariamente altro*, non farebbe che accentuare. Futuri progetti e studi sul tema della rappresentazione mediale dei migranti potrebbero forse ripartire da questa consapevolezza.

È da qui che ha preso le mosse il progetto *Filmare l'alterità*: se le immagini di città sono luoghi di lotta per il significato, esse possono altresì rappresentare un ottimo campo di indagine per la ricerca di un presunto "sguardo altro". Non solo: sempre in un'ottica costruttivista, le immagini di città possono *costruire*, appunto, i luoghi della nostra quotidianità. Si tratta di una prospettiva teorica, ma che ha avuto, con le tecnologie digitali, alcune conseguenze concrete molto rilevanti, quali, ad esempio, le pratiche di virtualizzazione o di geolocalizzazione degli ambienti fisici. Nel prossimo capitolo ci occuperemo, appunto, di alcuni casi emblematici in questo senso. Più in generale, si cercherà di sviluppare le riflessioni qui esposte

44 Gli sguardi degli altri

non solo nel quadro di una rappresentazione delle percezioni, eterogenee, del paesaggio urbano, ma anche e soprattutto in quello di una ricomposizione, a partire da tali rappresentazioni, dell'idea stessa di paesaggio.

Appropriazioni ambientali e cultura visuale

Tra il 2012 e il 2014 un gruppo di ribelli siriani han utilizzato il servizio di crowdsourcing Map Maker per modificare i nomi di alcune strade e luoghi geografici. Ad esempio, sull'autostrada Hafez Al Asad è apparso il nome del musicista dissidente Ibraheem Al Kashosh, Lake Assad è stato ribattezzato Revolution Lake, etc. Nel 2018, un collettivo d'arte chiamato MoMAR ha trasformato, con il loro progetto "Hello, we are from the Internet", la Jackson Pollock room del MoMA di New York in un'area espositiva personale di realtà aumentata. Scaricando una app specifica, o tramite smartphone distribuiti all'ingresso dell'edificio dagli stessi artisti, i visitatori potevano accedere a "augmented paintings", realizzati dal collettivo sulla base delle opere d'arte di Pollock.

I due eventi, apparentemente sconnessi, sono in realtà dimostrazioni significative, nel campo sia politico che artistico, di un approccio critico alla relazione *online/offline*, esplorando l'interdipendenza tra i due ambienti per mettere in discussione il concetto di autorità. Paradossalmente, entrambe le *agencies* si esprimono attraverso tecnologie intimamente autoritarie: i software di geolocalizzazione e geolocalizzazione che utilizziamo nella nostra quotidianità, infatti, non sono, come vedremo, che un'appendice cartografica del potere istituzionale; allo stesso tempo, essi generano un'illusione di realtà, ottenuta attraverso un assemblaggio di fonti eterogenee, dinamica questa che talvolta contrasta, almeno potenzialmente, con la vocazione originaria di tali tecnologie. Questa ambiguità sembra avere un impatto, in una certa misura, nella cultura visuale contemporanea, caratterizzata da una natura sempre più conflittuale delle immagini digitali, con conseguenze rilevanti, sia propagandistiche¹ che estetiche², nell'ambiente offline.

¹ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to The Present*, The University of Chicago Press, Chicago, 2011.

² C. Vernallis, *Unruly Media. Youtube, Music Video, and The New Digital Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

L'interazione con e attraverso queste tecnologie coinvolge e caratterizza profondamente la produzione e la distribuzione di immagini nell'ecosistema mediale contemporaneo. Una disciplina come quella dei *film studies*, ad esempio, da tempo è costretta ad affrontare tali problemi, in quanto impegnata a ripensare e riaggiornare non solo la nozione di cinema (inteso come medium, come forma espressiva, come ambiente, come linguaggio, come modalità percettiva, etc.), ma anche la disciplina stessa, la quale negli ultimi anni ha moltiplicato approcci metodologici e prospettive interdisciplinari, al rischio di cancellare i propri caratteri distintivi. Molti studi recenti in questo campo cercano di riconoscere, ad esempio, le caratteristiche "cinematografiche" delle forme espressive "non cinematografiche" (o, al contrario, le caratteristiche "non cinematografiche" delle forme espressive "cinematografiche"³). Il dibattito è ampio, e va dalle posizioni più perentorie (per sintetizzarne alcune: "il cinema è un medium del passato"⁴, "il cinema è un intervallo storico"⁵, "i film sono diventati file"⁶, "i media sono diventati software"⁷, etc.) a quelle più marcatamente conservatrici (secondo cui, per esempio, il cinema è essenzialmente un particolare tipo di sguardo⁸, o un ambiente in evoluzione⁹, e i *film studies* hanno codificato concetti e metodologie che devono essere, in ogni caso, preservati¹⁰). Senza voler necessariamente dare ragione all'una o all'altra fazione, basti notare come i *film studies* stiano, in misura maggiore rispetto alle altre discipline, rimettendo in discussione la natura delle immagini e il loro status ontologico (più di quanto, verrebbe da dire, essi abbiano sempre fatto).

Situandosi all'interno di questo dibattito, questo capitolo si propone di interpretare i casi di studio sopra esposti, descrivendo la natura di tali scontri in termini di un'appropriazione, o di un sabotaggio, di spazi fisici offline attraverso pratiche virtuali online. Questo conflitto può implicare due discussioni teoriche, che saranno analizzate nelle prossime pagine, e che per un progetto quale *Filmare l'alterità* si rivelano cruciali: da una parte, si argomenterà come la storia dei media possa essere concepita come una storia dei cambiamenti nella percezione e nell'appropriazione dello

³ W. Brown, *Non-cinema. Digital, Ethics, Multitude*, «Film-Philosophy», 1, January 2016, pp. 104-130.

⁴ D.N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 2007.

⁵ S. Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Televisions as Entr'actes in History*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999.

⁶ D. Bordwell, *Pandora's Digital Box. Films, Files, and The Future of Movies*, The Irvington Way Institute Press, Madison, 2012.

⁷ L. Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York, 2013.

⁸ J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, Vrin, Paris, 2012.

⁹ F. Casetti, 'Ritorno alla madrepatria. La sala cinematografica in un'epoca post-mediatica', «Fata Morgana», 8, 2009, <<https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/rilocazioni-fatamorgana8.pdf>> (12/2018).

¹⁰ J.D. Andrew, *What cinema is! Bazin's quest and its charge*, Wiley-Blackwell, Malden, 2010.

spazio¹¹, in quanto essi modificano la “geografia situazionale” della vita sociale, compromettendo le relazioni tradizionali tra ambiente fisico e situazione sociale¹². Dall’altro, si tenterà di capire come questo cambiamento di percezione possa portare a mettere in discussione il concetto di autorità, in quanto qualsiasi immagine spaziale, come già detto nel capitolo introduttivo, può essere interpretata, per la sua ambizione a disciplinare e a dominare il mondo, essenzialmente come una *forma di controllo*.

3.1 The Place beyond the sense of place

Quest’ultimo concetto, in particolare, solleva questioni quali la costruzione della propria identità attraverso le immagini dello spazio o, di converso, la costruzione di immagini dello spazio attraverso la propria identità. Questo percorso a doppio senso è reso possibile e stimolato attraverso i media relazionali contemporanei; eppure, allo stesso tempo, è un processo che riguarda storicamente ogni medium, e che la nuova ecologia mediale non fa che manifestare in modo più evidente. Fondamentali, in questo senso, le riflessioni di Meyrowitz, che sviluppano questo dibattito non solo ridefinendo il concetto luogo in senso relazionale (ad esempio, un racconto di viaggio potrebbe variare sensibilmente a seconda del pubblico: un amico, un parente, un collega, etc.¹³), ma anche, per citare il titolo del suo libro più famoso, a un vero e proprio superamento del senso del luogo.

In questo libro, l’autore integra e problematizza l’approccio di McLuhan (ogni mutamento nei media, essendo questi un’estensione dei sensi umani, genera necessariamente un cambiamento a livello di strutture sociali¹⁴) e il modello di Goffman (le interazioni sociali consistono in individui attivamente coinvolti in varie rappresentazioni sociali diverse: ciò che cambia, da individuo a individuo, non è tanto il modello di comportamento, ma la capacità di adattarsi a tali rappresentazioni). Questa è la sintesi proposta da Meyrowitz:

Goffman si concentra solo sullo studio dell’interazione faccia a faccia e ignora l’influenza e gli effetti dei media sulle variabili che descrive; McLuhan si concentra sugli effetti dei media e ignora gli aspetti strutturali dell’interazione faccia a faccia. Queste lacune possono essere imputate a una visione tradizionale secondo cui il

¹¹ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford, 1989; Anthony Giddens, *The consequences of modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990.

¹² J.B. Thompson, *The Media and Modernity. A Social Theory of The Media*, Polity press, Cambridge, 1995.

¹³ J. Meyrowitz, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, Oxford, 1985, p. 1.

¹⁴ M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1964; M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is The Massage. An Inventory of Effects*, Bantan books, New York, 1967.

comportamento faccia a faccia e le comunicazioni mediate sono tipi di interazione completamente diversi: la vita reale vs. i media. Questo studio esplora un denominatore comune che collega lo studio delle interazioni faccia a faccia con lo studio dei media: la struttura delle "situazioni" sociali. Suggestisco che il meccanismo attraverso il quale i media elettronici influenzano il comportamento sociale non sia un equilibrio sensoriale mistico, ma un riarrangiamento molto discernibile degli stadi sociali su cui recitiamo i nostri ruoli e un conseguente cambiamento nel nostro senso di "comportamento appropriato". Perché quando il pubblico cambia, cambiano anche le performance sociali¹⁵.

Meyrowitz, quindi, propone di concepire sia l'interazione faccia a faccia sia l'interazione mediata in termini strutturali, vale a dire, come una continua strutturazione ristrutturazione di stadi sociali: questa intuizione è fondamentale per la nostra analisi. Interpretare l'evoluzione dei media in questi termini, infatti, potrebbe gettare nuova luce sul nostro oggetto di studio, spiegando la progressiva differenziazione delle istanze e delle tecnologie di comunicazione. In questo senso, ad esempio, potremmo spiegare la coesistenza di dispositivi hardware personali, come smartphone e tablet, e collettivi, come i televisori (questo sia detto nella consapevolezza che i media personali sono sempre più caratterizzati da dinamiche generaliste, e viceversa¹⁶). La televisione, in particolare, come abbiamo visto nel capitolo precedente, sembra avere ancora un ruolo preminente nella costruzione e nel mantenimento di una comunità, poiché la sua storia è essenzialmente una storia di inclusività: in questo senso, la rappresenta un luogo paradigmatico di convergenza tra spazio fisico e spazio mediatico. Come sostiene Meyrowitz, "i media elettronici [...] hanno riorganizzato molti dibattiti sociali, in modo che la maggior parte delle persone potesse entrare in contatto con gli altri in modi nuovi. E a differenza delle situazioni miste dell'interazione faccia a faccia, le situazioni combinate dei media elettronici sono relativamente durature e ineludibili, e quindi hanno un effetto molto più grande sul comportamento sociale¹⁷". Potremmo interpretare questa riflessione in termini di una geografia situazionale, in cui i media hanno la capacità di sovrapporre e ridefinire i palcoscenici, i ruoli e la percezione dell'informazione stessa. Come scrive l'autore:

forse la migliore analogia per il processo di cambiamento descritto in questo libro è di tipo architettonico. Immaginate che molti dei muri che separano stanze, uffici e case nella nostra società siano stati improvvisamente spostati o rimossi e che

¹⁵ Meyrowitz, p. 4, trad. mia (come tutti i "p." a seguire)

¹⁶ A. D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, New York University Press, New York, 2007; Joseph Turow, *Rethinking Television in The Digital Age*, in L. Chouliarakis, M. Morsing (a cura di), *Media, Organizations and Identity*, Palgrave Macmillan, London, 2010, pp. 27-46.

¹⁷ Meyrowitz, p. 5,

molte situazioni, una volta distinte, siano state improvvisamente combinate. In tali circostanze, le distinzioni tra i nostri Sé pubblici e privati e tra i diversi Sé che proiettiamo in diverse situazioni potrebbero non scomparire del tutto, ma cambierebbero sicuramente. Potremmo ancora riuscire ad agire in modo diverso con persone diverse, ma la nostra capacità di segregare gli incontri sarebbe notevolmente ridotta. Non potremmo interpretare ruoli molto diversi in situazioni diverse perché la chiara separazione spaziale delle situazioni non esisterebbe più¹⁸.

Il concetto di segregazione spaziale delle situazioni, quindi, già in parte analizzato nel precedente capitolo (dove lo abbiamo denominato “segregazione mediatica”) si rivela essere, in Meyrowitz, una caratteristica necessaria per la differenziazione della comunicazione. Quando manca tale segregazione, viene a mancare anche la diversità dei ruoli che gli individui possono ricoprire. Per riformulare il suo pensiero, in una prospettiva critica, potremmo dire così: la mancanza di segregazione potrebbe smascherare la persona che sta comunicando, costringendolo a ridefinire il suo contenuto. Questo è quello che è successo – se vogliamo dare un’interpretazione anacronistica dell’intuizione di Meyrowitz – con i *reality* televisivi e, più recentemente, con i *social media*. Come scrive l’autore, ancora una volta, se la maschera collassasse «avremmo difficoltà a proiettare una definizione molto diversa di noi stessi a persone diverse, quando così tante altre informazioni su di noi sono disponibili a ciascuno dei nostri pubblici¹⁹». Ancora una volta, in modo anacronistico, possiamo vedere in queste parole quasi un’anticipazione del dibattito sul diritto all’oblio, che in Europa ha dato vita al Regolamento generale sulla protezione dei dati (GDPR) dell’UE²⁰, normativa che possiamo intendere, in questo senso, come un tentativo di ristabilire una gerarchia dei palcoscenici sociali. Come questo e altri esempi contemporanei suggeriscono, la riflessione di Meyrowitz è valida sia come uno strumento ermeneutico, intesa cioè come possibile rilettura della storia dei media nella sua interezza, sia come obiettivo pragmatico, cioè come modalità di sviluppo di pratiche di comunicazione alternative (quali quelle che, con il presente progetto, stiamo appunto ricercando). Con la demolizione dei muri, scrive Meyrowitz, «alcuni modelli comportamentali che non sono mai esistiti prima [...] inizierebbero a esistere. Nell’ambientazione combinata, alcuni comportamenti che una volta erano tenuti nel “dietro le quinte” di ogni rappresentazione si ritroverebbero, necessariamente, ad emergere in un palcoscenico allargato²¹». In questa situazione, appunto, saremo costretti a dire e fare le cose in modo diverso, che combinerrebbe «elementi di comportamento elaborati in incontri precedenti, ma

¹⁸ Ivi, p. 6.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ <<https://eugdpr.org/>> (12/2018).

²¹ Meyrowitz, p. 6.

comporterebbe una nuova sintesi, un nuovo modello – in effetti, un nuovo ordine sociale²²».

Questa dinamica, in cui la storia dei *social media* può essere inscritta, è stata spesso interpretata in termini di disintermediazione e reintermediazione²³ (o di de-territorializzazione e re-territorializzazione²⁴). Entrambe le coppie di termini richiamano altrettanti punti di contatto tra gli spazi fisici e quelli mediatici (che cos'è la "demolizione del muro" se non, in effetti, una de-territorializzazione?). Come afferma Meyrowitz: «mentre Goffman e molti altri sociologi tendono a pensare ai ruoli sociali in termini di luoghi in cui essi vengono interpretati, io sostengo che i media elettronici abbiano minato la relazione tradizionale tra ambiente fisico e situazione sociale. Essi hanno creato nuove situazioni e distrutto quelle vecchie. Una delle ragioni per cui molti americani potrebbero non sembrare più "conoscere il loro posto" è che non hanno più un posto, nel senso tradizionale di un insieme di comportamenti abbinati a luoghi fisici e ai pubblici che li caratterizzano²⁵». È questo, appunto, il significato dell'espressione "crisi del senso del luogo", spiegata in termini di un'interferenza dei "media elettronici" nelle strategie di comunicazione, che ha originato nuove reti e nuove comunità virtuali transitorie. La capacità degli utenti dei media di stabilire, paradossalmente, comunicazioni che siano contemporaneamente sia mediate che im-mediate (Castells, a questo proposito, conia il paradigma della "auto-comunicazione di massa"²⁶) può portare a una rottura della relazione tra comunità e spazio. Quella stessa relazione, però, potrebbe essere ricomposta su nuove basi, sia tecnologiche che sociali. In questo senso, il lavoro di Meyrowitz, ancora una volta, è particolarmente rilevante, in quanto

esplora una nuova concezione delle situazioni sociali che includa sia le impostazioni fisiche come le stanze e gli edifici, sia le "impostazioni informative" create dai media. Perché i media, come i luoghi fisici, includono ed escludono partecipanti. I media, come muri e finestre, possono nascondersi e possono rivelare. I media possono creare un senso di condivisione e appartenenza o un sentimento di esclusione e isolamento. I media possono rafforzare un sentimento "loro contro di noi" o possono minarlo. [...] I media elettronici tendono quindi a ridefinire le nozioni di "posizione" sociale e "luogo" sociale²⁷.

²² *Ibidem*.

²³ S. Baschiera, F. Di Chiara, V. Re, *The Logic of Re-Intermediation. An Introduction*, «Cinema & CIE», XXVII.29, Fall 2017, pp. 9-18.

²⁴ S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson (a cura di), *Mapping intermediality in performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, pp. 97-98; R. Kitchin, T.P. Lauriault, M.W. Wilson, *Understanding Spatial Media*, Sage, Los Angeles, 2017, p. 8.

²⁵ Meyrowitz, p. 7.

²⁶ M. Castells, *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

²⁷ Meyrowitz, p. 8.

Per quanto riguarda i nostri casi studio, questo pensiero potrebbe essere riassunto come segue: i media ridefiniscono i luoghi, in quanto *sono*, essi stessi, luoghi che includono ed escludono gli individui. La nozione di comunità, in questa misura, sembra dipendere dalla stessa ridefinizione spaziale, in quanto si forma essenzialmente attraverso un processo di segregazione sociale che divide “Noi” e l’“Altro”: «una questione importante da considerare nella previsione degli effetti dei nuovi media sulle identità di gruppo è come essi ridefiniscano “chi condivide informazioni sociali con chi”. Quando i sistemi di informazione sociale si fondono o si dividono, così si raggruppano le identità²⁸». L’accesso all’informazione, come sottolineano il paradigma di Horton Cooley del “mirrored self”²⁹ o il concetto di Mead di “altro generalizzato”³⁰, ha una forte relazione, quindi, con l’identità personale: gli individui sviluppano il loro Sé sociale dal momento in cui integrano il punto di vista degli altri, giudicando se stessi come dovrebbero fare gli altri. Il valore del giudizio di coloro a cui siamo esposti ha un profondo impatto sul modo in cui percepiamo noi stessi: la segregazione sociale, in questo senso, può condurre a un’identità di gruppo eterogenea, in cui le singole istanze talvolta possono entrare in collisione (come nei casi qui presi in esame). Detto altrimenti: demolire la segregazione sociale della geografia situazionale implica sempre una nuova sintesi: termine, quest’ultimo, che, nella sua accezione aristotelica, è sempre, di per sé, una scelta parziale, che può rivelare, in un approccio culturologico, una determinata ideologia.

Applicando questa riflessione alla de-costruzione e ricostruzione della geografia attraverso le immagini, potremmo dire che questo processo, ponendosi come sintesi di una percezione reale e mediata dello spazio, si configura come intrinsecamente ideologico. La decostruzione delle immagini geografiche, in questo senso, potrebbe rivelare e minare l’ideologia che le ha codificate e imposte come “istituzionali”. Se la geografia è sempre una percezione mediata e condivisa, imporre un’idea di geografia diventa, in sostanza, una questione di potere. È qui che la costruzione dello spazio attraverso le immagini diventa, o può diventare, un atto politico; i visual studies, e i lavori di Mirzoeff in particolare, possono aiutarci ad approfondire questo concetto.

3.2 Geolocalizzazione come esempio di pratica negoziata

“Digital sublime”: è con questa strana reinterpretazione kantiana Mosco descrive l’euforia connessa alle tecnologie digitali, e la convinzione (o

²⁸ Ivi, p. 55.

²⁹ C.H. Cooley, *Human Nature and The Social Order*, a cura di P. Rieff, Schocken Books, New York, 1964, (ed. orig. 1922).

³⁰ G.H. Mead, *Mind, Self, and Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist*, a cura di C.W. Morris, University of Chicago Press, Chicago, 1934.

“fede”) di poter abbattere le barriere che delimitano l’accesso e la partecipazione delle persone: in altre parole, di poter democratizzare la cultura³¹. Si tratta, in effetti, di un sentimento che storicamente ha sempre accompagnato qualsiasi medium che si sia imposto, in una qualche misura, come “nuovo”: Duguid parla di “futurological tropes”, indicando con quest’espressione quei discorsi che si ripresentano identici a se stessi in corrispondenza di ogni reale o presunta innovazione mediatica. Questi “tropes” sono essenzialmente due: il superamento – «ogni nuovo *device* tecnologico rappresenta un superamento dei suoi predecessori» – e la rivendicazione di libertà – «il perseguimento di nuove tecnologie dell’informazione si accompagna sempre alla ricerca di una qualche libertà³²». Applicando questo concetto al nostro caso di studio, possiamo vedere, ad esempio, come il cosiddetto “cyberspazio”, termine che contiene di per sé una chiara connotazione geografica critica, sia stato curiosamente oggetto di colonizzazione da parte di alcuni “indipendentisti”, che hanno visto in questa nuova “terra promessa” una sorta di radicale ridefinizione delle regole dello spazio “fisico”³³. La questione è controversa: paradossalmente, come indicano Gitelman e Pingree, il mezzo migliore sembra essere sempre quello che media meno³⁴; tuttavia, per sua natura, esso *deve* mediare, quindi condizionare l’informazione. Giunti a questo punto, possiamo forse interpretare questa utopia nei termini di un’appropriazione di ambienti *offline* attraverso pratiche *online*, in un processo che potrebbe portare a un cortocircuito tra immagini reali e virtuali. Per parafrasare ed estremizzare Meyrowitz, possiamo giungere ad affermare che la realtà fisica non sia altro che una sovrapposizione, dinamica e infinita, di una serie di virtualizzazioni. Dove potrebbe portare questo approccio, se è valido? Quali le intersezioni con la ricerca di uno “sguardo altro”, quale quella intrapresa dal progetto in esame? Questo capitolo cerca, appunto, di indagare questa relazione, codificando una framework analitico e applicandolo ai nostri casi studio.

La connessione tra comunicazione mediata, percezione geografica e costruzione della comunità, come abbiamo visto, è cruciale, e i due eventi considerati in apertura di capitolo sembrano avere in comune una nuova interrelazione tra questi concetti. Gli ambienti *online* e *offline*, in questi casi, sembrano entrare in una nuova dialettica, un cortocircuito che sottolinea

³¹ V. Mosco, *The Digital Sublime*, MIT Press, Cambridge, 2015.

³² P. Duguid, *Material Matters. The Past and Futurology of The Book*, in G. Nunberg (a cura di), *The Future of the Book*, University of California Press, Berkeley, 1996, pp. 63-102, p. 65.

³³ J.P. Barlow, *A Declaration of The Independence of Cyberspace*, in J. Casimir (a cura di), *Postcards from The Net. An Intrepid Guide to The Wired World*, Allen and Unwin, Sidney, 2002, pp. 365-367.

³⁴ L. Gitelman, G.B. Pingree, *Introduction*, in L. Gitelman (a cura di), *New media, 1740-1915*, MIT Press, Cambridge, 2003, pp. xi-xxii, p. xiv.

la forte interdipendenza tra le due sfere³⁵. Molti studiosi hanno affrontato questi problemi, recentemente, interpretando la città come un'interfaccia per le traiettorie politiche delle società urbane (consumo, identità, comunità e azione)³⁶; come un luogo di incontro con gli schermi urbani, quindi con nuove tipologie di fruizione mediale³⁷; come un ambiente freddo che gli individui possono "riscaldare" attraverso dispositivi musicali portatili³⁸ (approfondiremo quest'ultimo punto nel cap. 3.5). Tra gli altri, potremmo citare il concetto di "sentient city", coniato da Rossiter per definire il luogo in cui «la topografia delle scale e dei confini spaziali lascia il posto alla topologia dell'*ubiquitous computing* e delle *predictive analytics*, in cui il digitale è integrato con l'esperienza di movimento³⁹»; o ancora, quello di 'screen city'⁴⁰, il nuovo luogo in cui il web e la città, intesi entrambi come macro-media, si sovrappongono e si ibridano. Le nostre città, secondo questo principio, sono luogo di ri-locazione dei prodotti audiovisivi⁴¹: come i computer, esse si riappropriano di tutti i media già esistenti, costringendo ogni testualità al proprio modo di codificare e decodificare le immagini (quindi, mutando il loro DNA⁴²). Questo processo può portare a nuovi poteri e autorità, a seconda, come sostiene Galloway, della gestione dei protocolli di codifica. Per "protocolli" l'autore intende tutti i punti essenziali necessari per attuare uno standard d'azione concordato (ciò vale sia in un ambiente informatico che nell'accezione tradizionale, "diplomatica", della parola). La metafora offerta da Galloway è, non a caso, di tipo geografico:

molte diverse combinazioni di strade sono disponibili per una persona che guida dal punto A al punto B. Tuttavia, durante il percorso, uno è costretto a fermarsi alle luci rosse, rimanere tra le linee bianche, seguire un percorso ragionevolmente diretto, e così via. Queste regole convenzionali che governano l'insieme di possibili modelli di comportamento all'interno di un sistema eterogeneo sono ciò che gli scienziati informatici chiamano protocollo. Pertanto, il protocollo è una tecnica per ottenere una regolamentazione volontaria all'interno di un ambiente contingente. Queste regole operano sempre a livello di codifica: codificano pacchetti di informazioni in modo

³⁵ R. Finocchi, *Forme di vita e immaginazione digitale. Un approccio semiotico/estetico*, «Versus», 2.125, July-December 2017, pp. 235-48.

³⁶ M. Georgiou, *Media and The City. Cosmopolitanism and Difference*, Polity, Cambridge, 2010.

³⁷ Z. Krajina, *Negotiating The Mediated City. Everyday Encounters with Urban Screens*, Routledge, London-New York, 2014.

³⁸ M. Bull, *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience*, Routledge, New York, 2007; S. Gopinath, J. Stanyek (a cura di), *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford, 2014.

³⁹ N. Rossiter, *Software, Infrastructure, Labor. A Media Theory of Logistical Nightmares*, Routledge, New York, 2016.

⁴⁰ P. Weibel, *The Post-Media Condition*, in AA.VV., *Postmedia Condition*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2006.

⁴¹ F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Saggi Bompiani, Milano, 2015.

⁴² Manovich.

*che possano essere trasportati; codificano i documenti in modo che possano essere analizzati efficacemente; codificano la comunicazione in modo che i dispositivi locali possano effettivamente comunicare con dispositivi esterni*⁴³.

Ogni mediazione informatica, in questo senso, deve seguire determinate logiche, che appartengono al medium stesso, e che costituiscono la sua architettura algoritmica (la quale, a sua volta, è portatrice di una propria ideologia, come sottolinea il filone dei *software studies*⁴⁴). Nel caso della mediazione tramite dispositivi touch, come smartphone e tablet, questa caratteristica è particolarmente evidente. Qualsiasi sovversione dei protocolli, ad esempio, mantiene sempre e comunque la forma di un'immagine, modellata da un certo schermo. Come Friedberg argomenta, in effetti, «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-cinematico e post-televivo, e tuttavia rimane entro i confini delimitati di una cornice e viene visualizzato su uno schermo⁴⁵».

La percezione mediata (o “schermata”) del paesaggio urbano può arrivare a coinvolgere, almeno potenzialmente, le sue strade o le sue istituzioni, come nei casi studio sopra citati. Nella città il virtuale e il reale sono ibridati, secondo Soja⁴⁶; per Baudrillard, con meno entusiasmo, il reale viene annullato a favore dell'immagine⁴⁷. Kittler concepisce la città come un medium⁴⁸; Eugeni parla dell'unione di spazio pubblico e schermo come un nuovo medium⁴⁹; Shepard conia l'espressione 'computer city', intesa come un luogo colonizzato da *ubiquitous computing* e *locative media*⁵⁰. Tutte queste prospettive sembrano condividere una concezione costruttivista identica dello spazio urbano, in cui la sua percezione sembra prevalere sulle sue caratteristiche fisiche e strutturali. Tale percezione, come stiamo argomentando, è sempre più invasivamente mediata da sistemi elettronici di rappresentazione che, riprendendo la riflessione di Meyrowitz, determinano (o ambiscono a farlo) nuovi processi di inclusione ed esclusione.

⁴³ A.R. Galloway, *Protocol. How Control Exists after Decentralization*, MIT Press, London-Cambridge, 2004, p. 7.

⁴⁴ L. Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, London-Cambridge, 2001; J. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, MIT Press, Cambridge, 1997.

⁴⁵ A. Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge, 2006, p. 7.

⁴⁶ E.W. Soja, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, Oxford, 1999.

⁴⁷ Jean-Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1991.

⁴⁸ F. Kittler, *The City Is A Medium*, <<http://excerpter.wordpress.com/2006/10/02/friedrich-kittler-the-city-is-a-medium>> (12/2018).

⁴⁹ R. Eugeni, *Nikeplatz. The Urban Space as A New Medium*, in E. Biserna, P. Brown (a cura di), *Cinema, Architecture, Dispositif*, Campanotto, Pasian di Prato, 2011, pp. 53-59.

⁵⁰ M. Shepard (a cura di), *Sentient City. Ubiquitous Computing, Architecture, and the Future of Urban Space*, MIT Press, Cambridge, 2011.

Potremmo usare, per approfondire questo processo, il concetto di visual culture. Nelle parole di Jay, «nella misura in cui viviamo in una cultura i cui progressi tecnologici favoriscono la produzione e la diffusione di immagini a un livello finora inimmaginabile, è necessario concentrarsi su come funzionano e su cosa fanno, piuttosto che connetterle troppo rapidamente alle idee che rappresentano o alla realtà che intendono dichiarare. Nel fare ciò, dobbiamo necessariamente porci domande su [...] come le mediazioni tecnologiche rappresentino delle estensioni dell'esperienza visiva⁵¹». Come afferma Mitchell, dobbiamo avere «la consapevolezza che lo spettatore (lo sguardo, [...] le pratiche di osservazione, sorveglianza e piacere visivo) possa costituire un problema tanto profondo quanto quello delle varie forme di lettura (decifrazione, decodifica, interpretazione, ecc.) e che l'esperienza o "alfabetizzazione" visiva potrebbe non essere pienamente spiegabile con il modello della testualità⁵²». Il lavoro di Mirzoeff, in questo senso, è prospetticamente rilevante, in quanto prende avvio proprio negli anni Novanta (come gli stessi *visual studies*). L'autore stesso, in quegli anni, offre una definizione audace di cultura visuale, come di qualcosa che «riguarda eventi visivi in cui l'informazione, il significato o il piacere sono ricercati dal consumatore in un'interfaccia con una propria tecnologia visiva. Con l'espressione tecnologia visiva intendo qualsiasi forma di apparato progettato per essere guardato o per migliorare la visione naturale, dalla pittura ad olio alla televisione e ad Internet⁵³».

La collocazione temporale di questo nuovo approccio non è casuale: anche se gli studi sulla relazione tra visualità e conoscenza, come processi costitutivi reciproci, hanno una lunga tradizione filosofica, all'inizio degli anni Novanta sembra emergere una nuova tendenza, che Mirzoeff definisce «postmodern globalization of the visual as everyday life⁵⁴». Come spiega l'autore, «il postmodernismo segna l'epoca in cui le immagini visive e la visualizzazione di cose che non sono necessariamente visive hanno subito un'accelerazione drammatica, così che la circolazione globale delle immagini è diventata una fine in sé, prendendo campo a velocità drammatica attraverso Internet⁵⁵». Il concetto di cultura visuale, in questo senso, è utile per analizzare le dinamiche della socializzazione alle immagini, come forme culturali autonome e storicamente determinate. Nel corso degli anni, questa analisi si è evoluta nel senso di una crescente pragmaticità, poiché le stesse immagini, come ho sostenuto, hanno acquisito una nuova centralità nel ridefinire il nostro rapporto con lo spazio, ri-articolando il nostro si-

⁵¹ M. Jay, *That Visual Turn*, «Journal of Visual Culture», 1.87, 2002, <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Jay-VisualTurn-JVC-2002.pdf>> (12/2018), pp. 87-92, p. 88.

⁵² W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 16.

⁵³ N. Mirzoeff, *What Is Visual Culture?*, in Id., *The Visual Culture Reader*, Routledge, New York, 1998), pp. 3-13, p. 3.

⁵⁴ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London-New York, 1999, p. 3.

⁵⁵ Ivi, p. 8.

stema di rappresentazioni. Mirzoeff stesso, più recentemente, nelle battute conclusive del suo *How To See The World*, riprende, criticamente, il proprio pensiero, ripensando gli studi visivi non solo come disciplina analitica, ma come uno strumento attivo di intervento sul mondo:

nel 1990, potevamo usare la cultura visiva per criticare e contrastare il modo in cui siamo stati rappresentati nell'arte, nel cinema e nei mass media. Oggi possiamo utilizzare attivamente la cultura visiva per creare nuove immagini di sé, nuovi modi di vedere e di essere visti e nuovi modi di vedere il mondo. Questo è attivismo visivo. Alla fine di questo libro possiamo forse scriverlo ancora più semplicemente. L'attivismo visivo è un'interazione di pixel e azioni che generi un cambiamento. I pixel sono il risultato visibile di tutto ciò che viene prodotto da un computer, dalle parole create da un elaboratore di testi a tutte le forme di immagini (...). Le azioni sono le cose che facciamo con quelle forme culturali per apportare cambiamenti, piccoli o grandi, da un'azione politica diretta a una performance – nella vita di tutti i giorni o in un teatro –, da una conversazione a un'opera d'arte. Una volta che abbiamo imparato a vedere il mondo, abbiamo completato solo uno dei passaggi richiesti. Il punto è cambiarlo⁵⁶.

Per cambiare il mondo, quindi, è necessario essere consapevoli della natura delle immagini contemporanee, poiché le stesse immagini costituiscono sia una rappresentazione che un'ermeneutica della realtà. Nel campo degli studi sui *social media*, questo processo è stato spiegato nei termini di una *coalescenza* tra online e offline⁵⁷: secondo questo principio, tutta la mediatizzazione digitale ha riarticolato, in qualche modo, la relazione tra comunicazione interpersonale e di massa⁵⁸. Questo, secondo la teoria di Meyrowitz dei media come rappresentazioni sociali, ha «modificato le circostanze spaziali e temporali dell'interazione sociale e il senso di prossimità», trasformando Internet «in un contesto quotidiano dell'azione, in una realtà in cui l'immateriale ha risultati tangibili sulla dimensione materiale⁵⁹». Tutte le immagini, secondo questo principio, possono essere interpretate in termini di “performance del contenuto”⁶⁰ o “performance della relazione”⁶¹, non nel senso goffmaniano dello spazio geografico come stadio sociale, ma in quello di una mediazione del sé, in cui «l'intenzionalità del soggetto deve basar-

⁵⁶ N. Mirzoeff, *How To See The World. An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, Basic books, New York, 2015, pp. 297-8.

⁵⁷ N.K. Baym, D. Boyd, *Socially Mediated Publicness. An Introduction*, «Journal of Broadcasting & Electronic Media», 56.3, 2012, pp. 320-329, p. 325; G.B. Artieri et al., *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi mediiali degli Italiani online*, Guerini scientifica, Milano, 2017, pp. 31-2.

⁵⁸ N. Couldry, A. Hepp, *The Mediated Construction of Reality*, Polity Press, Cambridge, 2017; N. Vittadini, *Social Media Studies. I social media alla soglia della maturità. Storia, Teorie e Temi*, Angeli, Milano, 2018.

⁵⁹ Boccia Artieri et al., p. 16.

⁶⁰ Ivi, pp. 95-8.

⁶¹ Ivi, pp. 108-22.

si su repertori performativi pragmaticamente definiti da prassi e significati definiti all'interno della piattaforma stessa⁶²». Questo carattere performativo delle immagini contemporanee le rende suscettibili di diventare, a loro volta, aree di conflitto: questa è, appunto, la tesi avanzata in questo capitolo.

I sistemi GPS e i servizi di Google Maps, in particolare, si basano, potremmo dire, su una concezione della geografia come *prestazione mediatica*. In quanto tali, secondo i principi sopra esposti, essi comportano, almeno potenzialmente, un certo grado di *conflitto*. Mirzoeff, ancora una volta, spiega, attraverso una prospettiva media-archeologica, come il GPS sia stato, originariamente, una tecnologia militare. Google Earth e Google Maps non sono altro che la loro appendice cartografica: come i suoi predecessori, essi generano un'illusione di realtà da un'eterogeneità di fonti. Si tratta di un aspetto centrale per chiunque studi la rappresentazione della città per immagini, come stiamo facendo in questa sede: come scrive Mirzoeff, per vedere la città globale, con i suoi intrecci e le sue divisioni, dobbiamo vedere attraverso le mappe, visualizzate sugli schermi. L'eredità della Guerra Fredda, sempre secondo l'autore, ha lasciato un nuovo modo di costruire mappe: «quando il satellite sovietico Sputnik entrò per la prima volta in orbita nel 1957, era qualcosa di mai stato visto prima. Gli Stati Uniti si sentivano in pericolo di essere eclissati tecnologicamente e hanno fatto un enorme investimento nello spazio⁶³». Questa è stata la nascita del Global Positioning System (GPS). Introdotto come un progetto che, entro un periodo di venti anni, avrebbe localizzato le armi nucleari dei sovietici, è diventato operativo solo dopo la fine della Guerra Fredda, nel 1994. Di proprietà del governo degli Stati Uniti, esso include ventiquattro satelliti, il cui uso è stato progressivamente esteso da obiettivi militari a obiettivi civili. Un ricevitore GPS è in grado di calcolare la propria posizione misurando l'ora della ricezione del segnale, proveniente da quattro satelliti in orbita. Come scrive Mirzoeff, «per la prima volta nella storia, coloro che hanno accesso al GPS possono localizzarsi con precisione senza richiedere competenze tecniche. I dispositivi progettati esclusivamente per l'accesso al GPS non dipendono dal servizio telefonico e quindi è possibile non perdersi mai. O almeno, puoi sempre sapere il luogo in cui sei, anche se non sei sicuro di dove si trovi⁶⁴». Per colmare questa lacuna, afferma l'autore,

sono comparsi numerosi servizi di mappatura, dai sistemi di navigazione per veicoli, a servizi gratuiti come Google Earth e Google Maps. Google Earth è un enorme database che viene visualizzato come se fosse una rappresentazione visiva senza interruzioni. Google Maps (e altre applicazioni simili) è progettato per essere di uso pratico, offrendo indicazioni dettagliate su ogni edificio di una determinata località,

⁶² Ivi, p. 20.

⁶³ N. Mirzoeff, *How To See The World*, pp. 134-135.

⁶⁴ Ivi, pp. 134-135.

e persino la possibilità di “vedere” una determinata via tramite il servizio Street View. E se anche questa modalità si rivelerà troppo complicata, il software fornirà indicazioni verbali [...]. Google Earth e Street View utilizzano un processo chiamato “stitching” per collegare un numero enorme di singole immagini a ciò che sembra essere una rappresentazione continua (...). Come Valla scrive sul suo sito web, Google Earth è “un nuovo modello di rappresentazione, attraverso la raccolta automatizzata di dati da una miriade di fonti diverse costantemente aggiornate e combinate all’infinito, per creare un’illusione senza soluzione di continuità”^{65/66}.

Ancora una volta, quindi, vediamo come la continuità geografica dipenda da pratiche di *crowdsourcing*, ossia dalle performance di utenti che, come abbiamo tentato di teorizzare, potrebbero talvolta essere in conflitto, sia tra loro che con la piattaforma che tali performance consente e richiede. Questa nuova cultura visiva, quindi, secondo questa interpretazione, può nascondere, in sé, i semi della propria sovversione, e i casi che prenderò in considerazione nelle prossime pagine ne sono una dimostrazione pratica. Tecnologie come il GPS o la Realtà Aumentata, allo stesso tempo autoritarie e democratizzanti, possono rappresentare simultaneamente sia una manifestazione estrema di sistemi politici, economici e ideologici, sia una sovversione degli stessi. Descrivendo gli esempi introdotti all’inizio di questo articolo, cercherò di esplorare questa ambiguità di fondo, dimostrando quanto segue: in Internet, la libertà di circolazione delle immagini riflette e partecipa della libertà di circolazione della merce, con tutti i benefici e le aberrazioni che tale libertà comporta.

3.3 Geografia partecipativa come lotta di immagini: due casi di studio

I due eventi sopracitati, quindi, possono essere concepiti sia come pratiche di *net-activism* che, in linea con il nostro progetto, come *processi appropriativi*. Nonostante la diversità di intenti, in entrambi i casi abbiamo manifestazioni della stessa ambiguità: ossia, la natura essenzialmente conflittuale di qualsiasi immagine partecipata di città, in quanto la combinazione di diverse performance può portare alla sovrapposizione di diversi stadi sociali.

Tra il 2012 e il 2014, attivisti anti-governativi siriani hanno utilizzato un programma di *crowdsourcing* di Google, Map Maker, per rinominare strade, ponti e viali con i nomi dei loro eroi caduti in battaglia. Il servizio, lanciato da Google in reazione a OpenStreetMap (e chiuso nel 2017, sostituito dal progetto Local Guides⁶⁷) consentiva agli utenti di aggiungere

⁶⁵ C. Valla, *Postcards from Google Earth*, 2011, <http://postcards-from-google_earth.com/info> (attualmente offline), cit. in Ivi, p. 136.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Google Map Maker has closed*, <<https://support.google.com/mapmaker/answer/7195127?hl=en>> (12/2018).

o modificare il nome delle strade, al fine di mappare i luoghi in cui non esistevano dati di riferimento attendibili online, con un sistema di revisione progettato *ad hoc* per individuare eventuali errori. Il meccanismo funzionava nel modo seguente: la prima volta che un utente di Map Maker apportava modifiche a una mappa, le modifiche potevano richiedere la revisione e l'approvazione da parte di uno staff, prima della pubblicazione. La maggior parte degli interventi successivi, da parte dell'utente, sarebbe stata pubblicata automaticamente. Tuttavia, alcuni tipi di modifiche in regioni specifiche richiedevano sempre una revisione, indipendentemente dal grado di esperienza dell'utente. Inoltre, alcune modifiche potevano richiedere più recensioni prima che venissero effettivamente visualizzate su Google Maps⁶⁸. Il marchio Google è già stato coinvolto, d'altronde, in numerosi scontri politici: ad esempio nel Nord Africa, nel 2011, quando il dipendente egiziano di Google, Wael Ghonim, partecipò alle dimostrazioni a favore della democrazia in Egitto, venendo in tutta risposta arrestato dal regime⁶⁹. Oppure nelle Isole Falkland / Malvinas, il cui nome è ancora un terreno in cui si scontrano forze opposte: uno scontro *offline* che è stato virtualizzato dalla cartografia in *crowdsourced*⁷⁰. O ancora, in Medio Oriente, con la notifica fatta da un attivista palestinese di insediamenti israeliani in Cisgiordania (l'accettazione di questa proposta ha esposto Google ad accuse di anti-sionismo⁷¹). Infine, quando la Palestina fu riconosciuta come nazione dalle Nazioni Unite, Google cambiò il nome da "Territori palestinesi" in "Palestina". Yigal Palmor, l'allora portavoce del ministero degli Esteri per Israele, commentò così: «Questo cambiamento solleva delle domande sulle ragioni di questo sorprendente coinvolgimento di quella che è fondamentalmente una società privata di Internet nella politica internazionale⁷²». Il coinvolgimento della compagnia è esattamente quello che sto cercando di spiegare, affermando che le pratiche di geolocalizzazione e geovisualizzazione, seguendo l'intuizione di Mirzoeff, sono essenzialmente una tecnologia militare di produzione di immagini divenuta civile. In quanto tale, essa non risponde necessariamente ad alcun potere predeterminato; è, al contrario, un campo di battaglia, in cui ridiscutere le autorità precostituite. Il caso siriano, in questo senso, è particolarmente appropriato, poiché

⁶⁸ S. Geens, *Google Conspiring for Regime Change in Syria through Maps? Hardly*, in *Ogle Earth*, 8 January 2012, <<https://ogleearth.com/2012/01/google-conspiring-for-regime-change-in-syria-through-maps-hardly/>> (12/2018).

⁶⁹ W. Ghonim, *Revolution 2.0. The Power of The People is Greater than The People in Power. A Memoir*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2012.

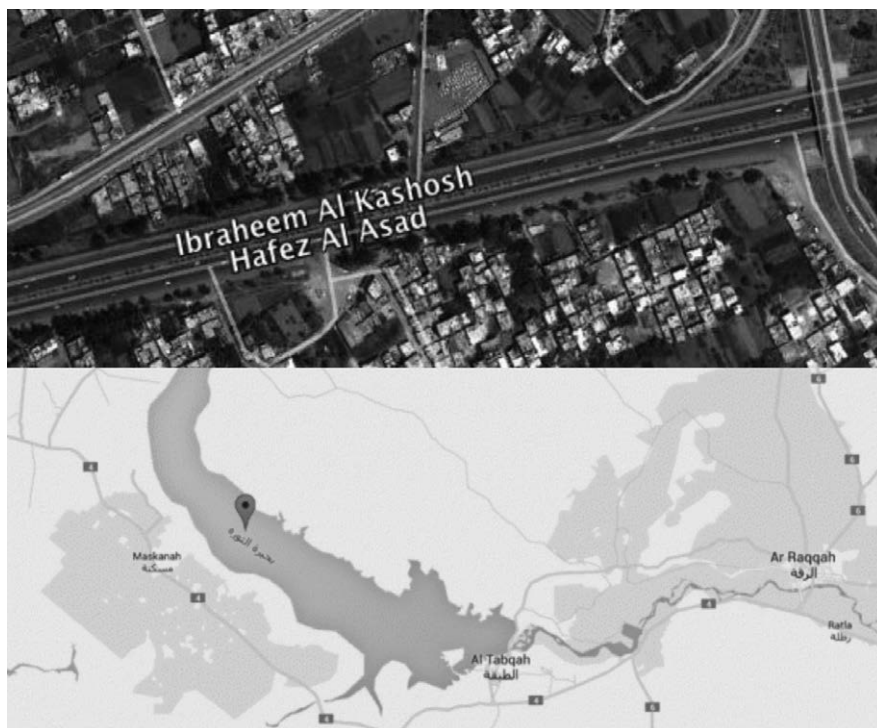
⁷⁰ S. Geens, *Falklands vs. Malvinas*, in *Ogle Earth*, 13 October 2005 <<https://ogleearth.com/2005/10/falkands-vs-malvinas/>> (12/2018).

⁷¹ S. Geens, *Israel's Kiryat Tam vs. Google. Who's Responsible for Google Earth Community Content?*, in *Ogle Earth*, 12 February 2008 <<https://ogleearth.com/2008/02/israels-kiryat-yam-vs-google-whos-responsible-for-google-earth-community-content/>> (12/2018).

⁷² *Google Grants Palestinian Statehood*, in *The Jerusalem Post*, 3 May 2013, <<https://www.jpost.com/diplomacy-and-politics/google-recognizes-palestine-through-tagline-311981>> (12/2018).

rappresenta, su una scala sia simbolica che pragmatica, una prosecuzione della guerra con altri mezzi (visuali).

Fig. 4 – Ibraheem Al Kashosh/Hafez Al Asad street; Assad Lake/Revolution Lake.



Innanzitutto, il sabotaggio geolocalitivo siriano ha un carattere sistematico, almeno negli intenti degli attivisti. L'idea, sostengono, è quella di cancellare i ricordi del governo quarantennale della famiglia di Assad e di commemorare i suoi avversari, morti durante la rivolta. Questa urgenza ha dato vita a un movimento di opinione che ha iniziato a cambiare i nomi delle strade, attraverso azioni sovversive sia *offline*, come la rimozione fisica dei nomi dai muri, sia *online*, con le proposte degli utenti indirizzate a Google Maps. Queste proposte sono state prese in considerazione e infine convalidate dagli "editors" dell'azienda. Di conseguenza, le mappe siriane sono diventate un mosaico di nomi sia dell'era Assad che di nomi rivoluzionari, talvolta presenti simultaneamente. La campagna è stata lanciata su Facebook e ha rapidamente attirato l'attenzione del governo siriano. L'inviato siriano alle Nazioni Unite, Bashar Jaafari, ha accusato Google di aver partecipato a un complotto straniero per sovvertire le autorità siriane, vedendo nella sua scelta topografica una flagrante violazione dell'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, in particolare la risoluzione della Lega Araba relativa alla standardizzazione

della nomenclatura. La portavoce di Google, Deanna Yick, a sua volta, ha dichiarato che la società ha creato le sue mappe da «una vasta gamma di fonti autorevoli, che vanno dai fornitori di dati pubblici e commerciali, ai contributi degli utenti, fino ai riferimenti delle immagini⁷³».

Stefan Geens, autore del blog Ogle Earth, che tiene traccia di Google Maps, sostiene che rinominare le strade siriane e altri punti di riferimento rappresenta l'ultimo fronte negli sforzi per utilizzare il *crowdsourcing* come promozione di opinioni politiche. Nella rivolta siriana, per la prima volta, gli attivisti hanno usato programmi di mappatura *online* per riscrivere la storia. Lo sforzo di esplorare Internet è stato, in effetti, più critico in Siria: il governo ha imposto misure particolarmente severe sui media che hanno giocato un ruolo predominante nella stagione delle cosiddette “primavere arabe”. I manifestanti, in risposta, hanno hackerato siti web governativi, inviato immagini di crimini in tutto il mondo, prove di repressione governativa trasmesse in diretta da diverse città. La ridenominazione delle mappe, quindi, può essere inserita nel contesto di un più ampio sabotaggio della censura dei media condotta da parte del regime siriano.

Gli atti di ridenominazione sono stati condotti ripetutamente tra il 2012 e il 2014. Nel 2012, ad esempio, Hafez Al Asad Avenue è apparsa anche con il nome di Ibraheem Al Kashosh, un cantante satirico che ha deriso il regime e che è stato, dal regime, assassinato (fig. 4). Ibraheem Al Kashosh era un vigile del fuoco siriano che si è guadagnato l'ostilità del regime quando ha scritto la canzone “Dai, Bashar, vattene”: è stato ucciso nel luglio 2011⁷⁴. Nel 2014, “Lake Assad”, un lago artificiale nel nord della Siria, è stato ribattezzato “Revolution Lake” (fig. 4). Il lago, situato a quaranta chilometri a est della città di Raqqa, fu completato nel 1974 sotto il governo di Hafez Al Asad, padre dell'attuale presidente Bashar al-Assad⁷⁵; in seguito, cadde sotto il controllo dello Stato Islamico. Raqqa is Being Silently Slaughtered, un gruppo di attivisti che ha documentato gli abusi all'interno della base dello Stato Islamico, ha ringraziato Google per aver ribattezzato il lago, una mossa chiamata “simbolica”. Per citare un altro esempio, nella città di Latakia, “via 8 marzo” (“8 azar”, in siriano) – il cui nome si riferisce al colpo di stato militare del 1963, che ha portato al potere il partito Baath e ha nominato il presidente Hafez Al Asad, attuale padre del sovrano – è stata ribattezzata “via 15 marzo”, (“15 azar”), un evidente riferimento alla nascita ufficiale della rivolta popolare del 2010 nel Paese.

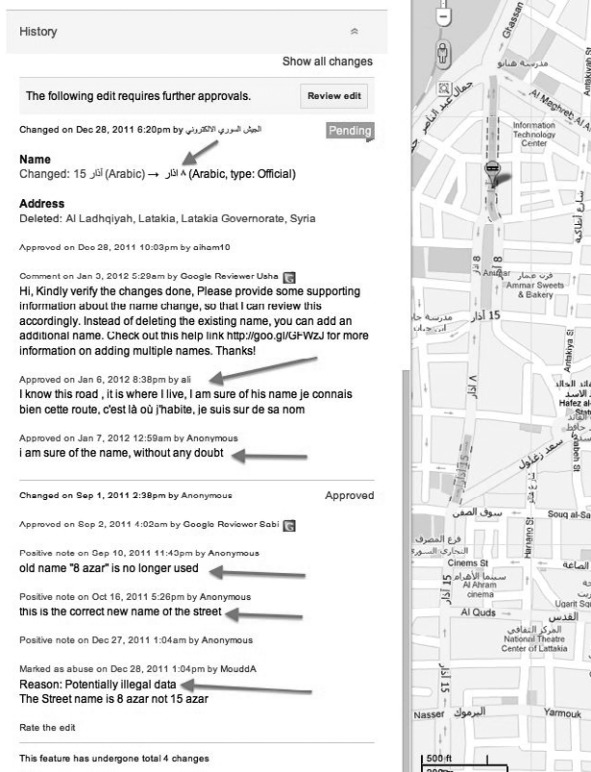
⁷³ C. Lynch, *Syrian Opposition Seeks to Wipe The Assad Name Off the Map — via Google*, in *The Washington Post*, 14 February 2012 <https://www.washingtonpost.com/world/national-security/syrian-opposition-seeks-to-wipe-the-assad-name-off-the-map--via-google/2012/02/14/gIQAad5aER_story.html?noredirect=on&utm_term=.92ed4338894f> (12/2018).

⁷⁴ C. Lynch, *On Google, Syrians Map Defiance*, in *The Washington Post*, 15 February 2012, p. 1.

⁷⁵ *Google Maps Renames “Lake Assad” in Syria “Revolution Lake”*, in *Middle East Eye*, 18 December 2014 <<https://www.middleeasteye.net/news/google-renames-lake-assad-syria-revolution-lake-1331300429>> (12/2018).

Contrariamente a ciò che dice la portavoce di Google, quindi, il processo di revisione di Maps potrebbe effettivamente rivelare un'istanza politica, in quanto non riconosce a priori alcuna autorità preconstituita; tuttavia, il suo processo decisionale era, almeno all'epoca dei fatti, effettivamente piuttosto complicato: i nomi venivano modificati man mano che le mappe erano aggiornate dagli invii degli utenti, attraverso modifiche che dovevano essere approvate sia da altri utenti che dagli "editors" della società. Tutti i processi di modifica sono ora offline, poiché il servizio, come detto, è stato chiuso; in uno dei pochi archiviati, relativo alla sopracitata querelle 8/15 marzo (fig. 5), possiamo riconoscere una dimostrazione pratica della negoziazione su cui tali decisioni sono prese. Possiamo interpretarla, come qui stiamo facendo, come un conflitto di immagini, che i servizi di geolocalizzazione necessitano per supplire alla mancanza di un'autorità prestabilita e comunemente accettata.

Fig. 5 – La "edit history" di 8 azar/15 azar Street, nella città di Latakia⁷⁶.



⁷⁶ S. Geens, *Google Conspiring for Regime Change in Syria through Maps? Hardly*, image 6, <<https://support.google.com/mapmaker/answer/7195127>> (attualmente offline).

La stessa messa in discussione dell'autorità sembra coinvolgere altri tipi di istituzioni, come ad esempio quelle accademiche, con l'hackeraggio di database come JSTOR⁷⁷ o la creazione di nuovi archivi "clandestini"⁷⁸. L'ambiente museale, da tempo, rappresenta un altro, prediletto campo di battaglia di immagini, dove il loro scontro può portare a un sovvertimento delle logiche tradizionali di inclusione ed esclusione (reinterpretando pragmaticamente i pensieri di Meyrowitz, potremmo concepire questa ridefinizione comunitaria come conseguenza ri-concettualizzazione, attraverso mezzi elettronici, di spazi fisici). Nell'esempio seguente, come nel precedente, le immagini definite attraverso e da uno schermo possono sovvertire, o tentare di sovvertire, la realtà fisica.

Fig. 6 – Alcune immagini dell'installazione del collettivo MoMAR nella Jackson Pollock Room del MoMA di New York.



Nel marzo 2018, un collettivo d'arte chiamato MoMAR ha trasformato la sala Jackson Pollock del MoMA di New York in un'area espositiva personale di realtà aumentata (d'ora in avanti AR) (fig. 6). Attraverso una app specifica, i visitatori potevano accedere agli "augmented paintings", realizzati dal collettivo sulla base delle opere d'arte di Pollock⁷⁹. Il progetto fa

⁷⁷ N. Scheiber, *The Inside Story of Why Aaron Swartz Broke Into MIT and JSTOR*, in *New Republic*, 14 February 2013, <<https://newrepublic.com/article/112418/aaron-swartz-suicide-why-he-broke-jstor-and-mit>> (12/2018).

⁷⁸ F. MacDonald, *Researcher Illegally Shares Millions of Science Papers Free Online to Spread Knowledge*, in *Science Alert*, 12 February 2016, <<https://www.sciencealert.com/this-woman-has-illegally-uploaded-millions-of-journal-articles-in-an-attempt-to-open-up-science>> (12/2018).

⁷⁹ Darmjanski, *MoMAR Inaugural Show 'Hello, We're from The Internet'*, online video recording, in *Vimeo*, 5 March 2018, <<https://vimeo.com/258568920>> (12/2018).

parte di una riflessione più ampia sul potenziale espressivo dell'AR e sul suo rapporto con il mercato. Le tecnologie AR sono innovazioni indotte da precise strategie di marketing per vendere nuovi prodotti, o possono effettivamente dare luogo a nuove pratiche critiche? Anche qui, la sovrapposizione di una rappresentazione della realtà con informazioni "aumentate" sui luoghi, le persone e le opere rappresentate può essere vista come una forma di appropriazione di luoghi fisici (museali, in questo caso): questa appropriazione, per la sua vocazione "post-autoritaria", potrebbe condurre alla ricerca di altre forme di autorità.

In questo caso, possiamo dire, questa ricerca sembra avere un carattere ludico, in quanto è implicitamente integrata nella politica dell'istituzione stessa, che ha concesso una parziale rinuncia alla sua autorità in nome di una sperimentazione, seppur non ufficiale, di "museo aumentato". L'applicazione MoMAR, infatti, non ha ricevuto il permesso dell'istituzione museale, ma neanche una rimozione ufficiale⁸⁰ (ammesso e non concesso che sia possibile operare una "rimozione virtuale" di tal sorta). Inoltre, questa sperimentazione mette in discussione, ironicamente, l'intera storia delle mostre d'arte, essendo l'ultimo passo di una serie di contestazioni e pratiche museali alternative⁸¹. Negli ultimi anni, ad esempio, questo sentimento ha dato origine al fenomeno degli atelier e delle gallerie d'arte ricavati negli edifici abbandonati⁸²; la realtà aumentata, in questo senso, presenta una qualche analogia con le pratiche di *squatting*, in quanto entrambe tendono ad occupare, direttamente o attraverso una virtualizzazione, i luoghi fisici, modellandoli ai gusti e ai valori dei loro utenti. Un precedente, in questo senso, ha avuto luogo ancora una volta al MoMA: l'artista australiano Hal Kirkland, fondatore e direttore creativo di Audio Tour Hack, ha prodotto guide alternative non autorizzate all'interno del museo, con lo scopo di sviluppare uno storytelling alternativo per ridefinire il modo in cui le persone percepiscono le opere d'arte⁸³. Trasformando la mostra di John Chamberlain al Guggenheim di New York in un tour dei Transformers, o registrando interpretazioni "Unadulterated" del MoMA da parte di bambini di tre o dieci anni⁸⁴, l'azione tendeva a ridiscutere le logiche dei critici e galleristi d'arte, attraverso una percezione che non

⁸⁰ M. Maffei, *MoMAR. Pirating a Museum through Augmented Reality*, in *Observatoire de l'art contemporain*, 27 July 2018, <http://www.observatoire-art-contemporain.com/revue_decryptage/tendance_a_suivre.php?langue=en&id=20120955> (12/2018).

⁸¹ I. Karp (a cura di), *Museum Frictions. Public Cultures, Global Transformations*, Durham/London: Duke University Press, 2006.

⁸² M. Tahir, S. Medlyn, B. Parry, *Cultural Hijack: Rethinking Intervention*, Liverpool University Press, Liverpool, 2011.

⁸³ M. Svartz, *Audio Tour Hack: MoMA Unadulterated*, <<https://www.marksvartz.com/Audio-Tour-Hack-MoMA-Unadulterated>> (12/2018).

⁸⁴ *MoMA New York Audio Tour Gets Hacked*, interview with Hal Kirkland, Billabout.com, <<http://billabout.com/moma-new-york-audio-tour-gets-hacked/>> (12/2018).

fosse condizionata tanto dalla storia dell'arte, quanto da cartoni animati e romanzi per bambini (il primo degli esempi, in questo senso, è un *hack* del 1991 al Metropolitan Museum of Art⁸⁵). Il MoMA, ancora una volta, è stato il palcoscenico di un altro esperimento pionieristico di AR, nel 2010, quando gli artisti Sander Veenhof e Mark Skwarek, creatori dei progetti "WeARinMoMA", sparsero opere virtuali in varie gallerie dei musei, invitando i visitatori a individuarle attraverso i loro smartphone⁸⁶. In tutti questi casi, l'*hack* del museo può essere considerata una vera e propria pratica artistica, valutata con grande interesse anche dai critici e dai galleristi contro i quali la sovversione è diretta. In MoMAR, la cosa che ci interessa di più è notare come questa sovversione sia il risultato di una sovrapposizione, in senso letterale, degli ambienti *online* e *offline*. Come afferma Maffei,

*il museum hack potrebbe effettivamente funzionare come strategia inversa per attirare un pubblico più giovane. Le invasioni virtuali dei musei richiedono una definizione dei diritti degli spazi virtuali all'interno degli spazi fisici, siano essi privati o pubblici. Rivelano il problema cruciale dei confini tra spazi "virtuali" e spazi "fisici", evidenziando anche i potenziali conflitti tra opere fisiche e virtuali. Dove tracciamo la linea tra l'interazione libera con un'altra opera d'arte e l'essere pregiudiziali rispetto a essa?*⁸⁷

MoMAR è uno degli episodi più sorprendenti di questa strategia inversa, poiché rappresenta una reazione aperta contro l'elitarismo culturale. Gli artisti coinvolti hanno utilizzato la galleria di Pollock al quinto piano del museo come il loro parco giochi AR personale. Attraverso l'app MoMAR Gallery, i dipinti d'azione di Pollock diventano i punti di riferimento utilizzati dall'app per mostrare le opere degli artisti, otto in totale: alcune sono modificate o rese irriconoscibili, altre completamente sostituite. Un artista ha trasformato le opere di Pollock in un'illustrazione interattiva su Instagram; un altro le ha combinate con teorie cospirative di estrema destra; un terzo ha trasformato il dipinto *White Light* in un gioco interattivo, in cui mini scheletri si arrampicano su tutti i lati del dipinto, come i ragni, che i visitatori possono abbattere⁸⁸.

Tali esperimenti, come abbiamo visto, sono stati condotti di frequente, negli ultimi anni; ora, comunque, strumenti proprietari come il kit AR di Apple e l'ARCore di Google hanno reso più semplice lavorare su super-

⁸⁵ S. Finch, P. Ramirez-Jonas, *Masterpieces Without the Director*, <<http://creativetime.org/projects/masterpieces-without-the-director/>> (12/2018).

⁸⁶ <<http://www.sndrv.nl/moma/>> (12/2018).

⁸⁷ Maffei, *MoMAR. Pirating A Museum through Augmented Reality*, par. 8.

⁸⁸ M. DeGeurin, *Internet Artists Invaded the MoMA With a Guerrilla Augmented Reality Exhibit*, in *Motherboard*, 5 March 2018, <https://motherboard.vice.com/en_us/article/8xd3mg/moma-augmented-reality-exhibit-jackson-pollock-were-from-the-internet> (12/2018).

fici verticali (ad esempio con dipinti o pareti preesistenti), sia per creare e distribuire tali app, sia per accedere ai prodotti già esistenti. In questo caso, ancora una volta, un'azienda privata ha interesse per una tecnologia potenzialmente dirompente, semplicemente perché ha bisogno di utenti per migliorarla e per testarne i limiti e le potenzialità. Come sostiene Katz, in un articolo dal titolo entusiasticamente intitolato "La realtà aumentata sta trasformando i musei", l'AR sta sollevando una serie di nuove domande per il mondo dell'arte: «chi possiede lo spazio virtuale e quale potere ha un museo se un soggetto esterno "trasgredisce" il suo spazio virtuale? Inoltre, è anche nel miglior interesse del museo rivalersi contro le realtà virtuali non autorizzate, o tali esperimenti dovrebbero essere considerati uno strumento nuovo, se non auspicato, per il coinvolgimento dei visitatori?⁸⁹». Come afferma, in maniera rivelatrice, Damjan Pita, uno dei creatori del progetto MoMAR (insieme a David Lobser), «se pensi che l'arte definisca i nostri valori culturali, devi anche accettare che quei valori sono definiti da una certa parte della società – che noi chiamiamo l'élite⁹⁰». L'atto di aprire i musei al pubblico, secondo gli artisti, è un'ipocrisia, poiché il pubblico non ha la possibilità di selezionare l'opera esposta. Coerentemente con questa posizione, l'app MoMAR è open source, scaricabile sul sito web del collettivo insieme a un manuale di istruzioni che consente agli utenti di modificare le opere del collettivo⁹¹. Nello stesso sito web, possiamo vedere, come collegamento all'esempio precedente, un riferimento a Google Maps (fig. 7), che "fisicamente" geolocalizza il MoMAR al posto del MoMA: ancora una volta, la sovrapposizione delle due immagini geografiche diventa letteraria (le stesse pagine del sito web MoMAR utilizzano le pagine del sito ufficiale del MoMA come immagini di sfondo) e rappresenta una sorta di cristallizzazione delle riflessioni sviluppate sopra.

Come sottolinea Maffei, l'*hack* dei musei potrebbe diventare una pratica artistica sempre più conflittuale; il caso MoMAR, infatti, non è isolato. Il Centre Pompidou, a Parigi, ha avuto il suo equivalente AR, nel maggio 2018, quando il collettivo Recycle Group ha lanciato un progetto dal titolo *They were lying to you, everything is different*. In esso, le opere fisiche sono messe in interazione con i dati prodotti dall'intelligenza artificiale, in una rappresentazione distopica di un mondo in cui i processi cognitivi sono interamente guidati da una macchina⁹². Altri usi sono più

⁸⁹ M. Katz, *Augmented Reality is Transforming Museums*, in *Wired*, 23 April 2018, <<https://www.wired.com/story/augmented-reality-art-museums/>> (12/2018), par. 5.

⁹⁰ Ivi, par. 3.

⁹¹ M. Dussert, *Des artistes ont hacké le MoMA*, in *L'ADN*, 13 March 2018, <<https://www.ladn.eu/mondes-creatifs/top-des-pubs/le-moma-se-fait-hacker-par-des-artistes-en-realite-augmentee/>> (12/2018).

⁹² Recycle Group, *They Were Lying to You, Everything Is Different*, <http://recycleartgroup.com/exhibitions/they_were_lying_to_you_everything_is_different/> (12/2018).

3.4 L'estetica del conflitto: la non-gerarchia delle immagini come prospettiva di analisi

In entrambi i casi presi in esame in questo capitolo, possiamo vedere come vi sia la mancanza di una legge universale in grado di risolvere le questioni sollevate, in entrambi gli ambiti, su chi “possieda” la rappresentazione virtuale della realtà e sul fatto che chi controlla gli strumenti di questa virtualizzazione (Google nel primo caso, Apple nel secondo) abbia, o possa avere, un ruolo in tali pratiche di sabotaggio digitale. Abbiamo visto, per esempio, come il governo siriano abbia accusato Google di fronte all'Assemblea generale delle Nazioni Unite, riferendosi agli atti legislativi dell'Assemblea stessa. Nel secondo esempio, le leggi per controllare le versioni AR delle opere d'arte (o “sconfinamenti virtuali”, come definito giuridicamente⁹⁸) sono ancora più confuse, anche se un'azione collettiva in corso contro il popolare gioco AR Pokémon Go potrebbe cominciare a chiarire se è legale o no “posizionare” un oggetto virtuale su una proprietà privata⁹⁹. La cauta e silenziosa reazione della direzione del MoMA alla provocazione del MoMAR può essere letta, in questo senso, come una sospensione del giudizio. La questione, in entrambi i casi, riguarda il controllo delle rappresentazioni online della realtà, in quanto esse sono essenzialmente una simbolizzazione attraverso cui è possibile attribuire a un luogo “fisico” i nostri valori. Possiamo, a questo punto, collegare questo conflitto con la riflessione sulla geografia partecipativa e sul senso del luogo come costruzione individuale e collettiva. In altre parole, se concepiamo la rappresentazione offline come una virtualizzazione di per sé, come abbiamo affermato nei capitoli precedenti, non ci sarebbe molta differenza tra le strategie di appropriazione online e offline, poiché entrambe sono essenzialmente una *ri-semiotizzazione* e una *ri-simbolizzazione* dello spazio.

La costruzione e la decostruzione di luoghi attraverso le nuove tecnologie, per riformulare questo concetto, potrebbero portare a una costruzione e decostruzione di un certo sistema di valori, in quanto le stesse tecnologie non riconoscono alcuna autorità prestabilita; di conseguenza, non riconoscono nessuna ideologia prestabilita oltre a quella transnazionale del libero mercato. Secondo quell'ideologia, ogni utente può essere un potenziale contribuente, e persino le strategie antagoniste possono entrare, paradossalmente, a far parte dell'intelligenza collettiva necessaria per sviluppare e rafforzare un patrimonio tecnologico. Come abbiamo visto, ciò chiama in causa il concetto di autorità e la legittimità non solo degli oggetti fisici,

⁹⁸ Ivi, par. 10.

⁹⁹ S. Randazzo, “Pokémon Go” Suit Makes Case for Virtual Trespassing, in *The Wall Street Journal*, 4 April 2017, <<https://www.wsj.com/articles/pokemon-go-suit-makes-case-for-virtual-trespassing-1491310800>> (12/2018).

ma anche delle immagini ad essi correlate. Le immagini, in entrambi i casi, possono stabilire o suggerire nuove proprietà (le strade appartengono ai ribelli, i musei appartengono agli artisti), criticando la legittimità delle precedenti e definendo, ri-attualizzando Meyrowitz, nuove situazioni sociali e nuovi comportamenti umani. La geografia situazionale della vita sociale trova una chiara rappresentazione nei casi di studio esaminati in questo capitolo: la lotta contro la segregazione spaziale, indotta dalle nuove tecnologie, può rafforzare nuove identità di gruppo (gli oppositori al governo siriano, gli oppositori alle istituzioni museali), attraverso una nuova relazione tra inclusione ed esclusione.

La cultura visuale, in questo senso, è intimamente permeata da un'onnipresente e onnipervasiva ridiscussione dell'autorità, rivelando una cornice di conflitto in cui ogni singolo *policymaker* potrebbe trasformare la realtà fisica e offrire una virtualizzazione alternativa della stessa. Questo non è solo un percorso relativamente nuovo per le pratiche attiviste, ma potrebbe portare a riflessioni teoriche che inducano a ulteriori sviluppi nei *visual, film e media studies*: se le immagini tradizionali sono l'espressione di una gerarchia più o meno consolidata, la caratteristica dirompente delle nuove tecnologie è quella di ridisegnare le immagini contemporanee come strutture non gerarchiche (o non *più* gerarchiche, come emblemizzato da una tecnologia come il GPS), dove i nuovi attori possono cercare di stabilire nuove gerarchie, modificando o demolendo quelle già esistenti. Potremmo parlare, in senso ermeneutico, di una svolta non gerarchica delle immagini contemporanee e, di conseguenza, di una svolta non gerarchica dei luoghi che quelle immagini intendono rappresentare. In questo senso, per citare ancora una volta la formula di Meyrowitz, esiste un luogo al di là del senso del luogo, ma è, appunto, un luogo destabilizzato, mutevole. Vedremo se questa destabilizzazione Sarà solo un passaggio storico verso nuove gerarchie, o una condizione perpetua delle immagini prodotte digitalmente, dove il loro processo produttivo continuerà a prevalere sulla loro qualità referenziale: in questo caso, non saremo più interessati a cosa l'immagine mostra, a nel modo in cui l'immagine è fatta, a chi l'ha creata e per quale scopo. Questa è la sfida della cultura visuale contemporanea, che i due casi studio considerati in qualche modo emblemizzano: la svolta non gerarchica delle immagini sta portando a una crisi della rappresentazione che, in quanto tale, può rivelarsi temporanea o perpetua. Se accettiamo, secondo la teoria di Meyrowitz della comunicazione come continua de- e ristrutturazione di stadi sociali, che la nostra percezione della realtà sia una rappresentazione, di per sé, una crisi perenne o temporanea di tale rappresentazione potrebbe portare a una perenne o temporanea crisi ontologica. In ogni caso, ora più che mai, la nostra ontologia è definita dalle immagini che ci circondano, e il conflitto per il controllo della rappresentazione virtuale della realtà è, soprattutto, un conflitto ontologico. Questa riflessione, giunti a questo punto, potrebbe costituire un nuovo *frame*, per capire sia

come vedere il mondo sia – condividendo l’approccio ottimistico di Mirzoeff – come cambiarlo.

Prima di applicare queste riflessioni al laboratorio oggetto di questo volume, e ai video in esso prodotti, soffermiamoci però su un altro contributo, quello dei *sound studies*, campo di studi che, in parallelo ai *visual studies*, sembra essere pervenuto a conclusioni simili. In un’ottica culturologica e post-autoritaria, infatti, il suono, come l’immagine, sembra essere, essenzialmente, un terreno di perpetua ri-negoziazione con la realtà.

3.5 Oltre l’immagine, il suono: il contributo dei *sound studies*.

Quanto più fitta e integrale è la duplicazione degli oggetti empirici da parte delle sue tecniche, tanto più facile riesce oggi far credere che il mondo di fuori non sia che il prolungamento di quello che si viene a conoscere al cinema. A partire dalla subitanea introduzione del sonoro il processo di riproduzione meccanica è passato interamente al servizio di questo disegno¹⁰⁰.

Così lamentavano Adorno e Horkheimer, già citati, nella loro *Dialettica dell’illuminismo*. Al netto dell’intento polemico e politico di tali parole, ovviamente da contestualizzare, ciò che preme sottolineare, alla luce della nostra analisi, è da un lato l’insistenza sull’industria culturale come nettamente separata e contrapposta all’istanza spettatoriale, dall’altro l’individuazione della riproduzione sonora associata all’immagine come definitiva alienazione dell’uomo contemporaneo, indotto a vivere in un simulacro di realtà. Dietro questa contrapposizione sta un partito preso netto: in un altro scritto, Adorno sostituisce l’espressione «cultura di massa» con quella di «industria culturale», con lo scopo manifesto di eliminare «l’interpretazione che fa comodo ai suoi difensori: che si tratti di una cultura che scaturisce spontaneamente dalle masse stesse, della forma che assumerebbe oggi un’arte popolare. Da cui viceversa l’industria culturale si differenzia nel modo più assoluto¹⁰¹». Per Adorno, sintetizzando, tutti i prodotti audiovisivi “industriali” sono concepiti per un consumo passivo e disciplinato, e il sonoro rappresenta una tappa fondamentale per il raggiungimento, “dall’alto”, di tali obiettivi.

Ovviamente molti dei presupposti su cui poggia tale analisi sono stati messi in crisi dall’evoluzione delle pratiche e delle tecniche di consumo, oltreché del pensiero: si pensi solo al superamento di concetti quali quelli di “consumo passivo” o di “opposizione individuo-società”. Si vedano, tra gli altri, gli studi di Denis McQuail sulla definizione del concetto di

¹⁰⁰ T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell’illuminismo*, Einaudi, Torino, 1979, p. 142.

¹⁰¹ T.W. Adorno, *Ricapitolazione sull’industria culturale* in Id., *Parva aethetica. Saggi 1958-1967*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 58.

pubblico in base alla sua relazione con il canale e con il contenuto¹⁰²; quelli di Roger Silverstone sulle interazioni tra “spettatori attivi” e sfera pubblica¹⁰³; quelli di Henry Jenkins sui concetti di “cultura convergente”¹⁰⁴ o di “fandom resistente”¹⁰⁵. Nello specifico della produzione musicale, peraltro, il superamento del concetto di “pubblico di massa” ha comportato, tra le varie conseguenze, una progressiva sfumatura della distinzione tra musica colta e *popular*, tra produzioni “autoriali” e “industriali”. Richard Middleton, nel doveroso intento di riattualizzare le componenti più “elastiche” della critica adorniana alla *popular music* (la tendenza consolatrice, la passiva riproduzione delle convenzioni tradizionali, etc.), tenta di smussarne gli eccessi, respingendo un modello che contrapponga «il soggetto individuale a una totalità sociale reificata¹⁰⁶». Tale dicotomia infatti, secondo il musicologo, oggi sarebbe fuorviante: «tutte le categorie musicali vivono in un mondo di produzione culturale capitalistica, anche se nessuna può essere totalmente delimitata da essa, e un quadro più accurato farebbe riferimento a una gamma di possibilità segnate da un conflitto interiore¹⁰⁷». I compositori musicali, ma la stessa affermazione potrebbe essere applicata ai consumatori,

non sono né totalmente “manipolati” né totalmente “critici” e “liberi”; la loro soggettività, o le posizioni che vengono continuamente costruite per quella soggettività, è attraversata da molte linee di influenza sociale diverse e spesso contraddittorie, che li trascinano in identità e collettività molteplici e spesso sovrapposte¹⁰⁸.

Piegando tali riflessioni al nostro oggetto di analisi, possiamo forse sintetizzare così: la critica di Middleton non nega *in toto* la contrapposizione adorniana tra musica e mercato, ma integra in essa meccanismi di “conflitto interno” animati, in primo luogo, da una necessità identitaria, da parte sia del compositore che del fruitore:

la produzione delle sintassi musicali coinvolge scelte attive, conflitti e ridefinizioni; al tempo stesso, la comprensione e la fruizione di tali sintassi si svolgono nel teatro della definizione del sé, come parte della lotta generale fra gli ascoltatori per il controllo di significato e piacere¹⁰⁹.

¹⁰² Cfr. D. McQuail, *L'analisi dell'audience*, Il Mulino, Bologna 2001.

¹⁰³ Cfr. R. Silverstone, *Perché studiare i media?*, Il Mulino, Bologna 2002.

¹⁰⁴ Cfr. H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007.

¹⁰⁵ Cfr. H. Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York-London 2013.

¹⁰⁶ R. Middleton, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 67.

¹⁰⁷ Ivi, p. 72.

¹⁰⁸ Ivi, p. 74.

¹⁰⁹ Ivi, p. 390.

Detto altrimenti, nel suo sforzo di criticare il pensiero adorniano per riattualizzarlo, Middleton non si limita a inquadrare il filosofo tedesco all'interno del suo contesto storico-artistico, relegando cioè la sua analisi alla tradizione musicale "colta" borghese, ma respinge le basi stesse del suo "metodo immanente" (secondo cui la "verità" di un'opera musicale risiede nell'opera stessa), confutandolo attraverso il contributo, implicito, dei *cultural studies*. Contrariamente a ciò che sostiene Adorno, infatti, «più il prodotto è apparentemente omogeneo, più è importante e potenzialmente produttivo il ruolo della ricezione e delle mediazioni che si interpongono fra prodotto e ricezione (Deejay, opinione di gruppo, appropriazioni sottoculturali, situazioni di fruizione, e così via)¹¹⁰». La decontestualizzazione dei brani musicali da parte delle nuove audience digitali, oggetto di questo saggio, rientra precisamente in questa casistica.

Se già da tempo il concetto di audience "passiva" sembra definitivamente superato, infatti, questo è particolarmente vero nel caso della produzione musicale contemporanea, che nella sua transizione al web ha conosciuto una trasformazione degli spettatori in utenti, operanti nella manipolazione, condivisione e talvolta produzione di contenuti: si parla a tal proposito di *producers* o *Pro-Am*, per citare le definizioni rispettivamente di Axel Bruns¹¹¹ e di Charles Leadbeater e Paul Miller¹¹². Applicando il ragionamento di Middleton al panorama contemporaneo possiamo affermare questo: se è forse troppo entusiastico sentenziare che la produzione culturale tradizionale *top-down* sia stata sostituita da dinamiche puramente *bottom-up*, così come sarebbe inesatto individuare le origini di tale mutamento unicamente nelle dinamiche evolutive del web, è altresì innegabile che le nuove interfacce grafiche e i nuovi dispositivi di riproduzione abbiano effettivamente stimolato una manipolabilità dei prodotti musicali e videomusicali, la quale sembra aver intercettato il bisogno identitario che tradizionalmente caratterizza l'*audience* di riferimento della *popular music*. Detto altrimenti, se in qualunque attività di consumo, come sottolinea Baudrillard, è sempre implicita una «manipolazione sistematica dei segni¹¹³», la quale spesso stimola una nuova interrelazione tra di essi, qualunque prodotto culturale, per il solo fatto di essere consumato, diventa automaticamente "altro" rispetto a ciò per cui è stato concepito; i brani musicali, oggi, ne sono un fulgido esempio.

Se è facile notare come le interfacce web, detto altrimenti, abbiano stimolato la manipolabilità dei brani musicali, ben più arduo è interpretare le cause di tale manipolabilità, i bisogni sociali che sottendono la diffusione

¹¹⁰ Ivi, p. 95.

¹¹¹ Cfr. A. Bruns, *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond. From Production to Producers*, Peter Lang, New York, 2008.

¹¹² Cfr. C. Leadbeater, Paul Miller, *The Pro-Am Revolution. How Enthusiasts are Changing our Economy and Society*, Demos, London 2004.

¹¹³ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 1972, p. 250.

di tali pratiche. Da un lato, tale libertà risponderebbe a un'esigenza ben definita, quasi ontologica, da parte dell'utente: quella di non farsi appiattare alla dimensione "artificiale" dell'industria culturale. Dall'altra, la stessa libertà si concretizza in fenomeni di individualizzazione e di isolamento, quella «solitudine del cittadino globale» che non a caso Zygmunt Bauman imputa anche a un'evoluzione scientifico-tecnologica in senso liberale¹¹⁴. È una dinamica che solo recentemente, come abbiamo visto, ha investito anche i brani musicali, ed è in questo senso che la componente sonora, come più volte gli studi di Michel Chion hanno dimostrato¹¹⁵, dimostra il proprio vantaggio rispetto a quella visiva, essendo non direzionale e, in quanto tale, infinitamente ricontestualizzabile.

Acquista rilievo in questo contesto, ancora una volta, la nozione di «spazio relazionale», coniata da Scott McQuire per sottolineare il ruolo dei media nel modificare i contorni dell'esperienza quotidiana e dello spazio sociale, rendendolo variabile e contingente¹¹⁶. Prima di lui, come abbiamo detto, già Henri Lefebvre, in un'ottica costruttivista, parlava di «spazio vissuto», di cui cioè si ha esperienza attraverso le immagini e i simboli a esso associati: l'immaginazione cerca di cambiarlo e di appropriarsene, sovrapponendosi allo spazio fisico e facendo un uso simbolico dei suoi oggetti¹¹⁷. Si tratta di concetti, questi, molto familiari agli studiosi di quel filone interdisciplinare che è andato a costituirsi negli ultimi anni sotto il nome di *sound studies*¹¹⁸; il loro contributo si rivela fondamentale per capire la rivoluzione operata da un dispositivo come il walkman, ad esempio, con riflessioni che possono essere estese ai moderni dispositivi *touch e*, infine, alla produzione videografica contemporanea (ivi inclusa quella proposta dal presente progetto).

Il walkman, scrive Paul Filmer, costituisce «l'emblema delle tecnologie urbane di personalizzazione, dal momento che consente agli utenti di costruire il proprio mondo sonoro individualizzato ovunque essi vadano. L'esperienza viene estetizzata e il mondo diventa ciò che l'utente vuole che sia¹¹⁹». Il suono influenza l'umore del fruitore, le sue sensazioni e il suo senso del tempo e dello spazio, ridefinendo la sua relazione con il paesaggio circostante nel senso, spesso, di un'alienazione da esso: sono quelle che Fran Tonkiss, polemicamente, chiama forme di «sordità sociale». Mutuando da Georg Simmel il concetto di atteggiamento urbano *blasé*, la studiosa inter-

¹¹⁴ Cfr. Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 2006.

¹¹⁵ M. Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991, p. 32.

¹¹⁶ Cfr. Scott McQuire, *The Media City. Media, Architecture and Urban Space*, Sage, Los Angeles, 2008.

¹¹⁷ Cfr. H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris, 1974, tr. it. Lefebvre, Henri *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano, 1978.

¹¹⁸ Cfr. J. Sterne (a cura di), *The Sound Studies Reader*, Routledge, New York-London, 2012.

¹¹⁹ L. Back, M. Bull, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori. L'universo dell'ascolto*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 16.

preta l'appiattimento della percezione uditiva come una reazione alla stimolazione eccessiva delle città contemporanee: «immersi in un paesaggio sonoro privato, impegnati in un'altra scena interattiva, non dobbiamo stare nella città come dentro uno spazio condiviso percettivo o sociale; nessun altro può davvero sapere dove ci troviamo¹²⁰». Ironicamente, nel caso dei dispositivi *touch* a stimolare il desiderio di alienazione dalla società sono le stesse tecnologie che consentono una relazione costante con essa. Sherry Turkle parla dell'utente digitale come di un "tethered self", un io "incatenato" alle nuove tecnologie (le connessioni digitali possono «offrire l'illusione di una compagnia senza ciò che richiede un'amicizia¹²¹», osserva la studiosa), mentre Nancy Baym arriva a chiedersi se abbia ancora senso parlare di un "io reale" («cosa succede se le stesse identità rappresentate attraverso i media digitali non coincidono con quelle che vediamo faccia a faccia?¹²²»). La sovrapposizione di un paesaggio sonoro "privato" a un paesaggio urbano "pubblico", in questo senso, si iscrive in un discorso sociologico e antropologico più ampio sulla sovrapposizione tra un io "virtuale" e un io "reale": in questa dialettica la musica, intesa come strumento di interazione con l'ambiente circostante, gioca, oggi più che mai, un ruolo cardine.

Il conferimento alla musica di una qualità interattiva si lega a stretto giro, per tornare alle riflessioni di Filmer e a quella che è forse la sua intuizione più brillante, a un riemergere dell'«aura», intesa nel senso benjaminiano di presenza di un'opera nel tempo e nello spazio¹²³, che la musica, come le altre arti, avrebbe perso nel momento in cui è diventata tecnicamente riproducibile. L'estetizzazione dello spazio visivo stimolata dalla diffusione di dispositivi di riproduzione portatili, secondo Filmer, può essere interpretata infatti come «il conferimento all'esecuzione musicale della sua qualità auratica», essendo il coinvolgimento musicale di per sé «una strutturazione del tempo attraverso la sua organizzazione ritmica¹²⁴». Il riemergere dell'aura quindi, seguendo il ragionamento dello studioso, si concretizzerebbe nei nuovi possibili modi di interagire con il paesaggio urbano, il quale spesso, per tornare all'oggetto della nostra analisi, verrebbe quindi a costituire quasi una sorta di versione "auratica" del brano musicale. Il flusso di immagini quotidiano – ancorato all'*hic et nunc* e quindi infinitamente variabile – si trova, potremmo dire, a sostituire quello registrato – infinitamente riproducibile e sempre uguale a sé stesso. Non a caso Claus-Dieter Rath, a pochi anni dalla diffusione dei

¹²⁰ F. Tonkiss, *Cartoline uditive*, in L. Back e M. Bull (a cura di), *Paesaggi sonori*, cit., p. 198.

¹²¹ S. Turkle, *Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, The Perseus Books, London, 2011, p.1 (trad. mia).

¹²² N.K. Baym, *Personal Connections in the Digital Age*, Polity, Cambridge, 2010, p. 3. Trad. mia.

¹²³ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1984.

¹²⁴ P. Filmer, *Tempo di canzoni. Cultura del suono, ritmo e socialità*, in M. Bull e L. Back (a cura di), cit., p. 65.

primi apparecchi walkman, proclamava la nascita dello «schermo-città», riferendosi al ruolo attivo che il nuovo dispositivo svolgeva nella riconfigurazione visiva degli spazi urbani¹²⁵.

Tornando al nostro oggetto di analisi, quindi, potremmo affermare questo: se i dispositivi mobili, come abbiamo visto, stimolano una riproduzione “in background” dei brani musicali, la libertà di controllo da parte degli ascoltatori-utenti si manifesta spesso in una sostituzione dello “schermo-display” con lo “schermo-città”, fenomeno che si lega a stretto giro con la perdita dell’aura e, di converso, con la dissoluzione del concetto di “massa”. Si tratta di un aspetto del pensiero benjaminiano spesso sottovalutato, eppure essenziale: la “perdita dell’aura” è giustificata storicamente non solo dall’evoluzione dei dispositivi di riproduzione, ma anche e soprattutto da precise coordinate sociali (la nascita del pubblico di massa) e da ideali modelli di consumo (il possesso personale dei beni)¹²⁶. In un contesto, come quello attuale, caratterizzato da un lato dalla frammentazione dell’audience tradizionale (aspetto sul quale quasi tutti i sociologi, in varia misura, convergono), dall’altro dalla “smaterializzazione” e dallo spossessamento dei supporti fisici tradizionali (Spotify e YouTube ne sono due fulgidi esempi), l’aura dell’oggetto artistico può, venendo meno le dinamiche principali che storicamente ne hanno causato la decadenza, riemergere. Ed è proprio in questa riemersione dell’unicità dell’esperienza musicale, nel senso di una sua individualizzazione, che può essere inquadrata la diffusione dei dispositivi mobili e delle pratiche ad essi connessi. Detto altrimenti, se la perdita dell’aura è la logica conseguenza di una necessità di universalizzare l’esperienza musicale e di renderla infinitamente accessibile, la “ri-auratizzazione” del prodotto musicale attraverso l’interazione tra paesaggi sonori e paesaggi urbani risponderebbe a un bisogno opposto di privatizzazione di tale esperienza. Tale privatizzazione, come abbiamo detto, è suscettibile di trasformarsi in alienazione, facendo trascolorare l’isolamento sonoro in isolamento sociale: da qui l’efficacia di un’espressione, appunto, come “sordità sociale”. È un punto, questo, che è forse opportuno approfondire.

Fondamentale, in questo senso, è il contributo di Michael Bull, il quale nel 2007 accoglie l’invito, lanciato da Marc Augé pochi anni prima, a sviluppare un’«etnografia della solitudine¹²⁷». Lo studioso, in particolare, si focalizza sul rapporto tra l’isolamento urbano e la mediazione operata dai dispositivi mobili per la fruizione musicale. Se la solitudine è da collegarsi, secondo Augé, alla diffusione sempre maggiore dei cosiddetti “non-luoghi” all’interno del contesto urbano, Bull opera un ribaltamento particolarmente

¹²⁵ C.-D. Rath, *La “sociologie des senses” de Simmel revue à l’époque de la télévision*, in P. Water (a cura di), *Georges Simmel. La sociologie et l’expérience du monde moderne*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1986, pp. 189-203.

¹²⁶ Cfr. W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit.

¹²⁷ Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano, 1999.

efficace, affermando che nella cosiddetta *iPod culture* (ma il ragionamento è perfettamente applicabile a qualsiasi altro dispositivo analogo):

*tutti i luoghi urbani sono potenzialmente "non-luoghi". Nell'iPod culture abbiamo enormi risorse per costruire gli spazi urbani a nostro piacimento mentre ci muoviamo attraverso di essi, rinchiusi nella nostra piacevole e privatizzata bolla sonora. Oggi, un'etnografia della solitudine non può che essere quella di una solitudine tecnologicamente mediata: stiamo diventando, insieme, sempre più soli*¹²⁸.

Seguendo questa linea di pensiero, se una delle caratteristiche principali del non-luogo è la non-identitarietà, l'istanza identitaria insita nella fruizione musicale costituirebbe una sorta di contrappeso a quella, spersonalizzante, del paesaggio urbano. Ancora Bull: «l'*iPod culture* incarna una relazione dialettica tra il desiderio di un'onnipresente connessione intima o personale e l'impoverimento dell'ambiente geografico e sociale all'interno del quale essa opera». Mettendo in risalto la "freddezza" dello spazio urbano, sia essa imputabile alla geografia della città¹²⁹ o a quello che già a inizio Novecento Simmel definiva «sensory overload¹³⁰», alla riproduzione musicale verrebbe affidata la funzione principale di reagire a tale freddezza, contrapponendole un'esperienza "calda". A questa dialettica tra caldo e freddo si lega a stretto giro, sempre secondo Bull, quella tra individuo e società: «più noi riscaldiamo i nostri spazi privati di comunicazione più freddo diventerà l'ambiente urbano, favorendo quindi il desiderio e l'esigenza di comunicare con degli altri assenti, o di entrare privatamente in comunione con i prodotti dell'industria culturale¹³¹». La rilevanza culturale dei dispositivi mobili di fruizione musicale, quindi, non risiederebbe tanto nella tecnologia in sé, quanto nell'uso sociale che di essa viene fatto: quello, cioè, di una privatizzazione e ricontestualizzazione dei contenuti musicali sul doppio binario dell'isolamento e della connettività. Non a caso, lo stesso Simmel apriva il suo *The Metropolis and Mental Life* sottolineando come il dilemma degli abitanti delle società moderne fosse, appunto, quello di preservare l'autonomia e l'individualità della propria esistenza di fronte alle forze sociali soverchianti, all'eredità storica, alla cultura esterna¹³². Tali forze, e qui sta forse il contributo più rilevante dei *sound studies*, si manifestano anche, se non prioritariamente, sotto forma di paesaggi sonori: la fru-

¹²⁸ M. Bull, *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience*, Routledge, New York, 2007, p. 4. Trad. mia.

¹²⁹ Cfr. R. Sennett, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, W.W. Norton, New York, 1994.

¹³⁰ Cfr. G. Simmel, *The Metropolis and Mental Life*, in D. Frisby, M. Featherstone (a cura di), *Simmel on culture. Selected writings*, SAGE Publications, New York, 1997.

¹³¹ M. Bull, *Sound Moves*, cit., p. 9.

¹³² Cfr. G. Simmel, 1903, *Die Großstädte und das Geistesleben*, tr. it. di P. Jedlowski, R. Siebert, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma, 2009.

izione musicale può offrire, in questo senso, una sorta di riparo, operando una rinegoziazione tra sfera pubblica (reale) e sfera privata (virtuale).

Abbiamo visto come il brano musicale, per tornare alle riflessioni di Middleton su Adorno, possa essere concepito come un territorio di conflitto tra l'esigenza dell'industria culturale di disciplinare il consumo dei propri prodotti e le istanze identitarie dei singoli ascoltatori-utenti. In altre parole, con i dispositivi portatili la non-direzionalità dell'audio, e di converso la sua onnipervasività (la musica è ovunque e in nessun luogo), gode rispetto all'immagine, come abbiamo visto, di un sostanziale vantaggio: la manipolabilità, intesa come adattabilità a paesaggi visivi "altri" rispetto a quelli "imposti" dall'industria culturale. È in questa sostituzione di immagini che sembra manifestarsi l'istanza di molti ascoltatori-utenti, in un processo che rende la componente visiva, spesso, superflua. Prendendo nuovamente le mosse dalle riflessioni di Middleton, possiamo forse affermare quanto segue: se la musica si configura come un conflitto tra l'affermazione dell'individualità dell'ascoltatore e le istanze commerciali che regolano tale affermazione, la combinazione tra esperienza musicale e quotidianità, stimolata dalla portabilità dei moderni dispositivi di fruizione musicale e videomusicale, rappresenta una delle manifestazioni più paradigmatiche di tale conflitto. La musica fruita su tali supporti fornisce, detto altrimenti, uno strumento di privatizzazione dello spazio pubblico che genera da un lato dinamiche di isolamento, con la consolatoria promessa di un'infinita ripetibilità di tale isolamento, dall'altro una reinterpretazione e una decodifica di tale spazio, se non addirittura una sovversione delle sue leggi fondanti. Sembrano essere queste le due facce di quella "cultura della portabilità musicale" che ha investito progressivamente, negli ultimi decenni, la fruizione della *popular music*.

È ancora Adorno, d'altronde, a sottolineare come «ogni musica, inclusa la più "oggettiva" e inespressiva, appartenga primariamente alla sfera della soggettività interiore, laddove anche il più spirituale dei quadri è pesantemente gravato da un'irrisolta oggettività»¹³³. Integrando quest'affermazione con le suggestioni di Jullier e Péquignot (la fruizione musicale come esperienza intrinsecamente *audiovisiva*) possiamo giungere alla seguente tesi: la combinazione tra l'irrisolta oggettività del visivo e la soggettività interiore del sonoro, viene con i moderni dispositivi di fruizione a rimodellarsi sui gusti e sulle esigenze del consumatore, preferendo spesso quest'ultimo all'oggettività immutabile del video la soggettività dello spazio visivo "reale", e riconoscendo in questa soggettività sia un potenziale rafforzamento della propria affermazione identitaria sia un formidabile terreno di prova per un uso *privato* e *privatizzante* del brano musicale. In tal senso, in linea con gli studi sulla cultura convergente, il consumatore divie-

¹³³ T.W. Adorno, H. Eisler, *Composing for the Films*, Continuum, London-New York, 2005, p. 71 (trad. mia).

ne esso stesso, almeno virtualmente, produttore, in quanto riusa e riadatta il brano musicale al di fuori del contesto per il quale esso è stato concepito, piegandolo alla propria individualità e personalizzandone il significato.

Lungi dal rappresentare un'alienazione, come sostiene Adorno, la musica fornirebbe in questo senso uno strumento dalla valenza culturale ambigua, che paradossalmente si serve dell'alienazione uditiva per reagire all'alienazione delle società moderne, sovrapponendo uno spazio relazionale a un "non-luogo" che sembra essere, almeno potenzialmente, "in ogni luogo". Se è vero che il 93% dei giovani italiani ascolta regolarmente musica e che buona parte di loro lo fa secondo queste modalità, non possiamo ignorare come sia anche attraverso la fruizione musicale, intesa come libertà di controllo estetico sulla realtà circostante, che prende forma parte consistente della loro individualità. L'industria culturale, detto altrimenti, fornisce i prodotti e gli strumenti per manipolare tali prodotti, ma non ha alcun controllo sulle modalità di tale manipolazione, ed è anche di questa libertà, incrementata dalla digitalizzazione e convergenza dei media tradizionali e dalla svolta del web in senso partecipativo, che si nutre la produzione musicale contemporanea.

Vedremo, nei prossimi due capitoli, come tutte queste riflessioni si riveleranno centrali per l'analisi dei video presi in esame, e dell'esperienza laboratoriale in sé, in quanto la scelta di determinate immagini o di determinati brani musicali può rivelare dinamiche, più o meno autodirette o eterodirette, di appropriazione degli spazi urbani. Nel caso di soggetti "altri", possiamo parlare, come cercheremo di fare nel capitolo conclusivo, di alterizzazione degli spazi urbani, grazie alla qualità intimamente relazionale e dialogica delle immagini e dei suoni digitali.

PARTE II

L'ESPERIMENTO FILMARE L'ALTERITÀ

Il laboratorio “Sguardi sulla città”

Il laboratorio “Sguardi sulla città: filmare il paesaggio urbano come esperienza multi-culturale e multi-identitaria” (11 settembre – 21 dicembre 2018) è consistito in una serie attività di docenza, a opera del sottoscritto e dei docenti Luca Ferro e Layla Dari, con il coordinamento scientifico di Cristina Jandelli. Tali attività, destinate ai cittadini non-italiani della città di Firenze e dei comuni limitrofi, hanno favorito l’osservazione attenta di questi luoghi (periferie urbane, culturali, alimentari, sociali, affettive), finalizzata alla realizzazione e al montaggio di video non-professionali della durata di tre-cinque minuti. I docenti hanno accompagnato i partecipanti in uscite programmate e li hanno assistiti nell’ideazione, nella realizzazione e nel montaggio dei loro lavori, un processo che si è protratto fino alla deadline del concorso video (31 dicembre 2018), per dare seguito allo scambio instauratosi e per suggerire nuove professionalità. Le opere hanno partecipato a un concorso a premi, sono state raccolte in un database di “sguardi altri” e alcune di esse sono state proiettate in un incontro speciale presso i locali del dipartimento. Il fine è stato quello, già annunciato, di ricostruire una polisopia/polifonia urbana, ridefinendo e relativizzando il nostro modo di intendere la città e il nostro essere cittadini. I materiali realizzati sono stati diffusi in forma digitale ad accesso aperto; i risultati della ricerca sono pubblicati nel presente volume.

La fase laboratoriale vera e propria (12 settembre – 19 ottobre 2018) era composta, essenzialmente, di lezioni in classe e uscite programmate. Nelle lezioni in classe si sono alternati momenti di didattica frontale, in cui abbiamo introdotto i partecipanti ai rudimenti delle tecniche di ripresa e di montaggio video e abbiamo mostrato alcuni esempi particolarmente significativi di “sguardi altri”, a momenti di *focus group*, in cui abbiamo interrogato gli stessi sul senso della nostra operazione, e sul perché fossero interessati a prenderne parte. Durante le trasferte, invece, abbiamo cercato di presentare agli studenti

alcuni spazi periferici particolarmente significativi della città di Firenze, prendendo contatto con associazioni o visitando luoghi-simbolo di tali quartieri. In una fase successiva, poi (15 ottobre – 21 dicembre 2018), abbiamo organizzato una serie di incontri individuali con i partecipanti, in cui – nei limiti della disponibilità dei docenti, degli studenti e degli apparecchi informatici – abbiamo condotto, maieuticamente, gli stessi verso la codifica di un proprio sguardo sulla città. Per non limitare troppo la libertà creativa dei singoli individui, è stato scelto di optare per un’accezione “libera” del concetto di periferia, in cui il termine non indicasse solo un luogo fisico o geografico, ma in generale una marginalità, reale o percepita come tale. Le settimane, così, sono state suddivise, al netto di alcune modifiche operate in corso d’opera per ragioni contingenti, secondo cinque aree tematiche: periferie urbane, culturali, alimentari, sociali, affettive. Questo il programma stabilito:

- Settimana 1 (12-14 settembre): PERIFERIE URBANE
 - 12 settembre – incontro preliminare in sede
 - 13 settembre – laboratorio: il racconto della quotidianità
 - 14 settembre – laboratorio: esplorazione periferie urbane
- Settimana 2 (19-21 settembre): PERIFERIE CULTURALI
 - 19 settembre – incontro preliminare in sede
 - 20 settembre – laboratorio: musica e paesaggi urbani
 - 21 settembre – laboratorio: musica e mobilità
- Settimana 3 (26-28 settembre): PERIFERIE ALIMENTARI
 - 26 settembre – incontro preliminare in sede
 - 27 settembre – laboratorio: centri commerciali come luoghi di ritrovo
 - 28 settembre – laboratorio: incontri gastronomici e mense sociali
- Settimana 4 (3-5 ottobre): PERIFERIE SOCIALI
 - 3 ottobre – incontro preliminare in sede
 - 4 ottobre – laboratorio: luoghi di culto
 - 5 ottobre – laboratorio: incontri tra comunità
- Settimana 5 (10-12 ottobre): PERIFERIE AFFETTIVE
 - 10 ottobre – incontro preliminare in sede
 - 11 ottobre – laboratorio: scambio di materiali familiari privati
 - 12 ottobre – laboratorio: dalla periferia al centro, comunicare ai familiari il paesaggio urbano
- 19 ottobre – incontro finale in sede e riepilogo risultati

I partecipanti sono stati reclutati principalmente presso scuole per stranieri, centri di accoglienza e associazioni culturali. È stata abbandonata la nozione di “migrante” per abordare quella, più ampia e inclusiva, di

“straniero”, intendendo con questo termine qualunque individuo nato in un paese diverso dall’Italia. Pur consapevoli che tale criterio non costituisce, di per sé, una qualche garanzia di alterità (straniero, ad esempio, secondo questo principio è anche un individuo adottato da bambino, ma nato e cresciuto in Italia, o un figlio di genitori italiani, nato all’estero in occasione di un viaggio) ci è sembrato il termine migliore per indicare tutte quelle persone che, in una qualche misura, potessero avere uno sguardo “contrappuntistico”, per citare Said, sulla città. Tra gli enti interpellati, e che in varia misura ci hanno aiutato a rendere possibile l’iniziativa, ci sono, oltre ai già citati Oxfam Italia e Fondazione Sistema Toscana (oltre al Comune di Firenze, che ha gentilmente patrocinato l’iniziativa), Associazione Piuma, Associazione Il Cenacolo, Festival au Désert, Anelli Mancanti, Refugees Welcome, Amnesty International, Cospe Firenze, Emergency Firenze, Scuola Toscana l’Italiano, scuola Italian Me, scuola Idi Informatica, Scuola Toscana, Student Hostel, CAPA Università Americana. A questa rete di contatti si è affiancata una strategia di marketing capillare, sia attraverso la realizzazione di materiale cartaceo sia attraverso una campagna di social marketing.

I partecipanti totali, includendo tra loro anche chi ha partecipato solo a uno degli incontri programmati, nonostante gli sforzi, sono stati quindici. Si tratta, come posso testimoniare direttamente, di un problema comune a progetti simili, che ci ha fatto interrogare sulla reale motivazione di tale scambio, da parte loro. Quello della motivazione si è in seguito rivelato un elemento centrale, anche a livello creativo (e su cui torneremo). La partecipazione è stata viziata, sicuramente, dalla presenza di un concorso a premi, ma ricondurre tutto a quello non spiegherebbe alcune dinamiche che si sono venute a creare a prescindere dalla presenza o meno di interessi monetari. Il premio, peraltro, è stato pensato come aperto a tutti, e pubblicizzato presso gli stessi enti di cui sopra, quindi per nessun partecipante vi era alcuna certezza di vittoria. Per partecipare, i video, di durata compresa tra 3 e 5 minuti, dovevano essere caricati su un servizio di storage online (WeTransfer, Google Drive, Dropbox, etc.) entro il 31 dicembre 2018 e doveva essere inviata una mail alla nostra segreteria contenente il link al video, l’eventuale password necessaria alla visualizzazione e la scheda di partecipazione allegata al regolamento compilata e firmata. Al fine di cogliere le modalità attraverso le quali i partecipanti, in primis i cittadini stranieri, si relazionano con il territorio, i filmati, da indicazioni del bando, dovevano essere prodotti all’interno di spazi ritenuti significativi della quotidianità, con particolare attenzione ai luoghi periferici.

Questo concorso ha quindi dato vita a un archivio, che conta oggi quarantacinque video, archiviati attraverso un’indicizzazione che indicasse, nell’ordine, il titolo (laddove presente), l’autore del video, il titolo del progetto e la zona di Firenze interessata. Su tutti è stato fatto (grazie al contributo significativo di Andrea Vigni) un lavoro di editing che si è composto

ne al concorso tutti i dati dei partecipanti. I partecipanti sono stati distinti dagli altri video presenti nell’archivio aggiungendo, prima del titolo del video, la dicitura “CONCORSO – VIDEO 1”, “CONCORSO – VIDEO 2”, etc. A tutti è stata aggiunta una breve descrizione standard. In alcuni video è stato necessario equalizzare nuovamente l’audio; in ogni caso, una volta pubblicati i video, sono stati ricontattati tutti i relativi autori, per assicurare il loro consenso (anche alla pubblicazione del proprio volto in versione non-oscurata).

Nonostante il battage pubblicitario effettuato, i partecipanti al concorso sono rimasti, essenzialmente, quelli del laboratorio, al netto di pochi casi. Questo in parte è dovuto, forse, anche a una comunicazione non semplicissima (abbiamo discusso a lungo sull’opportunità del termine “Alterità”, ad esempio). Quel che è certo è che possiamo interpretare le ragioni della partecipazione (o della mancata partecipazione) nei termini di uno scontro di istanze: da una parte quella accademica, dall’altra quella degli studenti, eterogenea e mai – come detto – interamente riconducibile alla prospettiva di un premio in denaro. Come vedremo ancora più sotto, questo incontro/scontro è stato l’esito forse più importante del progetto, con ricadute profonde sull’estetica dei video prodotti.

La provenienza dei partecipanti, come emerge dallo schema qui sopra, è stata eterogenea. Abbiamo avuto due studenti giapponesi, due senegalesi, due maliani, e uno per ciascuno dei seguenti paesi: India, Pakistan, Guinea Conakry, Messico, Costa d’Avorio, Russia, Gambia, Georgia, Brasile. Varia è anche la frequenza alle attività laboratoriali. In generale, nonostante alcune iniziali barriere linguistiche e culturali (ma anche di istruzione, considerando la scolarizzazione molto differente degli individui coinvolti), e nonostante la mancata collaborazione di alcuni partner (anche a causa di un calendario non troppo favorevole), la partecipazione è stata soddisfacente, così come l’interazione tra i singoli studenti. Dei quindici partecipanti, solo quattro hanno lasciato, e su di essi mi soffermerò brevemente.

Tsubasa Yamamoto

Nazionalità: giapponese

Età: 31

Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott	
Tsubasa Yamamoto		x				x	x	x			x						x

Tsubasa Yamamoto è una ragazza giapponese, al momento del laboratorio era in Italia per ragioni essenzialmente sentimentali. L’interesse di Tsubasa per il laboratorio era simile a quello, come vedremo, di Emi Ota, altra partecipante giapponese che, a differenza di Tsubasa, ha portato a termine il proprio progetto. Nonostante la differenza di età tra le due, si trat-

ta, in entrambi i casi, di fotografe professioniste o semiprofessioniste che hanno avuto interesse a estendere le proprie competenze all'ambito video. Il coinvolgimento di Tsubasa è stato ragguardevole, più in termini di partecipazione attiva che di frequenza effettiva, eppure la fase di montaggio non ha mai avuto luogo perché – per ragioni non meglio precisate – nell'autunno 2018 è dovuta tornare a vivere in Giappone. Nonostante un certo approccio DIY alla materia – anche perché, per una serie di inconvenienti tecnici, le riprese del suo iPhone non erano esportabili, almeno apparentemente, in postazioni di montaggio che non fossero il suo MacBook Pro personale – dopo una serie di tentativi a distanza ha desistito dall'intento, e la sua partecipazione al concorso è stata annullata.

Zviad Meskhia

Nazionalità: georgiana

Età: 36

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott	
Zviad Meskhia	Georgia																	x

Zviad è un richiedente asilo georgiano, proveniente dall'Abcasia, e perseguitato, almeno secondo quanto si legge sulla sua domanda di asilo, dai militari russi, che hanno occupato la regione. Ha partecipato una volta sola, in quanto l'operatrice del centro di accoglienza che lo ha accompagnato ignorava il fatto che il limite di età fosse fissato a trentacinque anni. Zviad ne aveva trentasei, abbiamo provato a convincerlo a restare comunque, precisando che purtroppo non avrebbe potuto partecipare al concorso, ma non si è dimostrato particolarmente interessato.

Anna Cosenza

Nazionalità: brasiliana

Età: 33

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott	
Anna Cosenza	Brasile																	x

Anna Cosenza è una ragazza brasiliana, arrivata da poco da San Paolo, ma che padroneggia perfettamente la lingua italiana, essendo il padre italiano (cosa che si è rivelata particolarmente utile anche a livello burocratico, potendo evitare le pratiche per ottenere il permesso di soggiorno in Italia). Arrivata quasi alla fine del laboratorio, ha partecipato una volta sola, rilasciando un'intervista all'insegnante Luca Ferro e dimostrandosi inizialmente interessata al laboratorio. Anche qui, l'approccio DIY alla ma-

teria – in ragione anche di una serie di esperienze pregresse, che hanno previsto anche l’utilizzo di *Première*, e che hanno dato alla studentessa la confidenza necessaria per fare a meno della nostra assistenza – si è trasformato in un nulla di fatto.

Moussa Sankmanou.
Nazionalità: maliana
Età: non nota

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Moussa Sankmanou	Mali	x							x		x						

Moussa è un ragazzo e viene dal Mali, benché alcuni suoi compagni africani dubitassero di entrambe le affermazioni. È stato presente solo alla prima lezione e a un incontro successivo, al mercato di S. Ambrogio, dove ha scattato delle foto della merce in esposizione. In seguito, ha dimostrato un interesse notevole, più che per il corso, per gli smartphone in dotazione, che per prudenza non abbiamo ritenuto opportuno fornirgli, oltreché per l’attestato di partecipazione. I problemi di comunicazione con Moussa erano veramente insormontabili, e andavano al di là delle barriere linguistiche; talvolta, ad esempio, si è presentato alle trasferte nel posto sbagliato all’orario sbagliato. Dubitiamo che abbia capito il senso del laboratorio; in ogni caso, a parte le poche foto scattate al mercato, e un video in cui mostra un’artista africana nana che balla, non abbiamo raccolto materiali di alcun tipo da parte sua.

Per le trasferte, abbiamo pagato un’assicurazione per gli studenti coinvolti, chiedendo agli stessi di fornirci i dati non solo per la stipula della polizza assicurativa, ma anche per la compilazione dei moduli di liberatoria, con i quali hanno prestato il loro consenso a essere ripresi. Assicurazioni, spostamenti e vitto sono stati a spese del progetto. In tutto, le ore di didattica sono state 263, divise nel modo seguente:

- 12/09/2018 14-18 incontro in sede
- 13/09/2018 14-18 visita del quartiere Isolotto
- 14/09/2018 14-18 incontro in sede
- 19/09/2018 14-18 incontro in sede
- 20/09/2018 14-18 visita del parco delle Cascine e del Cirk Fantastik, rassegna itinerante di Circo Contemporaneo
- 21/09/2018 14-18 visita dell’ex-manicomio di S. Salvi, e intervista a Claudio Ascoli, direttore della compagnia teatrale Chille de la Balanza, sorta proprio all’interno del centro
- 26/09/2018 14-18 incontro in sede
- 27/09/2018 11-18 mercato di S. Ambrogio, più incontro in sede
- 28/09/2018 14-18 incontro in sede

- 29/09/2018 9-14 incontro con Refugees Welcome nell'ambito dell'iniziativa "A passo d'uomo", trekking Ponte a Mensola – Settignano – Compiobbi
- 03/10/2018 14-18 incontro in sede + manifestazione antirazzista Firenze Città Aperta in piazza SS. Annunziata, organizzata dagli studenti medi
- 04/10/2018 14-18 visita del quartiere Le Piagge e incontro al Centro Sociale Il Pozzo, associazione di promozione sociale
- 05/10/2018 10-18 visita del quartiere Novoli, del Palazzo di Giustizia e del Polo delle Scienze Sociali, con esplorazione guidata della libreria e della mensa universitaria; al termine, incontro in sede
- 10/10/2018 14-18 incontro in sede
- 11/10/2018 14-18 visita al Centro di Attività Espressive La Tinaia, all'interno del parco di S. Salvi, e alla Chiesa Ortodossa Russa, con intervista all'Arciprete Gheorghij Blatinskij
- 12/10/2018 14-18 incontro in sede
- 15/10/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mbaye Sarr, Amrita Chaudhuri)
- 17/10/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Filly Dembele, Ousmane Camara)
- 18/10/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Filly Dembele)
- 19/10/2018 9-14 incontro in forma individuale per il montaggio video (Emi Ota)
- 19/10/2018 14-18 consegna attestati e incontro in sede con i partecipanti + riprese per le interviste
- 22/10/2018 10-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Ousmane Camara, Yana Morozova)
- 24/10/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mbaye Sarr e Fily Dembele) + incontro e riprese presso il Tempio Ebraico di Firenze
- 25/10/2018 10-14 incontro in forma individuale per il montaggio video (Ousmane Camara, Fily Dembele)
- 28/10/2018 9-17 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mauro Niang, Yana Morozova)
- 29/10/2018 9-14 incontro in forma individuale per il montaggio video (Jacob Lama)
- 30/10/2018 10-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mbaye Sarr, Fily Dembele, Amrita Chaudhuri)
- 5/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Yana Morozova)
- 6/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Ousmane Camara)
- 7/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mbaye Sarr)

- 8/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Amrita Chaudhuri)
- 9/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Yana Morozova)
- 12/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Marissa Meca)
- 13/11/2018 10-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mustafa Jarral, Fily Dembele, Amrita Chaudhuri)
- 14/11/2018 10-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mustafa Jarral, Yana Morozova, Amrita Chaudhuri)
- 15/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Ebrima Saidy, Amrita Chaudhuri)
- 16/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mbaye Sarr, Amrita Chaudhuri)
- 20/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Fily Dembele, Ebrima Saidy)
- 21/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mustafa Ghulam, Amrita Chaudhuri)
- 22/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Amrita Chaudhuri)
- 23/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Fily Dembele)
- 26/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Marissa Araceli Mendoza Calvillo)
- 28/11/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Marissa Araceli Mendoza Calvillo, Emi Ota)
- 29/11/2018 11-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Marissa Araceli Mendoza Calvillo, Mustafa Ghulam, Mbaye Sarr)
- 30/11/2018 11-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Marissa Araceli Mendoza Calvillo)
- 04/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Ebrima Saidy, Fily Dembele)
- 05/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Emi Ota)
- 06/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mustafa Ghulam)
- 07/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Emi Ota)
- 11/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Marissa Araceli Mendoza Calvillo)
- 12/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Mbaye Sarr, Emi Ota)
- 13/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Yana Morozova)

- 14/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Marissa Araceli Mendoza Calvillo)
- 17/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Emi Ota)
- 18/12/2018 14-18 incontro in forma individuale per il montaggio video (Emi Ota)
- 19/12/2018 14-16 rinfresco di fine progetto
- 20/12/2018 11-16 incontro in forma individuale per il montaggio video (Marissa Araceli Mendoza Calvillo)

Nonostante avessimo chiesto ai partecipanti di utilizzare i loro smartphone, nel caso in cui ne possedessero uno, agli stessi è stata fornita un'attrezzatura tecnica varia, in parte coperta dal budget del progetto, in parte no. Nonostante un generale entusiasmo iniziale per gli oggetti presentati, alcuni di questi non sono mai, o quasi mai, stati utilizzati. Questo l'elenco del materiale disponibile:

- 2 telefoni Motorola – Codice articolo produttore: PAAL0041 – Nome commerciale dell'accessorio per presentazioni: PAAL0041 – Motorola Moto G6 Smartphone da 64 GB, Dual SIM
- 7 schede SD Kingston 256GB
- 4 in 1 telefono cellulare Lens - 12 x teleobiettivo + 0.65 x obiettivo grandangolare + obiettivo macro + obiettivo fisheye, universale clip-on Lens
- 2 microfoni VIDEOMICME – Rode VideoMic Me Microfono Direzionale Compatto per Smartphone
- 2 Tasti pulsante telecomando bluetooth selfie iphone samsung ios android foto
- 1 cavalletto HAMA "Star 5"
- 1 Rode Microfono Videomic Rycote
- 1 AMANKA 4 Porte Caricabatterie USB da Muro Caricatore USB da Muro 24W, 5V 4,8A USB Charger Caricatore da Parete Alimentatore da Viaggi
- 1 Zeadio 2-in-1 smartphone palmare grip stabilizzatore e treppiede Combo, 360 gradi di rotazione del supporto + treppiede portatile multiuso per iPhone
- 1 Gritin G1069 – Cavo USB Micro USB Carica Rapida -Trasferimento Dati, Grigio, 3 pezzi
- 1 Anker Power Bank Batteria Portatile USB PowerCore 5000 – Caricabatteria Portatile da 5000 mAh Ultra Compatta – Batteria Esterna Power Bank Tascabile
- 1 Joby Gorillapod Original Treppiede Flessibile, Rosso
- Batterie e caricabatterie varie

Delle trasferte effettuate, alcune non sono mai state rappresentate in alcun video, o lo sono state in misura marginale. La scoperta di zone nuo-

ve di Firenze, tuttavia, ha costituito uno stimolo importante per buona parte degli studenti, che si è andato a sovrapporre allo stimolo economico, oltre a una serie di altri stimoli, talvolta più personali. In alcuni casi, l'apprendimento delle tecniche di ripresa e di montaggio, con consegna di relativo attestato, è stato un fattore condizionante. In altri, la semplice socialità legata a tali iniziative è stata, di per sé, un incentivo a prendere parte alle attività laboratoriali. In questo incontro (o scontro, nel caso degli studenti che hanno abbandonato) di istanze è possibile forse intravedere anche una questione di metodo, che può aiutarci nell'analisi dei video prodotti.

4.1. (senza titolo), di Amrita Chaudhuri

Nazionalità: India

Età: 34

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Amrita Chaudhuri	India	x	x	x	x	x	x	x	x		x		x		x	x	x

Amrita viene da Calcutta: come molti viene da un contesto metropolitano, ed è qui perché appassionata dallo stile di vita italiano. Lavora come mediatrice culturale e traduttrice, e ha una cultura medioalta. Per Amrita, a differenza di altri, l'Italia è una scelta, e l'entusiasmo è una caratteristica che emerge spesso. La partecipazione al laboratorio è la più alta in assoluto, e questo benché Amrita fosse coinvolta sia in numerose attività lavorative, sia in corsi di italiano (ai quali era vincolato, peraltro, il proprio permesso di soggiorno).

Amrita parla italiano perfettamente, e lo fa anche nel video, il cui stile è contraddistinto da dissolvenze frequenti, e il cui contenuto presenta un'eterogeneità di fonti. Quasi tutte le trasferte sono state incluse nel lavoro finale (Isolotto, Cascine, San Salvi, Tinaia, Tempio Ebraico), talvolta in maniera appena accennata (ad esempio nel caso delle interviste, verso le quali, sentimento come vedremo di molti, sembra esservi un sostanziale disinteresse). Il lavoro è stato fatto in simbiosi con l'insegnante Luca Ferro, e in alcune scelte questa collaborazione si vede; tuttavia, l'individualità dell'autrice si manifesta nella scelta di raccontare con una voce narrante, in prima persona, dal tono molto descrittivo. Ciò che l'ha colpita, in particolare è “il ritmo della vita fiorentina, circondata non solo dai palazzi ma anche dalla natura”; come dice in un momento del video, “alle Cascine ho scoperto il cuore verde di Firenze”. In generale, uno stile di vita percepito come sano è il *leitmotiv* di tutto il video, con incursioni nella spiritualità (ad esempio con le riprese dell'incontro al tempio ebraico, organizzato *ad hoc*).

E alla fine, il tono diventa fin troppo elegiaco: “sapevo che Firenze è la culla della cultura italiana, ma non conoscevo la bellezza fiorentina nascosta, con i suoi dolori e i suoi colori. La vita fiorentina continua a manifestare, anche nelle sue parti meno conosciute, la luce della sua vitalità, insieme con l’eredità della sua civiltà”. Eppure, non c’è piaggeria, in tutto questo, né una spasmodica volontà di raggiungere l’obiettivo del premio. In questo, quello di Amrita si rivela uno sguardo “altro”, viziato sia formalmente che contenutisticamente dalla tematica scelta, ma schietta. Anche la partecipazione al laboratorio, d’altronde, è stata contraddistinta da una sincera curiosità, oltretutto da una buona interazione con gli altri compagni (Amrita è tornata spesso, anche in seguito, nella stessa aula di lezione, senza altro motivo che quello di passare del tempo con noi e con gli altri partecipanti).

La propria cultura di origine, al contrario, risalta poco o nulla: non c’è niente, a parte il sottofondo musicale, che rimandi in alcun modo all’India, paese da cui Amrita è fuggita non sentendosi parte di quella realtà, considerata troppo asfissiante e avida. E tuttavia è proprio l’opposizione a tale realtà che sembra emergere nel suo video, nella sua esaltazione totalmente acritica della città di Firenze (tale, appunto, da rischiare di essere confusa per piaggeria). Ancora una volta, le identità culturali si rivelano nella loro doppia natura, simultaneamente autodiretta ed eterodiretta, e l’identità della singola persona può formarsi in aderenza o in contrapposizione a tale cultura. Nel video di Amrita non c’è una cultura, ma un’identità che si forma in reazione alla cultura di riferimento, e che condiziona, questa sì, lo sguardo sulla città.

Fig. 8 – (senza titolo), di Amrita Chaudhuri.



Elenco delle inquadrature:

1. Camera a mano all'interno del Dipartimento SAGAS
- 2-3-4. inquadrature del quartiere Isolotto (stazione tram, strada, palazzi, piante,
- 5-6-7. inquadratura del parco delle Cascine (tram, immagine fissa del Cirk Fantastik, immagine di giocolieri con la musica di sottofondo)
- 8-9-10. San Salvi (esterno 1, esterno 2, intervista a Claudio Ascoli)
- 11-12-13. Tinaia (esterno, interno 1, interno 2, interno 3, interno 4)
- 14-15-16-17-18. Tempio ebraico (esterno 1, interno cupola, interno museo, interno museo 2 con vetrate al rallenti, interno museo in direzione dell'esterno)
- 19-20-21-22-23. immagini fisse con zoom ottici, sul Teatro del Maggio Musicale, il Palazzo Vecchio, un panorama da Piazzale Michelangelo, un'immagine scattata presa a Chille de la Balanza, poi panoramica del Cirk Fantastik (e dissolvenza al bianco), panoramica all'Isolotto – Limonaia di Villa Strozzi (al *rallenti*), altra ripresa all'Isolotto – Limonaia di Villa Strozzi (al *rallenti*).

4.2. Firenze turistica, di Mustafa Ghulam

Nazionalità: pakistana

Età: 16

Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott	
Mustafa Ghulam Pakistan	x		x	x	x	x			x	x		x					x

Mustafa Ghulam, è un ragazzo pakistano, venuto a piedi – a quanto racconta – dal Pakistan, con un viaggio durato due anni. Il suo sogno è lavorare nel campo dell'informatica. Al momento dell'inizio del laboratorio era appena arrivato in Italia, stava iniziando la sua scuola di italiano, ma non ancora la scuola dell'obbligo, che per ragioni burocratiche sarebbe cominciata solo due mesi dopo. Subito sono sorti problemi di comunicazione non da poco, pronunciando il ragazzo poche parole di italiano, e non volendo parlare – come capita spesso – l'unica lingua che avesse in comune con noi, l'inglese. Talvolta, come nel caso delle interviste per la consegna degli attestati (vedere sotto), la compagna Amrita Chaudhuri, indiana di madrelingua bengalese, ma capace di comprendere anche dall'indi e dall'urdu, lingua parlata da Mustafa, si è offerta di tradurre alcuni concetti, laddove non fosse possibile esprimerli in altro modo. Nonostante ciò, malgrado uno spaesamento iniziale, Mustafa ha dimostrato un certo entusiasmo nei confronti delle nostre attività, venendo sempre, laddove possibile. Con il tempo – ce ne siamo accorti nel corso degli incontri per il montaggio dei video – la sua padronanza della lingua italiana è migliorata, così la sua timidezza; tut-

tavia, essendo impegnato in numerose attività scolastiche o parascolastiche, non abbiamo potuto pretendere una partecipazione assidua, in questa fase. Nonostante queste problematiche, il ragazzo ha saputo legare molto con i compagni, che lo hanno sempre accolto con un certo affetto.

Con Mustafa abbiamo dovuto ricorrere ad alcune accortezze. In primo luogo, essendo minore e richiedente asilo, non abbiamo potuto utilizzare la sua immagine, laddove, nel caso degli altri partecipanti maggiorenni, abbiamo valutato caso per caso, confrontandoci anche con i diretti interessati. Questo ha posto dei problemi in termini di rappresentabilità di alcune scene, anche dei video dei compagni, facendoci interrogare sull'eventualità di escludere le immagini in cui Mustafa fosse presente, con il rischio di un'esclusione sgradevole anche su un piano simbolico, o di oscurare il volto del ragazzo, con il rischio che l'attenzione dello spettatore si focalizzasse sull'oscuramento in sé, e sulle sue ragioni, piuttosto che sul contenuto dei singoli video.

Un altro aspetto che ci siamo trovati ad affrontare è stata l'assenza di un dispositivo di ripresa: di tutti i partecipanti, Mustafa era l'unico a non possedere, almeno al momento dell'inizio del laboratorio, uno smartphone. Se la cosa non rappresentava un problema in sé (come detto, avevamo due smartphone acquistati dall'Ateneo apposta per fronteggiare queste situazioni), è pur vero che il docente Luca Ferro ha reputato opportuno consegnare al ragazzo, con la promessa di una restituzione alla fine del laboratorio, un suo vecchio iPhone, che gli permettesse di effettuare riprese in autonomia (ad esempio, nel caso delle interviste singole, per le quali Mustafa ha ripreso le sue mani nell'atto di cucinare).

Effettivamente, nonostante una spiccata disponibilità all'ascolto, le fasi di ripresa e di montaggio si sono svolte con una certa autonomia, che da parte "nostra" non abbiamo potuto che stimolare, essendo preziosa ai fini del progetto. Nel corso dell'intervista all'attore e regista Claudio Ascoli, nel parco di S. Salvi, Mustafa si è allontanato dalla situazione "istituzionale" che si era venuta a creare, per andare a riprendere piante, fiori, alberi (cosa che, ovviamente, gli abbiamo lasciato fare). Il gusto è molto minimalista, come si vede anche dalla quantità modesta di girato e di foto scattate nel corso delle singole uscite. La fase di montaggio è stata molto ridotta, sia per gli impegni del partecipante sia per una fretta forse da imputare alla giovane età (sia, anche, per una serie di inconvenienti tecnici, legati alla corruzione di alcuni file, che hanno fatto perdere tempo prezioso). Il partecipante, tuttavia, si è mostrato soddisfatto del suo lavoro. Dopo aver appreso con una velocità sorprendente i comandi di base di Adobe Première, Mustafa ha montato in assoluta autonomia, con conseguenze positive in termini di spontaneità creativa, abbastanza negative in termini di precisione tecnica. Ad esempio, nonostante i solleciti, ha voluto utilizzare non i microfoni che avevamo in dotazione, ma quello delle sue auricolari, il che, combinato con la registrazione del microfono interno del pc utilizzato per il montaggio, ha dato luogo a uno strano sdoppiamento sonoro non voluto. Tale effetto

rende poco comprensibile un audio di qualità non eccelsa, ma involontariamente si rivela, se vogliamo, in tema con il brano musicale scelto per l’accompagnamento, una composizione elettronica dai toni minimal.

Nonostante il titolo scelto (“Firenze turistica”), il video mostra quasi tutte le uscite in periferia a cui lo studente ha preso parte. Si tratta di un lavoro molto descrittivo, quasi da *youtuber*, introdotto da un colloquiale “Hi, friends, how are you? My name is Mustafa, I’m from Pakistan and now I’m in Italy, Firenze” (presupponendo, quindi, un’audience immaginaria, a cui rivolgersi in maniera cordiale). La voce di commento, in inglese, è molto laconica, in linea con il carattere del candidato, accompagnando le immagini con frasi in prima persona quali (mantenendo gli errori di sintassi): “this place name Palazzo della Giustizia. It’s so beautiful, I like this”, o “I take these pictures of it, I hope you like this”.

In tutto questo, la personalità di Mustafa è, e resta alla luce del video, un enigma. Al di là di un’attenzione per la natura, confidatami personalmente anche nel corso del trekking organizzato con Refugees Welcome, il lavoro non mostra particolari indicatori di “alterità”, nonostante nel suo caso, probabilmente più degli altri partecipanti, le condizioni di vita nel paese di origine fossero radicalmente diverse dalle nostre, e nonostante l’Italia abbia rappresentato, per lui, un obiettivo veramente difficile da raggiungere. Se Mustafa è stato forse, tra tutti, il partecipante che ha operato con maggiore autonomia, è altresì vero, punto importante per la nostra analisi, che tale autonomia non ha dato luogo a uno sguardo culturalmente “altro”, ma all’espressione di una semplice individualità, schiva ma serena, come quella di molti altri suoi coetanei.

Fig. 9 – Firenze turistica, di Mustafa Ghulam.



Elenco delle inquadrature:

1. Esterno cascine (piramidi)
2. Esterno Cirk Fantastik
3. Esterno San Salvi
- 4-5-6. Un'immagine in movimento e due immagini statiche del Palazzo di Giustizia (Novoli)
7. Esterno del giardino del Palazzo di Giustizia, indugiando sulle siepi
8. Interno della Biblioteca del Polo di Scienze Sociali, con zoom sul quadro
- 9-10-11-12. Immagini statiche del trekking Settignano-Compiobbi (in particolare la natura)
13. Ripresa, autonoma, dal Piazzale Michelangelo, panorama cittadino

4.3. La periferia di Firenze. Le abitudini alimentari, di Emi Ota

Nazionalità: giapponese

Età: 34

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott	
Emi Ota	Giappone	x	x		x	x		x	x	x	x	x	x			x	x	x

Emi è una ragazza giapponese, in Italia da due anni, per seguire il marito. Lavora come fotografa, essendosi ritagliata uno spazio, in particolare, nel campo dei matrimoni giapponesi a Firenze. L'interesse nei confronti del laboratorio, come per la sua connazionale Tsubasa Yamamoto, deriva principalmente da una volontà di espandere le proprie competenze professionali all'ambito video, obiettivo in parte raggiunto. Di tutti i partecipanti, Emi è l'unica dotata di attrezzatura propria, una macchina fotografica professionale con cui ha effettuato tutte le riprese. La partecipazione al laboratorio è stata relativamente assidua, laddove non resa impossibile per motivi di lavoro, e così quella alla fase di montaggio.

Emi conosce abbastanza bene la lingua italiana, e ha saputo legare con gli altri partecipanti del gruppo, in particolare quelli di sesso femminile (ha dato, ad esempio, alcune sue riprese ad Amrita Chaudhuri, ai fini della realizzazione del suo video). Il lavoro di Emi è stato montato in simbiosi sia con il sottoscritto sia, soprattutto, con Luca Ferro, il quale ha dato una serie di consigli di ordine sia tecnico che estetico. Ad esempio, sua è la scelta di accompagnare il video con una voce off in lingua italiana. Altro esempio: la scelta di inserire della musica orientaleggiante, al posto del brano scelto dalla studentessa (*L'Appuntamento*, di Ornella Vanoni). Queste intromissioni sono lecite, purché se ne tenga traccia: effettivamente, a livello di coerenza espressiva, la scelta di un simile brano avrebbe rischiato di sviare l'attenzione dello spettatore italiano dal tema del video al brano in sé, scelto non per il suo testo ma per la qualità musicale: come vedremo più

avanti, i testi delle canzoni italiane sembrano interessare, ai partecipanti al laboratorio, spesso solo per la componente musicale, o nella misura in cui possono essere uno strumento per capire la lingua locale. E tuttavia, nella scelta di sostituire il brano italiano con uno giapponese, si manifesta un'istanza "nostra", che si rivela proprio nell'atto di rendere più "altro" il video finale.

Il tema scelto, come esplicitato a chiare lettere sin dal titolo, è quello dei rituali legati al cibo (il tema "periferie alimentari" è stato uno degli argomenti trattati nel corso del laboratorio), e in particolare del modo di consumare il cibo in Italia, percepito come particolarmente caotico. Il registro è ironico: per Emi il nostro paese non è né un luogo in cui essere obbligati a stare, né una meta agognata; piuttosto, è un teatro di abitudini percepite come bizzarre, di cui poter ridere, seppur mai in maniera sprezzante. Quasi tutte le riprese sono state utilizzate, forse anche oltre il necessario; le uniche immagini non utilizzate sono quelle riprese al quartiere Le Piagge, trasferta non documentata da alcun video.

Nel lavoro di Emi, a prescindere dai consigli dati dall'insegnante Luca Ferro, si ravvede un certo gusto estetico, ad esempio nella scelta di mettere il titolo di testa in autonomia (malgrado sia stata avvisata che, in una fase successiva, vi sarebbe stata una standardizzazione dei titoli di testa e di coda). Altro esempio: il nome dell'autrice compare sull'immagine di un tram in corsa, immagine scelta unicamente per la qualità dinamica. E ancora, alcune immagini sono state riprese in autonomia, come quelle di una sagra di marroni, e con un gusto particolare per i dettagli, numerosi (il video è quello che contiene più inquadrature in assoluto, tra quelli del campione preso in esame).

Il risultato è un oggetto di antropologia visuale in senso classico: forse è quello in cui la cultura di origine viene esplicitata maggiormente, e il confronto tra un "qui" e un "altrove" diventa il tema centrale. La voce di commento pronuncia frasi quali "In Giappone non è possibile vedere al mercato della città così tanti banchi di frutta e di verdura come si vedono qui a Firenze". Talvolta il registro è ironico: "ho anche scoperto un mandarino che ha un nome giapponese, si chiama Miyagawa, ma da noi Miyagawa è solo un cognome giapponese, non esiste un mandarino di questo genere, quindi è un po' strano". E ancora: "Sono stupita della confusione che la gente fa per prendere da mangiare, però funziona. In Giappone ognuno fa la fila per prendere il proprio piatto, e va a sedere al proprio posto". E ancora, si stupisce di quanto gli italiani vogliano mangiare italiano, e di come, soprattutto in periferia, ci siano quasi esclusivamente, sostiene l'autrice, ristoranti italiani. La cultura giapponese si rivela nella sua alterità, ma anche nel piacere di un confronto con le nostre abitudini; l'individualità dell'autrice, invece, si manifesta maggiormente nella scelta delle inquadrature, che rivelano un'attenzione per la composizione dell'immagine e per la sua qualità intrinseca.

Fig. 10 – La periferia di Firenze. Le abitudini alimentari, di Emi Ota.



Elenco delle inquadrature:

1. Titolo
2. Nome autrice su tram in corsa
3. Una mano raccoglie una castagna nel fogliame
4. Inquadratura del cartello di una sagra di marroni
- 5-6. Inquadrature di un cesto di castagne, di un banchetto che vende castagne
7. Inquadratura di un chiosco di lampredotto
8. Interno di un bar
- 9-10. Dettagli sulla vetrina di un bar, a Settignano
- 11-18. Sette riprese con dettagli sui prodotti del mercato di S. Ambrogio, l'ultimo sul mandarino Miyagawa
- 19-21. Un'immagine fissa e due in movimento sull'etichetta del mandarino Miyagawa, con voce off del venditore che spiega di che si tratti, e chiede se esistano anche in Giappone
- 22-31. Riprese in interno alla mensa di Novoli (una sul menu, due sulle immagini di ressa, due sul cibo, due sulle operatrici che servono il cibo, due sulla gente in fila)
- 32-34. Immagini dell'Isolotto (il tram, il traffico, il centro commerciale)
- 35-36. Immagini di un centro commerciale in un'altra zona della città
- 37-38. Foto di prodotti esposti sullo scaffale di un supermercato
39. Esterno Cascine
- 40-44. Esterni di ristoranti, bar o pizzerie
45. Esterno del trekking Settignano – Compiobbi

4.4. Promenade, di Mbaye Sarr

Nazionalità: senegalese

Età: 34

Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Mbaye Sarr	Senegal	x	x	x	x	x	x	x		x		x	x			x

Al momento dell’inizio del laboratorio, Mbaye Sarr era arrivato a Firenze da qualche mese, ma già padroneggiava molto bene la lingua italiana. Di istruzione relativamente alta, nella sua città natale, Dakar, era insegnante di inglese all’Università, e padroneggia perfettamente, oltre al wolof, il francese e l’inglese. Arrivato in Italia è stato coinvolto in un progetto di triathlon, che prevedeva quindi anche il nuoto, attività che Mbaye nel suo paese non ha mai svolto. Il suo relativo successo lo ha portato, insieme al suo compagno di allenamenti, a essere protagonista di un documentario andato in onda su Sky. Molto telegenico, la sua massima ambizione è diventare un attore, ma anche, più concretamente e immediatamente, farsi una vita in Italia, uscire dal centro di accoglienza in cui è ospitato, trovare un lavoro, ottenere il permesso di soggiorno. Nel corso del laboratorio Mbaye troverà effettivamente un lavoro, come guardiano nei negozi di lusso del quartiere “chic” della città (via Tornabuoni), ma continuerà, nel giorno libero, a partecipare alle attività seminariali, sia nella fase di riprese e trasferite che in quelle di montaggio.

Di tutti i partecipanti, Mbaye è forse colui che più di altri si è dimostrato interessato al premio in denaro. Nonostante la sua partecipazione alle attività non sia ridicibile a quello, e anzi, sviluppando rapporti interpersonali, con i docenti e con i compagni, sinceri e all’insegna dell’ascolto reciproco, è innegabile che molte delle sue scelte estetiche siano finalizzate all’ottenimento di un premio, come la quantità di ore dedicate al progetto dimostra. Nonostante una notevole rapidità nell’apprendimento delle tecniche di ripresa e di montaggio, lo studente ha sempre chiesto consigli, a tutti gli insegnanti, su quale fosse la strategia espressiva migliore da adottare. Ha anche proposto, nel corso del buffet di chiusura delle attività, di non assegnare premi singoli, ma di dividere i premi tra tutti i partecipanti (cosa non fattibile ufficialmente, sia perché il bando è già stato scritto e pubblicato, sia perché il concorso è aperto anche a coloro che non hanno partecipato al laboratorio).

Il suo lavoro, pur proponendo una comparazione tra due culture (Italia-Senegal), confronto che, anche qui, ne fa un oggetto di antropologia visuale in senso classico, si rivela tuttavia intimamente eterodiretto, in quanto stimolato dalla promessa di un premio, e dalle richieste che, da bando, sono necessarie per raggiungere tale premio. I nostri consigli, in merito, erano di

varia natura: ad esempio, Cristina Jandelli ha sconsigliato, inizialmente, di utilizzare le Cascine, parco urbano ai limiti del centro cittadino, come periferia (o almeno, tale è stata la percezione da parte dello studente, che ha aggiunto come commento audio che il tram (errori di sintassi mantenuti) “passa per Cascine, una zona *quasi* periferica”. L’insegnante Layla Dari ha proposto una comparazione anche visiva tra Italia e Senegal, con immagini della città di Dakar. Il video è il risultato di questo dialogo, e in tal senso si manifesta come un lavoro forse non “autenticamente altro”, ma intimamente relazionale, come il risultato di un campo di forze.

Le riprese utilizzate, alla fine, sono state quelle provenienti da quasi tutte le uscite effettuate dallo studente. Poche sono le inquadrature inserite nel lavoro finale, nonostante la quantità di girato. Parla della tramvia, e della raccolta differenziata dei rifiuti, come simboli di progresso. Ci sono momenti autenticamente intimi, come quando viene mostrato il parco delle Cascine: “un giorno spero di portare mio figlio a giocare e a prendere il sole”. E ancora, sull’immagine di un funambolo: “questo evento del circo mi fa capire che ci sono tante cose che ho mancato di fare quando ero un bambino”. E anche nella comparazione, ci sono momenti interessanti. Ad esempio: “non vedo tanti bambini, i genitori italiani portano i loro bambini a giocare, invece a casa mia i bambini giocano sempre fuori, vicini alla strada e al traffico”. E ancora: “non ci sono case vecchie come nella periferia del Senegal. Veramente strano”.

Fig. 11 – Promenade, di Mbaye Sarr.



Le frasi finali, tuttavia, sulle immagini della periferia di Dakar, rivelano un’attenzione meticolosa a quanto richiesto dal bando, e si rivelano fortemente eterodirette: “si vede che c’è una grande differenza tra il centro e la

periferia, e poi una grande differenza tra la periferia di Dakar e la periferia di Firenze, ma soprattutto sono contento di vivere a Firenze”. Questa “grande differenza” di cui parla Mbaye non è tematizzata, né argomentata, ma è una risposta alle domande che noi poniamo a lui, e che lui sembra aver capito perfettamente. Ma è proprio nella messa a punto di questo dialogo che la ricerca dell’Alterità finisce: se la ricerca dello sguardo “altro” è sempre, in una qualche misura, un’alterizzazione da parte “nostra”, quella che potremmo definire “l’auto-alterizzazione dell’altro” è una strategia, percorribile, per adeguarsi al nostro sguardo. Il dialogo interculturale può comportare anche questo.

Elenco delle inquadrature:

1. Esterno tram in movimento
2. Esterno fermata del tram
- 3-4. Esterno Cascine, con adulti e bambini che giocano
5. Immagini Cirk Fantastik (una della locandina, una di un funambolo, una panoramica di insieme)
- 6-8. Immagini della periferia di Dakar
- 9-16. Immagini dell’isolotto (una della fermata della tranvia, con dissolvenza a comparsa laterale, una sul centro commerciale, con zoom a precedere, due di macchine che vanno per strada, una del ritiro dei rifiuti, due di case vecchie)
- 17-21. immagini statiche, con zoom ottenuto in postproduzione, su alcuni edifici della periferia di Dakar
22. Panorama, statico, di Firenze vista dal piazzale, fortemente postprodotto (foto presa da uno stock di immagini online)

4.5. (senza titolo), di Ousmane Camara

Nazionalità: Guinea Conakry

Età: 18

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Ousmane Camara	Guinea Conakry				x	x	x	x	x		x	x		x	x		x

Ousmane Camara è un ragazzo di diciotto anni (dichiarati), che viene dalla Guinea Conakry. Si tratta di uno stato di modeste dimensioni, e tuttavia a Firenze è presente una comunità di guineani ragguardevole. Ousmane è un ragazzo appena maggiorenne, con un livello di istruzione basso, ma con un passato molto travagliato. Dopo aver lasciato il suo paese a quindici anni, ha vissuto le carceri libiche, poi ha passato un periodo della sua vita in Tunisia, e da lì è riuscito a imbarcarsi per l’Italia. Si tratta di una persona estremamente vivace, nonostante i trascorsi, appassionato di moda e di danza.

I problemi comunicativi sono stati notevoli, essendo Ousmane in Italia da pochi mesi e avendo, da poco, iniziato a frequentare una scuola di italiano. Per esprimere alcuni concetti mi sono espresso in francese, lingua che tuttavia Ousmane non amava troppo parlare, volendo imparare la nostra (lo stesso video è registrato in lingua italiana, non senza difficoltà, per esplicita richiesta dell'autore). A questo si aggiunga una certa indisciplinatezza giovanile, che ha complicato la parte didattica, ma a livello creativo ha garantito, in una certa misura, l'originalità del prodotto finale.

A ciò si aggiunga poi un interesse non meglio precisato per il laboratorio che abbiamo fatto: ha partecipato a molte uscite, fatto molte riprese, dimostrato entusiasmo per l'attrezzatura fornitagli, meno per l'oggetto stesso delle riprese, per lo scopo del progetto, per i luoghi visitati. In fase di montaggio, a conclusione del laboratorio sulle periferie fiorentine, mi ha chiesto "cosa vuol dire periferia?". Durante un'intervista alla direttrice del Centro Sociale il Pozzo, attività alla quale Ousmane ha voluto fortemente partecipare, si è addormentato davanti all'intervistatrice, per poi andarsene davanti ai suoi occhi, un po' per una difficoltà di comprensione, un po' per lo scarso interesse dimostrato. E tuttavia, la partecipazione è stata abbastanza frequente, considerando le altre attività in cui il ragazzo è stato coinvolto, e non sembra poter essere imputabile a una qualche finalità pratica, essendo non solo il primo a terminare il proprio video, con una certa fretta, ma anche quello – tra coloro che hanno consegnato il video finale – che si è mosso con maggiore autonomia, senza quasi chiedere consigli di alcun tipo.

Chiaramente, questa indisciplinatezza, unita a una solida arte di arrangiarsi, ai fini della nostra ricerca è preziosa: la partecipazione di Ousmane è da spiegarsi nei termini di un dinamismo giovanile, e probabilmente tra tutti i partecipanti è quello che si è divertito di più. Questa vitalità e questo dinamismo traspaiono nel video, la cui versione originale in realtà era stata realizzato dopo appena un giorno dall'inizio della partecipazione di Ousmane al laboratorio. Il video era stato montato, infatti, attraverso un'app per smartphone chiamata Viva Video, e simulava, con sigla e sottopancia, l'estetica di un telegiornale, chiamato "Filmare TV". Lo stesso video è stato in seguito riassemblato, con nuove riprese, attraverso il software Adobe Premiere: questa scelta è stata presa, è bene precisarlo, non per condizionare il risultato finale attraverso l'impiego di una tecnologia software professionale, fatto che in sé non avrebbe avuto alcuna rilevanza e anzi, sarebbe andato contro allo spirito del progetto; bensì, di lavorare insieme al girato, in quanto nei montaggi originali erano presenti non tanto scelte di montaggio o di ripresa esteticamente discutibili, quanto errori che compromettevano la fruibilità stessa del testo filmico (audio fuori sincrono o mancanti, momenti di video nero, etc.). Inoltre, lo stesso partecipante ha manifestato un interesse a imparare a utilizzare il programma.

Tuttavia, nella nuova cornice “professionale” abbiamo deciso di importare una pratica DIY come quella, appunto, dell’app di montaggio Viva Video, nella sigla iniziale, che conserva, per scelta condivisa di entrambi, il marchio dell’applicazione stessa. Il concetto di *affordance* del software, di come cioè le impostazioni del dispositivo di montaggio condizionino esteticamente il prodotto finale, diventa qui palese, al punto da iscriversi nell’immagine stessa. Altra influenza è poi quella dell’hardware (laddove i due concetti tendono a confondersi, se intendiamo la registrazione dell’immagine digitale come una codifica essa stessa). Anche qui, ad esempio, si ripresenta il problema dell’esposizione, palese nelle scene di lancio dei singoli servizi, in cui una persona di colore nero, vestita di nero, viene ripresa all’interno di uno studio bianco: una situazione, questa, che la gamma dinamica dei telefoni in dotazione, pur mettendo il soggetto rappresentato sotto l’unica fonte di luce diretta, non riesce in alcun modo a gestire.

Nonostante l’interesse dimostrato nei confronti dell’atto della ripresa e del montaggio, tuttavia, la volubilità di Ousmane lo porta a passare da un’idea all’altra senza soluzione di continuità, disinteressandosi all’oggetto della ripresa poco dopo averla iniziata. Questo, ad esempio, è palese nelle immagini di San Salvi, in cui l’intervista di Luca Ferro a Claudio Ascoli viene quasi ignorata (anche qui, per ragioni linguistiche ma non solo), aprendo senza alcun apparente motivo su due inquadrature del bagno dello stabile, e troncando sul nascere il racconto di come l’attore e direttore della compagnia si sia trasferito dalla sua città natale, Napoli, a Firenze (domanda posta da un’altra partecipante, Amrita Chaudhuri). Di un’intervista fatta dal partecipante, personalmente, a un’artista del Circo El Grito, Fabiana, non resta quasi nulla (a parte una frase impiegata non tanto per il contenuto, quanto per una pronuncia francese molto “maccheronica”, che ha divertito molto Ousmane: “on fait le cirque contemporain...”). La ripresa dell’intervista a Fabiana, nel montaggio finale, viene infatti ignorata per indugiare su quella di una ragazza, davanti allo specchio, che si prepara per lo spettacolo. Il deficit di attenzione addirittura porta Ousmane a uscire – letteralmente – dal suo film: è il caso del servizio finale, alla manifestazione antirazzista organizzata dagli studenti medi, in cui il l’operatore della videocamera lascia tutta l’apparecchiatura a un’altra ragazza, conosciuta per caso, per andare davanti all’obiettivo, a ballare, davanti ai tamburi brasiliani: un egocentrismo che è anche e soprattutto una messa in gioco, una volontà di buttarsi a capofitto nelle situazioni, il che forse spiega, in parte, anche la partecipazione di Ousmane al laboratorio.

Non c’è una vera e propria immagine di città, ma solo una miscellanea di alcune delle riprese fatte (a eccezione dell’intervista a Le Piagge, anche qui). Né le immagini di Ousmane rivelano una particolare cultura: semmai, un’identità debordante, che tende ad azzerare, anche a livello linguistico,

stico, la propria provenienza, ma in maniera molto pragmatica, senza una reale posizione politica a riguardo.

Fig. 12 – (senza titolo), di Ousmane Camara.



Elenco delle inquadrature:

1. Sigla telegiornale
2. Lancio servizio Cirk Fantastik da parte di Ousmane
- 3-8. Ripresa insegna Cirk Fantastik (con sottopancia), esterno 1, esterno 2, esterno 3, intervista a Fabiana (Circo El Grito)
9. Immagine di una donna che si prepara per lo spettacolo
10. Immagine di uno spettacolo circense
11. Immagine della locandina dell'evento
12. Lancio del nuovo servizio, di San Salvi
- 13-19. Due immagini del bagno di San Salvi (con sottopancia, e voce off di Luca Ferro), poi due riprese di Claudio Ascoli che introduce ai locali del teatro (sempre con voce off di Luca Ferro), poi due inquadrature con spiegazione di Claudio Ascoli (la seconda con sottopancia)
20. Lancio del nuovo servizio, relativo alla manifestazione in piazza SS. Annunziata
- 21-25. In piazza: un *long take* (con zoom) sul comizio di presentazione della manifestazione; poi (con musica batucada in sottofondo) un'inquadratura di mani colorate che dipingono una tela e due inquadrature di persone che ballano (nella seconda c'è Ousmane stesso)
26. Chiusura del telegiornale e saluti finali

4.6. La rinascita, di Marissa Araceli Mendoza Calvillo

Nazionalità: Messico

Età: 33

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Marissa Araceli Mendoza Calvillo	Messico	x					x			x			x		x		x

Marissa è qui da qualche mese. Anche lei ha una cultura medio-alta, la sua è un’istruzione universitaria (a Città del Messico era ingegnere edile). È qui in Italia, anche lei, per ragioni sentimentali. Non ha una particolare passione per l’Italia, ma conosce ed è appassionata di Rinascimento, e ha imperniato il suo video sul concetto di rinascimento, o meglio, di rinascita, termine che è anche il titolo del video. L’idea è quella di sviluppare un parallelismo tra centro e periferia, che è al contempo un parallelismo, proposto dall’autrice, tra il Rinascimento di Michelangelo e Brunelleschi e quello della Tinaia, il centro artistico all’interno dell’ex-manicomio di San Salvi dove, ancora oggi, vanno a creare opere d’arte persone con problemi di salute mentale.

Questo parallelismo, nella visione di Marissa, ha delle conseguenze su un piano più esistenziale, di determinazione della propria personalità. Queste le parole che aprono il video: “non tutti siamo artisti, ma la maggior parte di noi sente il bisogno di creare per amore. È questo sentimento che fa vantare il più timido, che fa scrivere il più rozzo, che fa piangere il più forte. Questo è il sentimento che fa impazzire il più saggio e rinsavire il più matto”. Vari sono i parallelismi appena suggeriti. Sulle inquadrature finali, il messaggio viene reso ancor più esplicito: “ognuno di noi può rinascere ogni giorno, non importa il luogo, l’ora, l’epoca”.

Lo stile, in particolare, è contraddistinto da un gusto visivo e compositivo (laddove con il termine “gusto” si intenda non un giudizio di valore da parte di chi scrive, ma un grado di ricerca estetica non scontato in altri lavori di altri partecipanti). Ad esempio, all’inizio, dopo un’immagine statica di un treno messicano, abbiamo l’immagine dinamica di un treno italiano in arrivo alla città dove Marissa abita (Pistoia) con l’immagine dell’autrice che si riprende riflessa sui vetri. Le due inquadrature sono legate da una transizione a scomparsa laterale, nella stessa direzione e con la stessa velocità del treno. A queste fanno seguito immagini di paesaggio dal treno in corsa, inquadrature sui palazzi della periferia fiorentina: tutto ciò per un gioco puramente estetico, di dinamismi incrociati. Altro esempio: il titolo, in carattere Futura Bold – lo stesso delle stazioni ferroviarie – è stato messo di proposito, in apertura, benché tutti i partecipanti siano stati informati che la titolazione dei video avrebbe seguito un formato standard, uguale per tutti i video che saranno presenti nell’archivio. E ancora, riprendendo dei piedi che camminano, l’autrice opera un freeze frame su una borsa della catena Rinascete, mettendo in sovrapposizione il significato della parola

“rinascente”, presa dal dizionario De Mauro (“che risorge, che rifiorisce con rinnovata forza e vigore”) il tutto con lo stesso font del logo stampato sulla borsa, e un effetto di rumore ambiente prolungato (suggerito, in realtà, dal sottoscritto). L’idea originale era quella di applicare la scritta “rinascita” direttamente sulla borsa, animandola digitalmente, ma la scarsità di tempo a disposizione – Marissa è stata l’ultima persona a finire il lavoro, con lei si è chiusa la fase di montaggio video – ha fatto desistere dall’operazione.

L’unica “sbavatura”, a livello di linguaggio video classico, è l’esposizione eccessivamente variabile di alcune scene: si tratta di una caratteristica, invero, comune a molti video, e che ci fa riflettere una volta di più sul ruolo delle tecnologie (hardware e software) e delle loro *affordances*, come problema estetico da risolvere (qualunque laboratorio di didattica video BYOD deve affrontare problemi simili, non presenti all’interno dei corsi video tradizionali, dove non bisogna disimparare un utilizzo del mezzo, ma impararne uno *ex nihilo*). Non solo, già alla luce di questi primi due video emerge un problema in realtà apparentemente scontato: immagini degli stessi luoghi riprese con dispositivi simili tendono, a loro volta, a essere simili, a prescindere dall’operatore che le registra, e quindi dalla sua cultura e dalla sua identità. Emerge chiaro, qui, il concetto di medium come fattore non-neutrale, di cui abbiamo parlato nel capitolo due, e che condiziona, secondo la propria configurazione dispositiva (a sua volta portatrice di caratteri culturali “altri”) ogni creazione estetica. Altra marca di stampo quasi autoriale: a metà del video si vede la ripresa di un tram dall’interno, che fa il paio con quella dal treno, all’inizio del video. Il tram dovrebbe andare a S. Salvi: nella realtà non ci va, ma l’accostamento di due scene, il tram che viaggia e il treno che passa vicino all’ingresso dell’ex-manicomio di S. Salvi, suggerisce una continuità tra le due inquadrature. Quest’ultima è realizzata (unica in tutti i video presi in esame) con l’ottica *fish eye*, utilizzata sia come effetto speciale (che distorce) sia nella sua funzione grammaticale (offrire un totale il più possibile grandangolare della situazione).

Marissa viene da Città del Messico, altro contesto metropolitano, ma a differenza di altre metropoli (Calcutta, Tokyo), caratterizzato e attraversato da un forte conflitto sociale (durante il laboratorio Marissa mi ha parlato a lungo della situazione politica del suo paese, facendo riferimento ai morti nelle manifestazioni del 1968, e al massacro di Tlatelolco in particolare, e alle sue conseguenze nella contemporaneità). L’impegno politico, assente negli altri casi, si manifesta nella scelta di aprire e chiudere il video con l’immagine di una *tag* comparsa su due treni, a distanza di un anno, una a Città del Messico e una a Firenze. La *tag* recita *Migrantes Valientes* (lett. “migranti coraggiosi”). Nonostante la poca coerenza con il contenuto del video, ma si trattava effettivamente di una coincidenza notevole, che l’autrice teneva a inserire nella creazione finale.

Marissa parla italiano con un evidente accento spagnolo, talvolta un ibrido, in cui termini spagnoli e italiani si confondono. Dopo un’introduzione

generale, la voce inizia a spiegare cos'è il Rinascimento, qual è la sua collocazione storica, qual è il ruolo di Firenze. Nel video la musica è assente. Le riprese utilizzate non sono tutte, anzi. Molte riprese sono state effettuate in autonomia (come il treno, o i piedi, o le immagini in centro); delle uscite effettuate nell'ambito del laboratorio Marissa ha conservato solo quella al centro La Tinaia. In generale, la cultura messicana sembra emergere solo nella doppia immagine di apertura e chiusura: anche qui, a manifestarsi è piuttosto l'identità singola, con i suoi interessi, la sua poetica, il suo stile visivo, che sembrano manifestarsi a prescindere dall'ottenimento di un premio finale.

Fig. 13 – La rinascita, di Marissa Araceli Mendoza Calvillo.



Elenco delle inquadrature:

1. Titolo
2. Immagine statica Migrantes Valientes a Città del Messico, con scritta in sovrapposizione
3. Immagine in movimento del treno in arrivo a Pistoia
4. Immagine dal finestrino del treno con voce off che introduce il video
- 5-6-7. Immagini di piedi e trolley che camminano per la città (sulla 6, freeze frame sulla borsa La Rinascente e scritta in sovrapposizione)
8. Panoramica su Palazzo Vecchio
9. Ripresa sulla Basilica Di S. Croce, con zoom elettronico sulla facciata
10. Ripresa in Piazza del Duomo, sempre iniziando dai piedi che camminano, per poi alzarsi verso la facciata del Duomo
11. Immagine statica, con zoom, sul volantino “The Florence Experiment”, mostra tenutasi a Palazzo Strozzi nell'estate del 2018.
12. Immagine del tram, dall'interno
13. Panoramica all'ingresso di S. Salvi, in Fish Eye

14. Panoramica dei piloni spartitraffico, con disegni di bambini (fast-forward all'interno della ripresa, poi improvviso rallentamento)
15. Panoramica sull'ingresso della Tinaia
- 16-31. Intervista a Maika Cavarreta del Centro Artistico La Tinaia, immagine della casa colonica in cui la Tinaia è stata fondata, poi immagine d'epoca del Centro, poi di nuovo intervista a Maika Cavarreta, immagine di pastelli, quattro immagini statiche di opere d'arte, un'immagine statica di una foto a un manifesto di un'esposizione, poi di nuovo intervista, poi due carrellate su alcuni disegni, due riprese di sculture,
32. Immagine fissa di Migrantes Valientes sul treno di Firenze, con scritta in sovrimpressione

4.7. La mia visione, di Fily Dembele

Nazionalità: Mali

Età: 21

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Fily Dembele	Mali				x	x			x		x			x		x	x

Fily Dembele è un ragazzo che viene dal Mali, entrato nelle attività del laboratorio all'inizio della seconda settimana. Subito ha stretto amicizia soprattutto con l'insegnante Layla Dari, che lo ha seguito nella realizzazione del suo video, anche per una comunanza di interessi: Fily è appassionato di musica, Layla è etnomusicologa. La partecipazione di Fily è stata mediamente assidua, considerando le tante altre attività formative e lavorative in cui Era impiegato (guida all'interno dei musei fiorentini, accompagnamento di persone anziane, attore in una compagnia teatrale, etc.). L'interesse per le attività svolte è stato discreto, ma la passione vera dello studente è appunto la musica, in particolare quella live, che lo ha portato a fare e a proporci riprese in assoluta autonomia.

A differenza di Mbaye, il cui gusto musicale è indirizzato verso la musica anglosassone, Fily è un conoscitore e un estimatore della musica e della danza africana. I due hanno cordialmente discusso a tal proposito, nel corso del laboratorio, accusando l'un l'altro di non capire niente di musica, e di non saper ballare. Fily stesso suona tamburi africani, e oltre a ha un aspetto scapigliato, che lo ha reso istintivamente simpatico, sia ai compagni che agli insegnanti.

Il video, appunto, è una giustapposizione di riprese effettuate nel corso di eventi *live* a cui lo studente ha assistito, all'interno della città di Firenze, e che sono stati montati con la supervisione di Layla. Il racconto inizia con un'immagine di periferia, quella di Rovezzano, dove il ragazzo va a fare assistenza a persone anziane, zona che sembra amare per il panorama e gli alberi. Poi,

in italiano, racconta che nel pomeriggio si sposta verso il centro della città, e le immagini mostrano la manifestazione antirazzista in piazza SS. Annunziata. Quello di Fily è uno sguardo interessato a capire e a descrivere quello che vede. Ad esempio, si parla, sempre in italiano, della manifestazione, spiegando – a differenza del video del compagno Ousmane – le ragioni della stessa: “oggi, 4 ottobre, c’è una manifestazione per ricordare le vittime dell’immigrazione”. Oppure, forse in maniera più suggerita dall’insegnante: “sono andato alla Flog, una zona di Firenze che un tempo era abitata dalla classe operaia”.

Intervista la sua amica Hamdi, presidente dell’Associazione Teatrale Sanguine Misto, alla quale partecipa in qualità di attore. A quest’intervista Fily fa seguire le immagini del concerto di Oumou Sangaré, cantante maliana esibitasi in concerto all’Auditorium Flog nell’ambito della rassegna musicale Festival au Désert. In questo video, verticale, si è presentato un problema che ha contraddistinto anche i video dei compagni Mbaye Sarr e, soprattutto, di Ebrima Saïdy: come adattare una ripresa verticale a un formato orizzontale (HD, 1920x1080 px). La soluzione adottata, tra quelle proposte (bande nere, ingrandimento con sgranatura, applicazione uno sfondo sfocato a partire dall’immagine) è stata quest’ultima, come anche, in parte, per gli altri casi citati. Questo, va detto, o nonostante il sottoscritto abbia precisato che si tratti di una scelta estetica discutibile, per il mio gusto personale, adottata spesso dai network televisivi per una sorta di *horror vacui* dello schermo nero. Il fatto che nessuno abbia seguito il mio consiglio è un esempio molto concreto di come il gusto estetico dei partecipanti possa formarsi, previa esposizione delle alternative possibili, in direzione contraria rispetto a quello dell’insegnante.

Nella parte finale del video, l’autore passa alla descrizione della zona periferica in cui abita, in via Bolognese, una strada sui colli immersa nella natura. Fily abita in un ex-convento in cui stanno circa sessanta persone, e questo gli stimola una riflessione, comparativa, sulla sua infanzia: “sono cresciuto in un piccolo villaggio del Mali, con meno di trecento persone. Per questo mi piacciono gli spazi aperti e lontani dai centri più affollati, come i centri in cui vivo e lavoro da due anni”. E poi, anche qui, affermazione leggermente eterodiretta, come per rimarcare la volontà di rispettare i requisiti del bando: “la periferia è l’anima di questa città”. Nella comparazione tra centri affollati e periferia si può riconoscere non solo un tema del video, ma anche una forma di alterità che non necessariamente è riconducibile a una cultura altra (la stessa frase avrebbe potuto pronunciarla qualunque italiano proveniente da un piccolo paese). L’appartenenza culturale dell’autore si vede, soprattutto, nell’interesse dimostrato nei confronti della manifestazione, alla quale ha voluto fortemente partecipare, oltretutto dalla scelta musicale. Poche, semplici riprese per raccontare le impressioni di una giornata quotidiana: nella sua semplicità, il video di Fily è forse uno dei più autentici, pur all’interno di un contesto eterodiretto finalizzato a una ricerca quale quella che abbiamo esplicitato nelle scorse pagine.

Fig. 14 – La mia visione, di Fily Dembele.



Elenco delle inquadrature:

- 1-5. Cinque immagini della stazione di Firenze Rovezzano, con particolare di un murales, e tamburi africani in sottofondo
- 6-7. Sempre con tamburi africani in sottofondo, due immagini dell'esterno della stazione
- 8-11. Immagini della manifestazione antirazzista in piazza SS. Annunziata
- 12-19. Intervista ad Hamdi di Sangue Misto, sottotitolata (immagine di Hamdi che parla, logo Sangue Misto, quattro immagini di scena con Fily che recita, poi di nuovo immagine di Hamdi che parla)
- 20. Interno dell'auditorium Flog, concerto di Oumou Sangaré
- 21-26. Cinque riprese, in esterno, della periferia dove abita Fily, con panorama da lontano della città di Firenze

4.8. Fine settimana a Firenze, di Ebrima Saidy

Nazionalità: Gambia

Età: 22

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Ebrima Saidy (Ibrahim)	Gambia				x	x											x

Ebrima Saidy è un ragazzo gambiano, che al momento dell'inizio del laboratorio stava in Italia da cinque anni (a Firenze da qualche mese), e padroneggiava perfettamente la lingua italiana. È molto schivo quando si parla del suo paese di origine, ed è una persona dotata di un forte senso

pratico. Per giorni è stato chiamato Ibrahim (la pronuncia inglese di Ebrima, essendo il Gambia un'ex-colonia inglese, è *ibrima*, da lì Ibrahim), senza che il diretto interessato facesse niente per far notare a tutti l'errore (e già in questo possiamo vedere una relativa indifferenza all'affermazione della propria identità culturale). Ebrima è stato poco presente nella fase laboratoriale, benché la partecipazione sia stata generalmente attiva e dialogante. L'unica trasferta effettuata è stata quella al Cirk Fantastik, al parco delle Cascine, e come per molti, giocoforza, quello è diventato il tema del suo video. Dati i suoi numerosi impegni, formativi e lavorativi, di cui comunque non ha mai amato troppo parlare, mettersi d'accordo con lui per farlo venire non è stato semplice. Il suo compagno, Mbaye Sarr, ci ha detto “a Ebrima non interessa il video, è inutile che lo state a chiamare”, e non si capisce se alla base di questa frase vi sia una confessione di Ebrima o, più cinicamente, la volontà di Mbaye di avere un concorrente in meno.

Benché non sia venuto spesso neanche in fase di montaggio, tuttavia, Ebrima ha affrontato la creazione del suo lavoro con un entusiasmo insperato, imparando velocemente le tecniche di montaggio e lavorando, quasi da subito, con una certa autonomia. Anche qui, le poche riprese fatte sono state integrate con altre immagini registrate da lui, personalmente, ai giardini della Fortezza, al concerto di Sandro Joyeux, musicista francese ma da anni esperto di musica africana. Il fatto che a cantare canzoni africane fosse un europeo – per di più, per molti, l'europeo “colonizzatore” – non sembra aver generato alcun problema, almeno a giudicare dalla quantità di spettatori africani e dalla quantità di balli, individuali e di gruppo, che sono nati in tale contesto.

A livello tecnico, si è imposto qui un problema già emerso in altri video, ma che qui ha riguardato la quasi totalità delle riprese: il formato verticale. Anche qui, malgrado i consigli da parte del sottoscritto, le soluzioni adottate sono state varie, senza alcuna attenzione per una qualsiasi coerenza estetica (scelte prese in maniera autonoma, e anche qui, in quanto tali, caldegiate). Delle nove inquadrature che compongono il video (il numero minore, in tutto il campione preso in esame) otto sono in formato verticale: di queste, tre presentano uno sfondo sfocato; due delle bande nere laterali, ma di grandezza diversa, in quanto una delle due inquadrature in questione (quelle, contigue, relative alla performance di Sandro Joyeux) è stata ingrandita, ovviamente con un peggioramento della risoluzione originale, già bassa; due sono state, soluzione inedita, ruotate di 90° in modo da coprire tutto lo schermo. A ciò si aggiunga pure che le riprese effettuate con il cellulare di Ebrima sono di qualità bassa non solo per quanto riguarda la risoluzione, ma anche la “scattosità” del movimento, che contraddistingue quasi tutto il video. Inoltre, nella seconda immagine dei cani che giocano, la luce del sole entra direttamente “in camera”, compromettendo la stessa leggibilità dell'immagine. Inoltre, tutte le immagini, anche quelle “a tutto schermo”, hanno dei bordi neri, involontari, nelle parti sinistra e destra,

risultato di una fretta dettata dai tempi ridotti che lo studente ha potuto (o voluto) dedicare al progetto.

Fig. 15 – Fine settimana a Firenze, di Ebrima Saïdy.



Eppure, pur nella quantità di errori o inconvenienti tecnici, o forse proprio per quello, il video manifesta una spontaneità documentaristica forse non “altra”, ma sicuramente sincera, una sorta di *flâneur* migrante che osserva e descrive, attraverso il suo dispositivo, la vita delle persone. Il commento è in italiano, e il tono, anche qui, molto descrittivo: inizia con “Firenze, città metropolitana di Toscana”, ma espone immediatamente il tema scelto, ed esplicitato anche nel titolo. Mantenendo gli errori di sintassi: “al fine settimana gli abitanti escono fuori con i loro cani a fare la passeggiata vicino al fiume che bagna tutta la Firenze”. Poi inizia una descrizione di persone che passeggiano con i cani, vanno in rollerblade, giocano a pallavolo. Nelle scene del concerto di Sandro Joyeux (ripreso anche da Fily Dembele) il racconto, pur mantenendosi su un tono impersonale, si fa più intimo: “la sera si vede che gli italiani con stranieri africani fanno piccole serate insieme per questo scambio di intercultura, con questo musicista, Sandro, che canta italiano, francese, in lingua bamarà, del Mali, che fa questo scambio di intercultura dove i ragazzi si balla, scambia ride, e si passa questa bella serata insieme alla Fortezza. Per il loro divertimento, la felicità, per sentire come loro sono a casa. Poi, una cena tra amici”. Sulla scena finale, c’è stato l’unico, piccolo, intervento, da parte del sottoscritto, per anticipare la frase conclusiva, in modo che risultasse meno drastica. Ma è proprio in “per sentire come loro sono a casa” che si manifesta, forse, una nostalgia non espressa direttamente, in linea con il carattere dell’individuo, ma attraverso una descrizione oggettiva, dell’altro. L’Altro, po-

tremmo quasi dire, si racconta attraverso l’Altro, ed è questa, a ben vedere, un’altra possibile strategia di autorappresentazione, o meglio, una possibile declinazione di quell’autorappresentazione eterorappresentata che configura, in una certa misura, un suo rovesciamento (una sorta, potremmo dire, di “eterorappresentazione autorappresentata”).

Elenco delle inquadrature:

1. Panorama statico di Firenze dal piazzale Michelangelo, con zoom ottenuto in postproduzione.
- 2-3. Due immagini esterne (verticali ruotate a 90 gradi) di cani che giocano, con musica africana di sottofondo
4. Esterno di una piazza alle cascine (immagini verticali con fondo sfocato), con persone che vanno in bici o rollerblade
5. Immagini di peruviani (immagini verticali con fondo sfocato), al parco delle cascine, che giocano a pallavolo.
6. Esterno notturno di persone che danzano (unica immagine orizzontale), al concerto di Sandro Joyeux
- 7-8. Due immagini del palco del concerto di Sandro Joyeux (immagini verticali con fondo nero, ma la seconda più allargata della precedente), con persone che danzano sul palco (tra cui Moussa, altro partecipante al laboratorio).
9. Una ripresa di cena con altre ragazze (immagini verticali con fondo sfocato), sul prato

4.9. Video incompiuti

Jacob Lama

Nazionalità: Costa d’Avorio

Età: 26

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Jacob Lama	Costa d’avorio	x									x						

Jacob è un richiedente asilo della Costa d’Avorio, in Italia – al momento del laboratorio – da circa un anno. È un personaggio schivo e sospettoso, ma anche capace di lunghe e sincere confessioni, una volta che percepisce l’interlocutore come amico. Al laboratorio è venuto solo due volte: a un incontro in sede e al trekking organizzato da Refugees Welcome, da Settignano a Compiobbi. Proprio in tale occasione, alla presenza del sottoscritto, mi ha raccontato la storia del suo arrivo in Italia, e la percezione della città di Firenze, molto più di quanto non trasparisse dalle sue riprese. “Perché dobbiamo venire qui? Non c’è nulla da vedere!”, mi ha detto in aperta campagna. Gli ho spiegato che talvolta chi abita in città, qui, ha l’usanza di fare una passeggiata al di fuori della “giungla” di cemento e asfalto, per respirare un po’ d’aria pulita.

Jacob è venuto un'altra volta, soltanto, a fare una sessione di montaggio, ovviamente con le uniche riprese disponibili (quelle del trekking). In tale occasione abbiamo iniziato a selezionare e a montare le riprese (attività agevole, vista la scarsa quantità di girato), poi senza alcuna attinenza con le attività di laboratorio, si è sfogato, con me, della sua condizione, dicendomi che fa tante attività lavorative e di volontariato (tirocinio per imparare il mestiere del pellettiere, assistenza ai senzatetto, etc.), ma che vuole svincolarsi dal sistema dell'accoglienza, percepito come troppo soffocante. Poi, si è messo a parlare male dei nigeriani, con toni ai limiti del razzismo, dicendomi che, anche se lui una volta ha conosciuto un nigeriano di cui si è fidato, generalmente sono degli approfittatori, e rovinano la reputazione che gli altri immigrati di origine africana cercano, faticosamente, di costruire (per esperienze dirette e indirette, so che è un sentimento diffuso tra la comunità africana). Poi ci siamo lasciati, ho provato a coinvolgerlo altre volte nella realizzazione del video ma, con molto – e credo autentico – dispiacere, mi ha comunicato di non poter più, per i troppi impegni, essere presente all'università, chiedendomi di finire io il suo video.

Così ho fatto, tentando di rispettare il montaggio originale, trattandosi in realtà di poche inquadrature – per lo più interviste – in cui mi sono limitato a nascondere uno stacco di montaggio e a eliminare le parti che reputavo meno rilevanti, o in cui l'audio era più difettoso. Jacob ha lasciato un video di sette minuti, laddove il concorso prevede una durata da tre a cinque minuti. Le inquadrature sono per lo più inquadrature di insieme, o frontali a mezzo busto nel caso delle interviste, e al di là dei problemi con la resa dell'audio si tratta di un video discretamente curato. L'inquadratura iniziale mostra lo stesso Jacob, nell'atto di riprendersi, con il microfono in bella vista; lo stesso microfono risulterà in campo, pur involontariamente, anche in un'altra ripresa.

Al di là dell'inquadratura iniziale, il video parla pochissimo dell'autore, o del suo sguardo, concentrandosi piuttosto sulle interviste alle organizzatrici del trekking (interviste che, per l'autore, hanno comportato uno sforzo notevole, come da lui stesso confessato, per vincere la timidezza). In particolare, vengono intervistate Greta Tofarelli, referente Refugees Welcome per la Regione Toscana, e Ilaria Aurigi, guida turistica e volontaria dell'associazione. La prima spiega la *mission* di Refugees Welcome (una ONG che si occupa di accoglienza diffusa dei migranti nelle abitazioni private), come hanno deciso di aprire delle sedi in Italia, in cosa consiste l'iniziativa dei percorsi di trekking "A passo d'uomo" (passeggiate a tema etnico), come è possibile contribuire. Ilaria, invece, racconta le particolarità della zona interessata dal trekking, spiegando come tutta l'area sia stata abitata tradizionalmente da scalpellini, come Desiderio da Settignano, o i fratelli Rossellino, a causa delle vicine cave di pietra serena. Abbiamo deciso di comune accordo, io e Jacob, di pubblicare in ogni caso il video, per dare comunque rilievo all'associazione.

Fig. 16 – (senza titolo), di Jacob Lama (incompiuto).



Elenco delle inquadrature:

1. Immagine del volto di Jacob, con il microfono in vista
2. Passeggiata trekking
- 3-4-5. Intervista a Greta Tofarelli, referente (due riprese di intervista frontale, in interno, e una di presentazione del progetto al pranzo di fine trekking, in esterna), con “sottopancia” aggiunto dal sottoscritto
- 6-7-8. Intervista a Ilaria Aurigi, con inframezzo di un’immagine del pranzo finale del trekking, inserita dal sottoscritto, con “sottopancia” aggiunto sempre dal sottoscritto
9. Immagini in esterno di Ilaria Aurigi, e di un’altra signora conoscitrice della zona, che raccontano il territorio (audio ai limiti del comprensibile, il sottoscritto ha eliminato la parte di qualità peggiore)
10. Finale di intervista a Greta Tofarelli, che dà i riferimenti dell’associazione

Yana Morozova
 Nazionalità: Russia
 Età: 35

Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Yana Morozova	Russia			x	x	x	x			x		x	x	x	x	x

Yana è una ragazza russa, musicista, che contemporaneamente al nostro laboratorio nostro ne ha seguito un altro, in una scuola privata poco distante (Idi Informatica), per la promozione turistica del territorio. Questo particolare è da subito rilevante, in quanto la presenza di un’istanza “ester-

na" ha, probabilmente, condizionato la scelta stessa del tema da affrontare: un confronto tra la Firenze contemporanea e quella della prima metà del Novecento. Alle riprese effettuate si sono alternate, ad esempio, la visita di Hitler e Mussolini a Firenze, la distruzione dei ponti a opera dei nazisti, le prime rievocazioni del calcio storico fiorentino in piazza della Signoria. Questo progetto ignorava quasi del tutto il tema delle periferie – se non per le inquadrature, iniziali, al parco delle Cascine –, anche per un'oggettiva difficoltà a reperire le relative immagini d'epoca (molte periferie fiorentine, nel periodo precedente o immediatamente successivo allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, semplicemente non esistevano). E tuttavia, nella sua ambizione a costruire uno *storytelling* (o *placetelling*) personale, l'operazione di Yana aveva forse un senso, seppur meno evidente, anche per gli scopi della nostra ricerca.

Tali scopi Yana non li ha mai veramente capiti, o forse li ha capiti ma senza approvarli. Pensando inizialmente che fosse un corso, si è ritrovata a dover realizzare un video per un concorso, la qual cosa l'ha interessata fino al momento in cui, come nel caso del video analizzato più avanti, è andata incontro a critiche da parte nostra (del sottoscritto e di Luca Ferro). Dopo aver lavorato un po' a stretto contatto con me, ha deciso di prendere le riprese e le immagini raccolte e di montare, da sola, senza Première, con Windows Movie Maker. Ciò non sarebbe un problema, se non fosse per il problema delle *software affordances*, già affrontato in un caso precedente (il video di Ousmane), e che a livello didattico si presenta, come abbiamo visto, come un dilemma che ogni insegnante è chiamato risolvere. E che, tuttavia, a livello creativo, nella ricerca di uno sguardo "altro", diventa estremamente rilevante, in quanto fa capire come tutto ciò che definiamo "medium audiovisivo" sia costituito, in realtà, almeno secondo quanto già evidenziato dal filone dei *software studies*, da una serie di operazioni algoritmiche. Tali operazioni sono portatrici, a loro volta, piegando tali studi alla nostra ricerca, di una certa "alterità". Come il video di Ousmane, ad esempio, si apre con un'inquadratura "decisa" dal software (un'animazione, di default, che imita la sigla di un telegiornale), così nel video di Yana erano presenti elementi (titolazioni, effetti di comparsa e scomparsa, *slideshows* preimpostate) che il software suggeriva, e che non agevolavano la fruizione di un video già, di per sé, complesso e, a tratti, confuso. In ogni caso, troppo fuori tema rispetto a quanto richiesto dal bando. Quando ciò le è stato fatto notare, è passata una seconda volta a prendere delle riprese lasciate sul computer utilizzato per fare montaggio, per poi comunicarci, dopo alcune sollecitazioni, che non aveva intenzione di fare un video che non la convincesse, e che pensava fosse meglio lasciar perdere.

Come esito di queste dinamiche, ci rimane un montaggio sommario, inferiore per durata ai tre minuti (quindi non valutabile ai fini del concorso), in cui abbiamo unicamente alcune immagini del parco delle Cascine, più un'intervista, relativamente lunga, a una delle organizzatrici del Cirk Fan-

tastik. Il video non è rappresentativo della personalità di Yana, né del suo progetto ambizioso, pur elaborato con tutta probabilità anche come materiale da mostrare al corso di promozione turistica. In tutto ciò, la sua personalità rimane enigmatica: nonostante una partecipazione sinceramente interessata ed entusiasta nei confronti delle attività proposte, che ha dato vita talvolta a domande dirette alle persone intervistate, non sembra aver troppo legato con gli altri partecipanti del corso, anche per un forte pregiudizio nei confronti di alcune etnie. Per dare un senso al nostro scambio di idee, le ho spiegato cosa stavo facendo, e lei non capiva cosa ci fosse di talmente interessante in persone, come gli africani, che "non hanno cultura" e che "vengono a rovinare la cultura italiana in quanto non ne hanno una". Probabilmente è questo dialogo, più che la realizzazione del video in sé, che ha mostrato l'appartenenza culturale di Yana: la cultura, cioè, di un nazionalismo russo, neanche troppo velatamente razzista nei confronti delle culture "nere", eppure spesso estremamente aperto e curioso nei confronti delle culture europee, seppur viste e interpretate secondo valori propri. O forse, è il caso di parlare di una cultura sovranista transnazionale, che pur basandosi sull'idea di nazione prescinde dai confini nazionali, incarnando valori comuni a buona parte dei paesi del cosiddetto "blocco occidentale". In ogni caso, benché il risultato video sia praticamente nullo, e non valga la pena neanche di essere analizzato, l'esperienza dell'incontro con Yana porta a riflettere due cose: da un lato l'effettiva efficacia, a livello di integrazione, di iniziative didattiche simili (quanto l'incontro e il confronto con l'Altro può scalfire, e quanto può rafforzare, i pregiudizi pregressi?). Dall'altro, porta a definire, o a mettere in crisi, il rapporto tra cultura e nazione: quanto una cultura che promuove la superiorità dei valori di una nazione su un'altra può dirsi, effettivamente, legata a un contesto geografico e politico? In questo senso, forse, la cultura locale, per il semplice fatto di definirsi tale, si internazionalizza, secondo un paradosso che a livello politico è ben sintetizzato da un'espressione ossimorica quale "internazionale sovranista". Di tutto ciò, tuttavia, nel video non vi è traccia, ed è una riflessione che esula, almeno in parte, dai risultati della ricerca.

Maudu Niang.

Nazionalità: Senegal

Età: 30

	Nazionalità	12- set	13- set	14- set	19- set	20- set	21- set	26- set	27- set	29- set	03- ott	04- ott	05- ott	10- ott	11- ott	12- ott	19- ott
Mauro Niang	Senegal				x	x	x	x									

Maudu è un ragazzo senegalese, con un livello di istruzione mediobasso, e nonostante anche lui abbia potuto partecipare alle attività laboratoriali con una frequenza modesta (anche lui sta seguendo una formazione

come pellettiere) ha sempre dimostrato un certo entusiasmo verso ciò che gli è stato, di volta in volta, proposto. Anche lui, come Ebrima, è stato spesso chiamato con il nome sbagliato (Mauro, come da tabella sopra), e anche lui ci ha fatto notare l'errore solo dopo molto tempo, e solo una volta interpellato esplicitamente sull'argomento. Tra le poche riprese effettuate, ha deciso di fare un video sulla trasferta a San Salvi, ma in fase di montaggio non ha avuto abbastanza tempo per sviluppare un lavoro coerente e completo. La versione iniziale prevedeva semplicemente una giustapposizione di scene, con una voce off molto descrittiva, che recitava un testo che lo stesso Maudò ha scritto, da solo, e mi ha mandato, in privato, via Whatsapp. Si trattava di un testo poco personale, e comunque inesatto; ad esempio, vi era scritto che "San Salvi è una grande piazza molto amata dai fiorentini", laddove in realtà si tratta di un grande parco le cui iniziative culturali-educative presenti, quali quelle di Chille de la Balanza, hanno lo scopo esplicito di evitare lo spopolamento, quindi la speculazione immobiliare. Gli ho risposto che poteva fare di meglio, e che avremmo rivisto il testo insieme; Maudò, forse dissuaso dalle mie parole, non si è più presentato. O almeno, spero che questa sia la motivazione: in due occasioni, nel corso del laboratorio, ha fatto accenno a una sua malattia grave, non meglio precisata, per la quale era ed è in cura costante, e la sua assenza ci ha alquanto inquietato. In ogni caso, dopo qualche giorno, e vari tentativi di coinvolgerlo nella realizzazione del suo video, ci ha detto, semplicemente, che non aveva tempo.

Il video, tuttavia, è quasi finito, ed è in due versioni: una commentata nella sua lingua madre (il wolof), una senza alcun tipo di commento, con una musica jazz, "d'atmosfera". Nonostante la scarsa risoluzione delle immagini, che ai fini della ricerca non rappresenta alcun tipo di impedimento (anzi), ho deciso di montarle entambe, intervenendo in meno possibile, ma di analizzare, per ovvi motivi linguistici, solo la seconda. Anche qui, come nel video del compagno Ousmane, la visita a S. Salvi interessa non tanto per il tema trattato, ma per l'atto di riprendere in sé, percepito come liberatorio. Nel montaggio iniziale alcune interviste erano incomplete, io ho mantenuto la scelta delle inquadrature e delle frasi dell'intervista, ma lasciando le frasi in forma completa, laddove possibile. Il montaggio, tuttavia, è contraddistinto da una certa casualità, forse anche per il poco interesse nei confronti dei temi trattati, oltretutto per la scarsità del tempo a disposizione. Il video, ad esempio, si apre con cinque riprese dell'esterno del padiglione del teatro, tutte e cinque formalmente e contenutisticamente simili, in cui la singola immagine non aggiunge sostanzialmente nulla alle altre. Pure, nelle riprese degli interni, un'inquadratura è ripetuta, identica, a distanza di secondi: lo scarso interesse per il montaggio deriva, forse, da uno scarso interesse mostrato per l'oggetto delle riprese, il quale, semmai, denota uno sguardo essenzialmente "nostro". Tale indifferenza traspare nel video, e ai fini della nostra analisi, se consideriamo la creazione finale

come il luogo dove si sviluppa un dialogo tra un “noi” e un “loro”, è comunque un risultato che riveste un certo interesse.

Fig. 17 – (senza titolo), di Maud Niang (incompiuto).



Elenco delle inquadrature:

- 1-5. Cinque riprese in esterno giorno di S. Salvi, con zoom
- 6-11. Intervista di gruppo a Claudio Ascoli, con audio talvolta difettoso, e rumore di vento. La 11 inizia con una parte identica ai frame finali della 10, ma con la musica al posto dell’audio.
12. Esterno giorno di S. Salvi
- 13-15. Interni di S. Salvi (corridoio teatro, studio di Claudio Ascoli con voce narrante di Ascoli, palcoscenico con voce narrante di Ascoli, palcoscenico con musica, immagini di mappe della zona appese al muro replicate due volte, due riprese degli oggetti presenti in corridoio, ancora una delle mappe della zona, ancora una – replicata – degli oggetti presenti in corridoio)

4.10. Altri video presenti nell’archivio

Ksenia Kislova – Renaissance Meets Contemporary¹

Nata a San Pietroburgo e studentessa del II anno al DAMS di Firenze, Ksenia Kislova ha realizzato, nell’ambito del Laboratorio di cinema privato tenuto dal prof. Luca Ferro, questo video interessato a mostrare la rela-

¹ Link: <<https://filmarelearti.wordpress.com/2017/10/10/firenze-renaissance-meets-contemporary-kislova-ksenia/>>.

zione fra l'arte rinascimentale, il paesaggio urbano fiorentino e la *street art* contemporanea.

Il video, pensato per il concorso del precedente progetto universitario CAPUT – Filmare le Arti (riprese dell'interazione tra eventi artistici e paesaggio toscano) è stato ripreso come video di lancio del progetto Filmare l'alterità, in quanto il soggetto rappresentato tocca entrambe le tematiche affrontate, e l'autrice è di nazionalità straniera, portatrice di un proprio sguardo sulla città. Nella fattispecie, essendo una studentessa DAMS, si tratta di uno sguardo fortemente condizionato dalla storia dell'arte e dello spettacolo, che in una qualche misura si manifesta in un'istanza critica, e contemporaneamente estetizzante.

Intervista a Ksenia Kislova – Renaissance Meets Contemporary ²

Soprattutto, il rilancio del video di Ksenia era un *escamotage* per iniziare a sperimentare, nell'estate del 2018, una modalità di videointervista, che avrebbe rappresentato un potenziale format per il laboratorio a venire. L'intervista, di stampo semiquantitativo, consisteva in cinque domande a tutto schermo, e a risposta libera. Nella fattispecie:

1. Com'è nato il tuo video Renaissance Meets Contemporary?
2. Qual era la tua immagine di Firenze? Quanto corrispondeva alla realtà?
3. Qual è l'immagine che il tuo paese ha dell'Italia e di Firenze?
4. Quanto la tua cultura di provenienza influenza il tuo sguardo sulla città?
5. Registri e condividi spesso immagini di Firenze?

In chiusura, sono state inserite immagini particolarmente significative dell'autrice (in questo caso, immagini della città che Ksenia ha condiviso su Instagram).

Questo video ha rappresentato, inizialmente, un format da replicare per tutti i partecipanti, propositivo a cui poi, dopo una naturale discussione tra il sottoscritto e gli altri organizzatori del laboratorio, è stato deciso di rinunciare, per adottare una modalità di intervista di stampo qualitativo, più libero, in ragione, soprattutto, della diversità dei soggetti coinvolti. Ad esempio, per le domande 2 e 3, non è scontato che chi arriva in Italia, soprattutto come richiedente asilo, conosca Firenze, né che il suo paese abbia, effettivamente, un'immagine di Firenze. Per quanto riguarda la domanda 5, se nella maggior parte dei casi chi arriva in Italia possiede uno smartphone, seppur di qualità talvolta bassa, e se chi possiede uno smartphone generalmente lo usa anche per accedere ai propri profili social, la cosa non è scontata in assoluto (per uno dei partecipanti al laboratorio, ad esempio,

² <<https://www.youtube.com/watch?v=J2924M9coMY>>

come abbiamo visto, non era così). Infine, il concetto di “cultura di provenienza” è stato problematizzato negli scorsi capitoli, e potrebbe rappresentare una domanda fuorviante. Tuttavia, tale video è rimasto pubblicato, nell’archivio, come potenziale base per esperimenti simili.

Videointerviste

Alcuni dei partecipanti del laboratorio, intervistati, dicono, in italiano e nella loro lingua, chi sono, da dove vengono, qual è il loro sogno, perché sono in Italia e perché seguono il laboratorio. Questa la sintesi delle videointerviste, già di per sé estremamente brevi.

- Emi: prima parla in giapponese. Poi, in italiano, pronuncia una frase da accompagnare alle foto che fa per lavoro, a mo’ di didascalia.
- Ousmane: inizia in lingua susu, finendo in francese. Poi in italiano. Parla della difficoltà di fare formazione per avere un lavoro e una vita migliore.
- Fily: in bambara, poi in italiano, dice che vuole studiare per tornare in Africa e aiutare i bambini, perché da loro non ci sono tante scuole. Per questo si impegna.
- Maudò: in wolof, poi in italiano. È in Italia da un anno e nove mesi, e sta in via Pisana. Vuole diventare un cuoco, o lavorare in pelletteria.
- Mbaye: sempre in wolof, poi in italiano. Era insegnante di inglese e francese in Senegal, in Italia è diventato triatleta, ma il suo sogno è fare l’attore.
- Amrita: in italiano, dice che è contenta di stare in Italia, che è un paese molto accogliente.
- Tsubasa: in italiano, poi in giapponese, dice che è qui per imparare a fare film.

Interviste consegna attestati

In occasione della giornata della consegna degli attestati, ai partecipanti presenti sono state poste alcune domande: 1. come sei venuto a conoscenza del laboratorio, e le tue aspettative sono state rispettate? 2. Quale visita, tra quelle che hai fatto, ti è piaciuta di più? 3. Quali conoscenze tecniche hai appreso, e come è stato il rapporto con compagni e insegnanti?

In un video collettivo, mentre la prof. Cristina Jandelli fa il riepilogo dell’esperienza effettuata, la MdP riprende i volti dei partecipanti, le cui reazioni sono di per sé significative delle personalità in gioco (soprattutto nei frame iniziali, nei quali, per un errore tecnico, l’audio di Cristina non è stato ripreso, e la scena assume contorni quasi surreali).

Questa la sintesi delle risposte fornite:

- Amrita: 1 Risposta vaga, anche se in generale ha manifestato entusiasmo, si è interessata al laboratorio perché le ha permesso di conoscere

- meglio Firenze. 2. L'esperienza che l'ha più colpita è quella di San Salvi, perché mette in questione i concetti di follia e di normalità. 3. Sì, conoscenze tecniche apprese, o ancora da apprendere.
- Emi: 1. Sì, interesse per la cultura italiana. 2. Interesse maggiore per il mercato di S. Ambrogio e il supermercato di Novoli, il cibo, la biblioteca del Polo di Scienze Sociali, ma tanto casino. 3. Sì, lei è fotografa, e voleva esplorare la parte video.
 - Fily: 1. Sì, bello mi è piaciuto molto, anche se non ho potuto partecipare tanto 2. Ho fatto solo SS. Annunziata e il circo, anche se mi piace soprattutto la musica 3. No, non ho avuto ancora il tempo, ma vorrei imparare a montare.
 - Marissa: 1. Piaciuto perché ho conosciuto persone di diversi paesi, e mi sono sentita più a casa, perché molte persone sono come me 2. San Salvi, la tinaia, concetto astratto dell'arte, rinascimento di altro tipo, ma anche l'evento di Firenze Città Aperta 3. (Domanda mancante)
 - Ebrima: 1-2, è soddisfatto, ma non ha potuto partecipare molto, purtroppo, solo Cascine – Cirk Fantastik. Fuori da Firenze gli piace Mondeggi, luogo dove è andato a raccogliere le olive. Gli piace raccontare Le Piagge, ma non c'è mai andato (e non l'ha fatto). 3. No, non ancora, so già fare alcune cose col computer, ma per ora non ho fatto nulla, ancora.
 - Mbaye: 1. Sì, ho imparato a fare montaggio. 2. Mi ha interessato molto S. Salvi, anche se probabilmente il video lo farò sulle Cascine, che però per te (rivolto alla professoressa) non è periferia (di tutti, appunto, Mbaye è stato quello più attento al tema del bando e del progetto, essendo quello più proiettato verso l'obiettivo) 3. Sì, come montaggio e come operatore del suono, ho scoperto cose che prima non conoscevo. Rapporto con gli insegnanti buono, con i compagni pure, ad esempio ha usato video di un suo compagno (Ousmane).
 - Mustafa: 1. Sì, molto soddisfatto 2. Soprattutto S. Salvi, credo che farò il mio video lì 3. Sì, ho acquisito competenze tecniche (poi spiega che non può essere ripreso in volto in quanto minorenne richiedente asilo)
 - Ousmane: 1. Sì, molto soddisfatto, e vorrei rifarlo in futuro, voglio insegnare questo ad altre persone in Africa, questo è il mio campo 2. Mi è piaciuto di più Le Piagge (dove in realtà si è addormentato, quindi risposta poco convincente), ma gli ricorda una città guineana, dove ci sono edifici simili. 3. Sì, ottima esperienza, mi piace conoscere gente di paesi differenti, e poi ho imparato a fare montaggio, che mi interessa (poi parla del suo video, sotto forma di telegiornale)
 - Tsubasa: 1. Molto interessata da tutto, ma si rammarica di non aver potuto seguire tutto 2. San Salvi, Cirk Fantastik, SS. Annunziata. Ma il mio video sarà a tema delle mani, ho già fatto video al di fuori di questo laboratorio. 3. Rapporti buoni. A livello di tecnologie, ho già usato Final Cut 6-7 anni fa, quindi semplicemente mi sto ricordando come fare montaggio, e per questo è una buona opportunità.

- Yana: 1. Sì, in realtà c'è stato un leggero equivoco, pensavo fosse un corso e invece era un concorso, ma mi è piaciuto. 2. La Chiesa Ortodossa Russa, anche se non ci sono andata, perché è la mia chiesa di appartenenza. Non ho avuto modo, purtroppo, di seguire tutto. Avrei voluto più scelta, però. Come Novoli, ad esempio (dove però non è venuta), anche se preferisce il centro, le periferie sono più luogo di cronaca giornalistica. 3. Sì, ho imparato a fare video, a usare il programma di montaggio, voglio utilizzare questa competenza per creare un contrasto tra antico e moderno.

Interviste musicali

Tali interviste sono state realizzate ad alcuni partecipanti da Layla Dari, etnomusicologa, con l'aiuto di Giuditta di Marco, che ha curato le riprese. Agli intervistati è stato chiesto quale musica ascoltassero, in termini sia di genere che di provenienza (italiana? angloamericana? africana? Etc.). Poi, è stato chiesto quali fossero gli artisti italiani che conoscevano, quali i luoghi di fruizione musicale all'interno della quotidianità, quali i brani che suscitano una nostalgia del proprio paese di origine. Ad alcuni è stato chiesto di cantare un estratto di una canzone italiana, o del proprio paese di origine. Questa la sintesi delle interviste:

- Maudò: “mi piace Vasco Rossi, capisco abbastanza quello che dice. Mi piace anche Baby K. Jovanotti, anche, ma non lo ascolto tantissimo, ascolto sempre Vasco Rossi, e lo <<<< di solito quando vado in giro, con le cuffie, per Firenze. Mi aiuta a capire un po' di lingua italiana, pure. La ascolto su YouTube, e cerco cose con Google. La prima canzone di Vasco Rossi che ho sentito è *Un mondo migliore*, alla radio, su RTL 102.5. Io prendo autobus e tram, per venire in centro, e su bus e tram ascolto sempre musica italiana. Non ascolto tanta musica africana, loro parlano wolof, mentre io ho bisogno di capire la lingua italiana. Non mi interessa, ma mi piace abbastanza il rap del Senegal, in wolof, soprattutto Katablé” [Maudò canta una canzone di questo rapper]. Mauro Dice che i suoi testi sono impegnati politicamente. Poi dice che gli piace *Albachiarra*, di Vasco Rossi. Se dovesse associare una canzone a una città assocerebbe Ghali. Non ha ancora pensato a quale musica mettere nel video. Non c'è una musica che ascolta quando ha nostalgia di casa sua, ascolta musica solo quando è felice.
- Emi: dice che è arrivata due anni fa con suo marito, che è venuto a lavorare a Firenze, e anche lei ha iniziato a lavorare come fotografa. Non ascolta molta musica, ma quando è a casa ascolta musica giapponese, ma non quella nuova, che non conosce molto. “Ascolto musica giapponese quando ho nostalgia”. La sua cantante preferita è Yuki, poi fa il nome di alcuni gruppi. “Vorrei conoscere la musica italiana, non conosco abbastanza, a volte cerco semplicemente ‘musica italiana’ su Google”.

Avrebbe voglia di andare a concerti, ma non conosce quasi nessuno, a parte Jovanotti, “anche perché riesco a capirlo”. Non ascolto mai musica camminando. Quando penso all’Italia penso all’opera lirica, anche “se non la conosco molto, in Giappone non è popolare, però vorrei conoscerla meglio”. Tanti studenti giapponesi vengono qui per imparare l’opera lirica. Ho scoperto da poco l’esistenza dell’opera lirica moderna.

- Ousmane: “ascolto la musica spesso, da solo, sull’autobus, con il cellulare e le cuffie. Ascolto musica italiana, perché mi aiuta a capire le parole, a imparare la lingua italiana. Ascolto hip hop, soul, di italiano mi piace Rovazzi, Nera, e Baby K” [si mette a cantare *Da Zero a Cento* di Baby K, con disinvolture]. “Musica che ricorda la mia città, in Guinea? A me piace una cantante che si chiama Takanazero, fa reggae, dancehall, un po’ di tutto. Quando sono qui la ascolto”. [si mette a cantare qualcosa di questa cantante, in lingua Sussù]. “Suono il tamburo e canto, mi piace farlo, anche se in realtà non l’ho mai fatto, a casa mia c’era qualcuno che suonava il tamburo, ma niente di più. Qui a Firenze, però, quando sono con i miei amici albanesi loro fanno un ritmo, e io canto, in italiano o in francese. Con alcuni funziona, con altri no”.
- Tsubasa: “suono il violino classico, l’ho suonato anche in Giappone, ma soprattutto con la mia orchestra ho suonato in Germania, Repubblica Ceca, Vienna. Suono musica classica, da quando avevo tre anni, sia di Europa che di Giappone. Il violino l’ho portato in Italia, ma lo suono solo qualche volta. Ho suonato la musica di Nuovo Cinema Paradiso, di Ennio Morricone, e qualche brano di classica. Ascolto tanta musica, di tutto: rock, dance, funk, elettronica, minimal, classica, dipende dal mio umore. La musica che ascolto è soprattutto giapponese e inglese, poca italiana, conosco Mina, di artisti nuovi nessuno, ma vorrei. Tra la musica che ascolto quando ho nostalgia del Giappone ci sono James Taylor, Beatles, the Wings, tutta roba che ascoltavano i miei genitori quando io ero piccola. Ma anche brani che ho suonato con il mio gruppo”. Tsubasa nomina un po’ di artisti giapponesi che le piacciono. “Comunque ascolto più classica che pop, e quando cammino ascolto musica più aggressiva, che mi dà energia. Rock, pop, elettronica”. Poi conclude dicendo che la musica per il video forse la fa lei stessa, e che non ha intenzione di cantare alcunché davanti alla videocamera.
- Mbaye: è abituato a stare davanti al video, in quanto è andato su Sky (ride). “Di musica italiana prima avevo ascoltato qualcosa, Alessandra Amoroso, poi in Italia poco, più che altro nel centro in cui abito, e poi gli artisti che fanno musica di strada, che mi piacciono molto. Non ascolto musica africana, solo inglese e americana” (in una giornata di laboratorio lui e Fily, che invece ama la musica africana, hanno discusso di questo, e Mbaye gli ha detto “devi digitare su Google top hits UK. Quello devi ascoltare”). “Ascolto musica rock, pop, hip hop, poi metal, i Metallica, sono molto famosi, mi piacciono. Anche nel centro abito con

un musicista, che fa musica acustica, lui non è molto famoso in Senegal, la gente non lo ascolta molto lì, è più famoso qui, e lui vive con me, abbiamo abitato insieme per quasi venti anni. Ascolto musica quando vado in giro, sì. Cosa ascolto? Dipende da se corro (sono uno sportivo) o cammino. Se corro, spesso hip hop. Tupac? Tupac no, è vecchio. Jay-Z, non troppo, a volte Eminem. Ce ne sono tanti. Nell'autobus Ed Sheeran. Quando ho nostalgia del Senegal, invece, ascolto Youssou'n'Dour, che "is the best", o Sherlot, che è mio amico. Non suonano strumenti, suonano un po' di tamburi perché me li ha insegnati il mio amico, poi ai tempi del liceo facevo un po' di rap, ma solo per divertimento". Quando gli viene chiesto di cantare una canzone, si mette a ridere, e declina l'invito. Dice che nel video metterà una musica senegalese, cosa che poi non ha fatto. In generale, durante l'intervista si diverte molto.

- Amrita: "ho imparato la musica da quando avevo sei anni, poi a quattordici ho smesso perché non avevo più tempo, ma la musica mi piace da morire. Ho studiato da insegnanti privati, la musica di Tagore, e anche la musica classica dell'India. Ho studiato canto lirico e harmonium (organo a pompa), le note sono uguali ma cambiano i nomi. Mi piace la musica classica, ma anche quella melodica. I momenti della giornata in cui la ascolto di più? Quando sono molto felice e quando sono molto triste, per sentirmi più triste, e superare questi ostacoli (più e più fa meno). Ma anche se sto da sola nella natura, mi viene in automatico, allontanarmi e cantare, come quel giorno alle Cascine con voi". [si mette a cantare una canzone indiana contemporanea]. "Quando mi manca casa, ascolto musica di Tagori, che mi piace tanto, le cose che ha scritto per la lirica, mi piacciono tanto, le ho anche tradotte, con la stessa musica bengalese, ma in italiano. Questa musica mi aiuta a superare la tristezza di essere lontana da casa. Quando sono arrivata in Italia, all'Università degli Stranieri di Perugia, ho tradotto Tandori aiutandomi con la musica, senza sapere come". [canta una canzone di Tandori sia in hindi che in italiano]. "Questa canzone ha un'atmosfera strana, quando la ascolto mi sento che anche qui sono una straniera, che tutti voi siete stranieri per me, eppure mi sento a casa mia qui, mi avete accolto bene. Rappresenta la mia vita. Di canzoni italiane, invece, mi piacciono tanti tipi di musica: Bocelli, Vivaldi, Modugno, Pavarotti, De André, Guccini, Gabor, Pausini, Ferro, Vasco Rossi, Mina, Jovanotti, Giorgia. Io vivo nella musica, non posso pensare di cosa parla, se è una lingua che devo imparare o no, so solo che è un qualcosa in cui mi devo immergere, in quel momento mi sincronizzo con quella canzone. Ascolto musica anche con il cellulare, quando mi muovo, e ascolto la radio, in genere. Non c'è una canzone che mi ricorda Firenze, in particolare, ma l'Italia sì, è *Volare*. Ho provato a impararla, ma la canzone indiana viaggia su un'altra tonalità. Eppure quando c'è la diversità è bellissimo. Io qui non ho trovato un coro, è molto costoso, e non riesco" [poi si mette a cantare *Volare*].

Video Mygrantour

Infine, un evento particolarmente importante a cui abbiamo presenziato è il Mygrantour, progetto europeo che ha coinvolto anche la città di Firenze, in partenariato con Oxfam, e consiste in tour turistici della città organizzati da stranieri, quindi con la città raccontata dal loro punto di vista. Nell'archivio è presente un video fatto dalla videomaker, Giuditta Di Marco, al Mercato Centrale di Firenze, in un tour che ha visto come tema soprattutto il cibo. Al video "ufficiale", di presentazione dell'evento abbiamo affiancato cinque interventi singoli, di cinque persone di nazionalità diversa che raccontano, a loro modo, la loro visione di Firenze, con un focus particolare sul tema, universale, dell'alimentazione. Dal video ufficiale di presentazione sono stati poi tratti cinque "spin off", cinque riprese di autopresentazioni, da parte dei partecipanti, che abbiamo ritenuto particolarmente significative per il nostro progetto.

In quest'ultimo caso, rispetto ai due precedenti, abbiamo, appunto, un'autorappresentazione eterorappresentata. Da un lato c'è una narrazione immediata, spontanea, senza alcuno scopo altro che quello della condivisione del proprio sguardo e dei propri saperi (l'evento era pensato per la Giornata Mondiale del Rifugiato ed era a titolo gratuito); dall'altro, tale narrazione è mediata da un'istanza narrante esterna. Il distacco tra l'evento comunicativo spontaneo e la mediazione dello stesso operato dalla macchina da presa è qui reso esplicito, e questa pensiamo possa rivelarsi una delle strade percorribili per ripensare e ri-narrare la città: separare il nostro sguardo sugli altri dallo sguardo degli altri su di noi, sovrapporre all'autorappresentazione l'eterorappresentazione, rimarcare una distanza che, se non può essere annullata, deve essere evidenziata.

Questi ultimi video, in un certo senso, possono rappresentare un ponte tra le esperienze qui descritte e le riflessioni teoriche sviluppate nei precedenti capitoli, per vedere, nel capitolo finale, se le prime aiutano alla comprensione delle seconde, le contraddicono, le problematizzano. Cerchiamo di capire quindi, alla luce di tutto ciò, se il laboratorio organizzato possa mettere a punto il framework analitico ipotizzato nei capitoli precedenti, o, in caso contrario, quali lacune abbia evidenziato.

Conclusioni. Dall'ermeneutica dell'alterità all'alterità come ermeneutica

Alla luce dei risultati esposti, possiamo quindi tornare su alcuni concetti elaborati nei precedenti capitoli, per capire l'effettiva rilevanza e replicabilità di una proposta progettuale come quella elaborata da *Filmare l'Alterità*, e dal laboratorio *Sguardi sulla Città* in particolare. Nella maggior parte dei video prodotti, ci sembra di poter dire, la nostra costruzione identitaria dello straniero, come effettivamente ipotizzato, si scontra con la costruzione identitaria da parte dello straniero della sua stessa alterità. Così, ad esempio, i riferimenti (culturali, linguistici, visuali, musicali) al paese di origine non emergono se non nei casi in cui vengano, esplicitamente, richiesti. Ne è la prova l'attitudine frequente, da parte degli studenti, a voler parlare italiano (dentro e fuori dal video), ascoltare musica italiana, conoscere le usanze italiane. Questo è tanto più vero nel caso dei partecipanti di origine africana, i quali, pur avendo una visione dell'Italia e della città di Firenze molto diversa a seconda del singolo individuo, si ritrovano più spesso, e in maniera più pesante, sotto la lente dell'"alterizzazione" (spesso, come abbiamo visto nel capitolo 2, questa avviene nei termini di una segregazione mediatica). A essa, quindi, tendono maggiormente a opporre strategie autonome di alterizzazione. Tali strategie possono comportare, come pure abbiamo ipotizzato nel secondo capitolo, un'acritica negazione della cultura di origine, anche laddove – come nel caso di questo laboratorio – elementi di espressione culturale vengano esplicitamente sollecitati da parte di un'istanza terza (la nostra, appunto).

Alla luce del concetto di identità culturali, elaborato da Stuart Hall per indicare come ciascuna identità sia costituita da una sovrapposizione di elementi autodiretti ed eterodiretti (quindi, di fatto, interiorizzando il conflitto appena esposto), possiamo interpretare questa riformulazione, da parte dell'individuo, della sua stessa alterità non come una rinuncia ai valori della propria cultura, ma come un'affermazione identitaria operata, in

autonomia, all'interno di un sistema di condizionamenti culturali autodiretti ed eterodiretti. Detto altrimenti, la rinuncia all'alterità è, essa stessa, un principio di alterità, volto a promuovere la componente "identitaria" dell'individuo a scapito di quella "culturale". In questo, ovviamente, è possibile intravedere un modello di comportamento più ampio, che riguarda l'atteggiamento tendenzialmente individualista di chi, per emergere in un nuovo contesto sociale, è costretto, o quantomeno indotto, a far emergere le proprie caratteristiche individuali, rispetto a quelle comunitarie. Riprendendo la terminologia di Meyrowitz, i video prodotti dal laboratorio non farebbero altro che replicare, virtualizzandola, la situazione sociale della propria quotidianità.

L'approccio alle riprese video, in molti casi, è stato conseguente, in quanto molti partecipanti hanno visto, nell'atto stesso di riprendere e montare delle immagini per un pubblico – almeno potenziale – un atto di affermazione identitaria. Tale affermazione, potremmo dire alla luce delle riflessioni elaborate nel terzo capitolo, passa anche attraverso un'appropriazione e una ri-semantizzazione delle immagini (e dei suoni) della città. La costruzione dell'alterità da parte dell'"Altro", in questo senso, si rivela un atto non solo identitario, ma anche e soprattutto simbolico, nel senso che ri-simbolizza il paesaggio urbano, virtualizzandolo per piegarlo alle esigenze identitarie del singolo individuo. Questo processo è simile, in un certo senso, alle strategie di "sabotaggio digitale" descritte nel terzo capitolo, e risponde, pur con esiti e modalità meno estremi, alla medesima ambizione: ri-simbolizzare il paesaggio urbano attraverso l'immagine (e il suono), in un processo che potremmo definire di "de-segregazione mediatica".

In questo senso, potremmo quasi spingerci a dire, la ricerca di uno sguardo "altro", pur motivata dai migliori intenti, non ha dato luogo che a una serie di sguardi individuali. Tali sguardi, proprio nella loro spesso ostinata affermazione identitaria – appena mitigata, in alcuni casi, dalla necessità di rispettare dei parametri per la partecipazione al concorso, parametri che talvolta sono stati deliberatamente ignorati – sembrano essere, forse, l'esito più rilevante dell'intero progetto. Detto altrimenti: la ricerca di sguardi altri sembra aver portato alla dissoluzione del concetto stesso di alterità in quello, per certi versi opposto, di identità. Se definire un soggetto come "altro", per definizione, implica la distinzione tra un "noi" e un "loro", in una prospettiva identitaria, in cui cioè le spinte eterodirette si combinano – in misura variabile – con quelle autodirette, questa distinzione rischia di collassare. Questo è tanto più vero, come possiamo vedere, nel caso di individui stranieri, spesso migranti in condizioni difficili sia a livello economico sia a livello di reputazione sociale, in cui la spinta identitaria autodiretta sembra essere esacerbata proprio in reazione alla componente eterodiretta. Paradossalmente, secondo questo framework, la ricerca dell'alterità sarebbe tanto più fruttuosa quanto meno l'"Altro" è considerato in quanto tale; quindi, detto altrimenti, quanto minore è il suo

bisogno di costruire, autonomamente, la propria alterità. Sintetizzando ed estremizzando la questione, possiamo affermare che la ricerca dell'alterità dello sguardo non produca che sguardi identitari, in maniera resistenziale e inversamente proporzionale al grado di alterità ricercato.

Questo schema di analisi, a cui siamo giunti inserendo il nostro progetto nel dibattito in corso sulla qualità relazionale delle immagini (e dei suoni), sembra portare a due rilevanti conclusioni.

La prima, già ipotizzata nel secondo capitolo, e riemersa alla fine del precedente, è la percorribilità di un approccio quale quello dell'"autorappresentazione eterorappresentata" (o quello inverso, emerso nell'analisi di uno dei video prodotti, di "eterorappresentazione autorappresentata"). Si tratta di due espressioni complesse, ma ritenute necessarie per provare a configurare uno sguardo, e un metodo di ricerca, che tengano conto del fitto e dinamico intreccio di forze culturali, identitarie e mediatiche che qui abbiamo cercato di descrivere. Tale intreccio, di cui il cui video finale non rappresenta che una cristallizzazione temporalmente e spazialmente determinata, può essere compreso solo nella misura in cui viene esibito in quanto tale. Ad esempio, come nel caso dei video realizzati per il progetto *Mygrantour*, con la descrizione dei quali abbiamo chiuso il quarto capitolo, mantenendo e registrando la molteplicità degli sguardi in campo: in questo caso, il soggetto che si autorappresenta, l'audience alla quale si rivolge, e il punto di vista, terzo, della macchina da presa. Questo sembra indurre, come già le riflessioni elaborate nelle righe precedenti, a una seconda conclusione.

Se l'atto di "filmare l'alterità", nel senso di stimolare l'"Altro" a produrre immagini di "Noi" (come il laboratorio preso in esame ha tentato di fare), rischia sempre, in una certa misura, di trasformarsi e dissolversi in un "filmare l'identità", è pur vero che, eventualmente tenendo conto del framework suggerito in precedenza, ed eventualmente adottando il paradigma dell'autorappresentazione eterorappresentata, la ricerca dell'alterità può costituire un principio ermeneutico in sé. In tutti gli esempi citati nel capitolo 4, detto altrimenti, la ricerca di uno sguardo "altro" non è mai completamente esente da un certo grado di riflessività. In tutti i casi presi in esame, sembra di poter dire, il principio di alterità sembra acquistare una sua funzione conoscitiva a prescindere dalle reali caratteristiche (o, per così dire, del "grado di alterità") dei video raccolti, per diventare quasi un fine in sé, una domanda da porre all'Altro, chiunque esso sia. E al quale l'Altro può decidere di rispondere in maniera più o meno "culturale" o "identitaria", in base sia al grado di alterizzazione al quale è sottoposto nella propria quotidianità sia, semplicemente, all'indole e al vissuto personale (due aspetti ai quali, nell'analisi dei singoli video, abbiamo cercato di dare rilievo). In questo senso, la ricerca dell'alterità si configura come un principio oppositivo, ma che proprio nell'opposizione "noi vs. loro" lascia emergere elementi non pienamente riconducibili a nessuno dei due poli. In

un certo senso, potremmo concludere, l'Altro si rivela essere sempre "altro" rispetto al nostro concetto di alterità; e tuttavia, senza tale concetto, non potremmo riconoscerlo. Le immagini prodotte da questo progetto, tutte, non sono che una dimostrazione di questo principio, il quale a sua volta non è altro che uno dei tanti paradossi della conoscenza.

STRUMENTI

PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

1. Brunetto Chiarelli, Renzo Bigazzi, Luca Sineo (a cura di), *Alia: Antropologia di una comunità dell'entroterra siciliano*
2. Vincenzo Cavaliere, Dario Rosini, *Da amministratore a manager. Il dirigente pubblico nella gestione del personale: esperienze a confronto*
3. Carlo Biagini, *Information technology ed automazione del progetto*
4. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), Paolo Mantegazza. Medico, antropologo, viaggiatore
5. Luca Solari, *Topics in Fluvial and Lagoon Morphodynamics*
6. Salvatore Cesario, Chiara Fredianelli, Alessandro Remorini, *Un pacchetto evidence based di tecniche cognitivo-comportamentali sui generis*
7. Marco Masseti, *Uomini e (non solo) topi. Gli animali domestici e la fauna antropocora*
8. Simone Margherini (a cura di), *BIL Bibliografia Informatizzata Leopardiana 1815-1999: manuale d'uso ver. 1.0*
9. Paolo Puma, *Disegno dell'architettura. Appunti per la didattica*
10. Antonio Calvani (a cura di), *Innovazione tecnologica e cambiamento dell'università. Verso l'università virtuale*
11. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *La riforma della Politica Agricola Comunitaria e la filiera olivicolo-olearia italiana*
12. Salvatore Cesario, *L'ultima a dover morire è la speranza. Tentativi di narrativa autobiografica e di "autobiografia assistita"*
13. Alessandro Bertirotti, *L'uomo, il suono e la musica*
14. Maria Antonietta Rovida, *Palazzi senesi tra '600 e '700. Modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*
15. Simone Guercini, Roberto Piovan, *Schemi di negoziato e tecniche di comunicazione per il tessile e abbigliamento*
16. Antonio Calvani, *Technological innovation and change in the university. Moving towards the Virtual University*
17. Paolo Emilio Pecorella, Tell Barri/Kahat: la campagna del 2000. Relazione preliminare
18. Marta Chevanne, *Appunti di Patologia Generale. Corso di laurea in Tecniche di Radiologia Medica per Immagini e Radioterapia*
19. Paolo Ventura, *Città e stazione ferroviaria*
20. Nicola Spinosi, *Critica sociale e individuazione*
21. Roberto Ventura (a cura di), *Dalla misurazione dei servizi alla customer satisfaction*
22. Dimitra Babalis (a cura di), *Ecological Design for an Effective Urban Regeneration*
23. Massimo Papini, Debora Tringali (a cura di), *Il pupazzo di garza. L'esperienza della malattia potenzialmente mortale nei bambini e negli adolescenti*
24. Manlio Marchetta, *La progettazione della città portuale. Sperimentazioni didattiche per una nuova Livorno*
25. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Note su progetto e metropoli*
26. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *OCM seminativi: tendenze evolutive e assetto territoriale*
27. Pecorella Paolo Emilio, Raffaella Pierobon Benoit, Tell Barri/Kahat: la campagna del 2001. Relazione preliminare
28. Nicola Spinosi, *Wir Kinder. La questione del potere nelle relazioni adulti/bambini*
29. Stefano Cordero di Montezemolo, *I profili finanziari delle società vinicole*
30. Luca Bagnoli, Maurizio Catalano, *Il bilancio sociale degli enti non profit: esperienze toscane*
31. Elena Rotelli, *Il capitolo della cattedrale di Firenze dalle origini al XV secolo*
32. Leonardo Trisciuzzi, Barbara Sandrucci, Tamara Zappaterra, *Il recupero del sé attraverso l'autobiografia*
33. Nicola Spinosi, *Invito alla psicologia sociale*
34. Raffaele Moschillo, *Laboratorio di disegno. Esercitazioni guidate al disegno di arredo*
35. Niccolò Bellanca, *Le emergenze umanitarie complesse. Un'introduzione*
36. Giovanni Allegretti, *Porto Alegre una biografia territoriale. Ricercando la qualità urbana a partire dal patrimonio sociale*
37. Riccardo Passeri, Leonardo Quagliotti, Christian Simoni, *Procedure concorsua-*

- li e governo dell'impresa artigiana in Toscana
38. Nicola Spinosi, *Un soffitto viola. Psicoterapia, formazione, autobiografia*
 39. Tommaso Urso, *Una biblioteca in divenire. La biblioteca della Facoltà di Lettere dalla penna all'elaboratore. Seconda edizione rivista e accresciuta*
 40. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2002. Relazione preliminare*
 41. Antonio Pellicanò, *Da Galileo Galilei a Cosimo Noferi: verso una nuova scienza. Un inedito trattato galileiano di architettura nella Firenze del 1650*
 42. Aldo Burresti (a cura di), *Il marketing della moda. Temi emergenti nel tessile-abbigliamento*
 43. Curzio Cipriani, *Appunti di museologia naturalistica*
 44. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Incipit. Esercizi di composizione architettonica*
 45. Roberta Gentile, Stefano Mancuso, Silvia Martelli, Simona Rizzitelli, *Il Giardino di Villa Corsini a Mezzomonte. Descrizione dello stato di fatto e proposta di restauro conservativo*
 46. Arnaldo Nesti, Alba Scarpellini (a cura di), *Mondo democristiano, mondo cattolico nel secondo Novecento italiano*
 47. Stefano Alessandri, *Sintesi e discussioni su temi di chimica generale*
 48. Gianni Galeota (a cura di), *Traslocare, riaggregare, rifondare. Il caso della Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze*
 49. Gianni Cavallina, *Nuove città antichi segni. Tre esperienze didattiche*
 50. Bruno Zanoni, *Tecnologia alimentare 1. La classe delle operazioni unitarie di disidratazione per la conservazione dei prodotti alimentari*
 51. Gianfranco Martiello, *La tutela penale del capitale sociale nelle società per azioni*
 52. Salvatore Cingari (a cura di), *Cultura democratica e istituzioni rappresentative. Due esempi a confronto: Italia e Romania*
 53. Laura Leonardi (a cura di), *Il distretto delle donne*
 54. Cristina Delogu (a cura di), *Tecnologia per il web learning. Realtà e scenari*
 55. Luca Bagnoli (a cura di), *La lettura dei bilanci delle Organizzazioni di Volontariato toscane nel biennio 2004-2005*
 56. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Una generazione che cambia. Civismo, solidarietà e nuove incertezze dei giovani della provincia di Firenze*
 57. Monica Bolognesi, Laura Donati, Gabriella Granatiero, *Acque e territorio. Progetti e regole per la qualità dell'abitare*
 58. Carlo Natali, Daniela Poli (a cura di), *Città e territori da vivere oggi e domani. Il contributo scientifico delle tesi di laurea*
 59. Riccardo Passeri, *Valutazioni imprenditoriali per la successione nell'impresa familiare*
 60. Brunetto Chiarelli, Alberto Simonetta, *Storia dei musei naturalistici fiorentini*
 61. Gianfranco Bettin Lattes, Marco Bontempi (a cura di), *Generazione Erasmus? L'identità europea tra vissuto e istituzioni*
 62. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2003*
 63. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Il cervello delle passioni. Dieci tesi di Adolfo Natalini*
 64. Saverio Pisaniello, *Esistenza minima. Stanze, spazi della mente, reliquiario*
 65. Maria Antonietta Rovida (a cura di), *Fonti per la storia dell'architettura, della città, del territorio*
 66. Ornella De Zordo, *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*
 67. Chiara Favilli, Maria Paola Monaco, *Materiali per lo studio del diritto antidiscriminatorio*
 68. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2004*
 69. Emanuela Caldognetto Magno, Federica Cavicchio, *Aspetti emotivi e relazionali nell'e-learning*
 70. Marco Masseti, *Uomini e (non solo) topi (2ª edizione)*
 71. Giovanni Nerli, Marco Pierini, *Costruzione di macchine*
 72. Lorenzo Viviani, *L'Europa dei partiti. Per una sociologia dei partiti politici nel processo di integrazione europea*
 73. Teresa Crespellani, *Terremoto e ricerca. Un percorso scientifico condiviso per la caratterizzazione del comportamento sismico di alcuni depositi italiani*
 74. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Cava. Architettura in "ars marmoris"*

75. Ernesto Tavoletti, *Higher Education and Local Economic Development*
76. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli (1917-1930)*
77. Luca Bagnoli, Massimo Cini (a cura di), *La cooperazione sociale nell'area metropolitana fiorentina. Una lettura dei bilanci d'esercizio delle cooperative sociali di Firenze, Pistoia e Prato nel quadriennio 2004-2007*
78. Lamberto Ippolito, *La villa del Novecento*
79. Cosimo Di Bari, *A passo di critica. Il modello di Media Education nell'opera di Umberto Eco*
80. Leonardo Chiesi (a cura di), *Identità sociale e territorio. Il Montalbano*
81. Piero Degl'Innocenti, *Cinquant'anni, cento chiese. L'edilizia di culto nelle diocesi di Firenze, Prato e Fiesole (1946-2000)*
82. Giancarlo Paba, Anna Lisa Pecoriello, Camilla Perrone, Francesca Rispoli, *Partecipazione in Toscana: interpretazioni e racconti*
83. Alberto Magnaghi, Sara Giacomozzi (a cura di), *Un fiume per il territorio. Indirizzi progettuali per il parco fluviale del Valdarno empoiese*
84. Dino Costantini (a cura di), *Multiculturalismo alla francese?*
85. Alessandro Viviani (a cura di), *Firms and System Competitiveness in Italy*
86. Paolo Fabiani, *The Philosophy of the Imagination in Vico and Malebranche*
87. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli*
88. David Fanfani (a cura di), *Pianificare tra città e campagna. Scenari, attori e progetti di nuova ruralità per il territorio di Prato*
89. Massimo Papini (a cura di), *L'ultima cura. I vissuti degli operatori in due reparti di oncologia pediatrica*
90. Raffaella Cerica, *Cultura Organizzativa e Performance economico-finanziarie*
91. Alessandra Lorini, Duccio Basosi (a cura di), *Cuba in the World, the World in Cuba*
92. Marco Goldoni, *La dottrina costituzionale di Sieyès*
93. Francesca Di Donato, *La scienza e la rete. L'uso pubblico della ragione nell'età del Web*
94. Serena Vicari Haddock, Marianna D'Ovidio, *Brand-building: the creative city. A critical look at current concepts and practices*
95. Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*
96. Massimo Moneglia, Alessandro Panunzi (edited by), *Bootstrapping Information from Corpora in a Cross-Linguistic Perspective*
97. Alessandro Panunzi, *La variazione semantica del verbo essere nell'Italiano parlato*
98. Matteo Gerlini, *Sansone e la Guerra fredda. La capacità nucleare israeliana fra le due superpotenze (1953-1963)*
99. Luca Raffini, *La democrazia in mutamento: dallo Stato-nazione all'Europa*
100. Gianfranco Bandini (a cura di), *noi-loro. Storia e attualità della relazione educativa fra adulti e bambini*
101. Anna Taglioli, *Il mondo degli altri. Territori e orizzonti sociologici del cosmopolitismo*
102. Gianni Angelucci, Luisa Vierucci (a cura di), *Il diritto internazionale umanitario e la guerra aerea. Scritti scelti*
103. Giulia Mascagni, *Salute e disuguaglianze in Europa*
104. Elisabetta Cioni, Alberto Marinelli (a cura di), *Le reti della comunicazione politica. Tra televisioni e social network*
105. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*
106. Andrea Simoncini (a cura di), *La semplificazione in Toscana. La legge n. 40 del 2009*
107. Claudio Borri, Claudio Mannini (edited by), *Aeroelastic phenomena and pedestrian-structure dynamic interaction on non-conventional bridges and footbridges*
108. Emiliano Scampoli, *Firenze, archeologia di una città (secoli I a.C. – XIII d.C.)*
109. Emanuela Cresti, Iørn Korzen (a cura di), *Language, Cognition and Identity. Extensions of the endocentric/exocentric language typology*
110. Alberto Parola, Maria Ranieri, *Media Education in Action. A Research Study in Six European Countries*
111. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Scegliere di partecipare. L'impegno dei giovani della provincia di Firenze nelle arene deliberative e nei partiti*
112. Alfonso Lagi, Ranuccio Nuti, Stefano

- Taddei, *Raccontaci l'ipertensione. Indagine a distanza in Toscana*
113. Lorenzo De Sio, *I partiti cambiano, i valori restano? Una ricerca quantitativa e qualitativa sulla cultura politica in Toscana*
 114. Anna Romiti, *Coreografie di stakeholders nel management del turismo sportivo*
 115. Guidi Vannini (a cura di), *Archeologia Pubblica in Toscana: un progetto e una proposta*
 116. Lucia Varra (a cura di), *Le case per ferie: valori, funzioni e processi per un servizio differenziato e di qualità*
 117. Gianfranco Bandini (a cura di), *Manuali, sussidi e didattica della geografia. Una prospettiva storica*
 118. Anna Margherita Jasink, Grazia Tucci e Luca Bombardieri (a cura di), *MU-SINT. Le Collezioni archeologiche egee e cipriote in Toscana. Ricerche ed esperienze di museologia interattiva*
 119. Ilaria Caloi, *Modernità Minoica. L'Arte Egea e l'Art Nouveau: il Caso di Mariano Fortuny y Madrazo*
 120. Heliana Mello, Alessandro Panunzi, Tommaso Raso (edited by), *Pragmatics and Prosody. Illocution, Modality, Attitude, Information Patterning and Speech Annotation*
 121. Luciana Lazzeretti, *Cluster creativi per i beni culturali. L'esperienza toscana delle tecnologie per la conservazione e la valorizzazione*
 122. Maurizio De Vita (a cura di / edited by), *Città storica e sostenibilità / Historic Cities and Sustainability*
 123. Eleonora Berti, *Itinerari culturali del consiglio d'Europa tra ricerca di identità e progetto di paesaggio*
 124. Stefano Di Blasi (a cura di), *La ricerca applicata ai vini di qualità*
 125. Lorenzo Cini, *Società civile e democrazia radicale*
 126. Francesco Ciampi, *La consulenza direzionale: interpretazione scientifica in chiave cognitiva*
 127. Lucia Varra (a cura di), *Dal dato diffuso alla conoscenza condivisa. Competitività e sostenibilità di Abetone nel progetto dell'Osservatorio Turistico di Destinazione*
 128. Riccardo Roni, *Il lavoro della ragione. Dimensioni del soggetto nella Fenomenologia dello spirito di Hegel*
 129. Vanna Boffo (edited by), *A Glance at Work. Educational Perspectives*
 130. Raffaele Donvito, *L'innovazione nei servizi: i percorsi di innovazione nel retailing basati sul vertical branding*
 131. Dino Costantini, *La democrazia dei moderni. Storia di una crisi*
 132. Thomas Casadei, *I diritti sociali. Un percorso filosofico-giuridico*
 133. Maurizio De Vita, *Verso il restauro. Temi, tesi, progetti per la conservazione*
 134. Laura Leonardi, *La società europea in costruzione. Sfide e tendenze nella sociologia contemporanea*
 135. Antonio Capestro, *Oggi la città. Riflessione sui fenomeni di trasformazione urbana*
 136. Antonio Capestro, *Progettando città. Riflessioni sul metodo della Progettazione Urbana*
 137. Filippo Bussotti, Mohamed Hazem Kalaji, Rosanna Desotgiu, Martina Pollastrini, Tadeusz Łoboda, Karolina Bosa, *Misurare la vitalità delle piante per mezzo della fluorescenza della clorofilla*
 138. Francesco Dini, *Differenziali geografici di sviluppo. Una ricostruzione*
 139. Maria Antonietta Esposito, *Poggio al vento la prima casa solare in Toscana - Windy hill the first solar house in Tuscany*
 140. Maria Ranieri (a cura di), *Risorse educative aperte e sperimentazione didattica. Le proposte del progetto Innovascuola-AMELIS per la condivisione di risorse e lo sviluppo professionale dei docenti*
 141. Andrea Runfola, *Apprendimento e reti nei processi di internazionalizzazione del retail. Il caso del tessile-abbigliamento*
 142. Vanna Boffo, Sabina Falconi, Tamara Zappaterra (a cura di), *Per una formazione al lavoro. Le sfide della disabilità adulta*
 143. Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*
 144. Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Percorsi di ricerca*
 145. Enzo Catarsi (a cura di), *The Very Hungry Caterpillar in Tuscany*
 146. Daria Sarti, *La gestione delle risorse umane nelle imprese della distribuzione commerciale*
 147. Raffaele De Gaudio, Iacopo Lanini, *Vivere e morire in Terapia Intensiva. Quotidianità in Bioetica e Medicina Palliativa*

148. Elisabete Figueiredo, Antonio Raschi (a cura di), *Fertile Links? Connections between tourism activities, socioeconomic contexts and local development in European rural areas*
149. Gioacchino Amato, *L'informazione finanziaria price-sensitive*
150. Nicoletta Setola, *Percorsi, flussi e persone nella progettazione ospedaliera. L'analisi configurazionale, teoria e applicazione*
151. Laura Solito e Letizia Materassi, *DIVERSE eppur VICINE. Associazioni e imprese per la responsabilità sociale*
152. Ioana Both, Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino, *Storia, identità e canoni letterari*
153. Barbara Montecchi, *Luoghi per lavorare, pregare, morire. Edifici e maestranze edili negli interessi delle élites micenee*
154. Carlo Orefice, *Relazioni pedagogiche. Materiali di ricerca e formazione*
155. Riccardo Roni (a cura di), *Le competenze del politico. Persone, ricerca, lavoro, comunicazione*
156. Barbara Sibilio (a cura di), *Linee guida per l'utilizzo della Piattaforma Tecnologica P.O.M.A. Museo*
157. Fortunato Sorrentino, Maria Chiara Pettenati, *Orizzonti di Conoscenza. Strumenti digitali, metodi e prospettive per l'uomo del terzo millennio*
158. Lucia Felici (a cura di), *Alterità. Esperienze e percorsi nell'Europa moderna*
159. Edoardo Gerlini, *The Heian Court Poetry as World Literature. From the Point of View of Early Italian Poetry*
160. Marco Carini, Andrea Minervini, Giuseppe Morgia, Sergio Serni, Augusto Zaninelli, *Progetto Clic-URO. Clinical Cases in Urology*
161. Sonia Lucarelli (a cura di), *Gender and the European Union*
162. Michela Ceccorulli, *Framing irregular immigration in security terms. The case of Libya*
163. Andrea Bellini, *Il puzzle dei ceti medi*
164. Ambra Collino, Mario Biggeri, Lorenzo Murgia (a cura di), *Processi industriali e parti sociali. Una riflessione sulle imprese italiane in Cina (Jiangsu) e sulle imprese cinesi in Italia (Prato)*
165. Anna Margherita Jasink, Luca Bombardieri (a cura di), *AKROTHINIA. Contributi di giovani ricercatori italiani agli studi egei e ciprioti*
166. Pasquale Perrone Filardi, Stefano Urbani, Augusto Zaninelli, *Progetto ABC. Achieved Best Cholesterol*
167. Iryna Solodovnik, *Repository Istituzionali, Open Access e strategie Linked Open Data. Per una migliore comunicazione dei prodotti della ricerca scientifica*
168. Andrea Arrighetti, *L'archeoisomologia in architettura*
169. Lorenza Garrino (a cura di), *Strumenti per una medicina del nostro tempo. Medicina narrativa, Metodologia Pedagogia dei Genitori e International Classification of Functioning (ICF)*
170. Ioana Both, Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*
171. Alberto Gherardini, *Squarci nell'avorio. Le università italiane e l'innovazione tecnologica*
172. Anthony Jensen, Greg Patmore, Ermanno Tortia (a cura di), *Cooperative Enterprises in Australia and Italy. Comparative analysis and theoretical insights*
173. Raffaello Giannini (a cura di), *Il vino nel legno. La valorizzazione della biomassa legnosa dei boschi del Chianti*
174. Gian Franco Gensini, Augusto Zaninelli (a cura di), *Progetto RIARTE. Raccontaci l'Ipertensione ARTERIOSA*
175. Enzo Manzato, Augusto Zaninelli (a cura di), *Racconti 33. Come migliorare la pratica clinica quotidiana partendo dalla Medicina Narrativa*
176. Patrizia Romei, *Territorio e turismo: un lungo dialogo. Il modello di specializzazione turistica di Montecatini Terme*
177. Enrico Bonari, Giampiero Maracchi (a cura di), *Le biomasse lignocellulosiche*
178. Mastroberti C., *Assoggettamento e passioni nel pensiero politico di Judith Butler*
179. Franca Tani, Annalisa Ilari, *La spirale del gioco. Il gioco d'azzardo da attività ludica a patologia*
180. Angelica Degasperi, *Arte nell'arte. Ceramiche medievali lette attraverso gli occhi dei grandi maestri toscani del Trecento e del Quattrocento*
181. Lucilla Conigliello, Chiara Melani (a cura di), *Esperienze di gestione in una biblioteca accademica: la Biblioteca di scienze sociali dell'Ateneo fiorentino (2004-2015)*
182. Anna Margherita Jasink, Giulia Dionisio (a cura di), *Musint 2. Nuove esperienze di ricerca e didattica nella museologia interattiva*

183. Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*
184. Gian Luigi Corinto, Roberto Fratini, *Caccia e territorio. Evoluzione della disciplina normativa in Toscana*
185. Riccardo Bruni, *Dialogare: compendio di logica*
186. Daniele Buratta, *Dialogare: compendio di matematica*
187. Manuela Lima, *Dialogare: compendio di fisica*
188. Filippo Frizzi, *Dialogare: compendio di biologia*
189. Riccardo Peruzzini, *Dialogare: compendio di chimica*
190. Guido Vannini (a cura di), *Florentia. Studi di archeologia: vol. 3*
191. Rachele Raus, Gloria Cappelli, Carolina Flinz (édité par), *Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel. Vol. I*
192. Lorenzo Corbetta (a cura di), *Hot Topics in pneumologia interventistica*
193. Valeria Zotti, Ana Pano Alamán (a cura di), *Informatica umanistica. Risorse e strumenti per lo studio del lessico dei beni culturali*
194. Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2. Manuale per insegnanti in formazione*
195. Ginevra Cerrina Feroni, Veronica Federico (a cura di), *Società multiculturali e percorsi di integrazione. Francia, Germania, Regno Unito ed Italia a confronto*
196. Anna Margherita Jasink, Judith Weingarten, Silvia Ferrara (edited by), *Non-scribal Communication Media in the Bronze Age Aegean and Surrounding Areas: the semantics of a-literate and proto-literate media (seals, potmarks, mason's marks, seal-impressed pottery, ideograms and logograms, and related systems)*
197. Nicola Antonello Vittiglio, *Il lessico miceneo riferito ai cereali*
198. Rosario D'Auria, *Recall Map. Imparare e Ricordare attraverso Immagini, Colori, Forme e Font*
199. Bruno Bertaccini, *Introduzione alla Statistica Computazionale con R*
200. Lorenzo Corbetta (a cura di), *Hot Topics in Pneumologia Interventistica. Volume 2*
201. Carolina Flinz, Elena Carpi, Annick Farina (édité par), *Le guide touristique: lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel. Vol. I*
202. Anna Margherita Jasink, Maria Emanuela Alberti (a cura di), *AKROTHINIA 2. Contributi di giovani ricercatori agli studi egei e ciprioti*
203. Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*
204. Lea Campos Boralevi (a cura di), *La costruzione dello Stato moderno*
205. Maria Renza Guelfi, Marco Masoni, Jonida Shtylla, Andreas Robert Formiconi (a cura di), *Peer assessment nell'insegnamento di Informatica del Corso di Laurea in Medicina e Chirurgia dell'Università di Firenze. Una selezione di elaborati di Informatica Biomedica prodotti dagli studenti*
206. Fabio Silari, *Massive Open Online Course. "Un audace esperimento di apprendimento distribuito" nelle università*
207. Raffaele Pavoni, *Gli sguardi degli altri. Filmare il paesaggio urbano come esperienza multi-culturale e multi-identitaria*

