

## GIACOMO RAVESI

# ISOLE E CONFINI

*Periferie urbane e identità plurali nel cinema di Gianfranco Rosi*

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

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

### Rappresentare i confini

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

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

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

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

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

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

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

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

## La barca: *Boatman*

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

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

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

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

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

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

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

### Il deserto: *Below Sea Level*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### La periferia romana: *SACRO GRA*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

### L’isola: *Fuocoammare*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**BIBLIOGRAFIA**

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

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