

Abitare il margine. Pratiche ed estetiche del video partecipativo, da Za a ZaLab

Francesco Zuconi

(D) al margine

Non finiremo mai di stupirci della centralità dei margini. Una centralità paradossale: al contempo negata e costruita dalle immagini e dai racconti di quanti si spingono verso un altrove per poi fare ritorno nella propria zona di comfort. È un dato di fatto: le condizioni di vita degli esclusi e degli emarginati hanno suscitato, nel corso dei secoli, l'interesse degli storici e dei romanzieri, dei giornalisti e dei cineasti e, più in generale, di tutti i soggetti investiti e auto-investiti della funzione etica, sociale e politica di testimone. Ma chi parla del "margine" tende a farlo a partire da un "centro" e per altri centri.

Adotta una lingua o dei linguaggi che spesso non coincidono né si confrontano con le forme espressive che caratterizzano gli ambienti indagati, ma al massimo ne riprendono alcuni aspetti, si appropriano di gesti, posture, manifestazioni gergali, enfatizzandole.

Tra i primi ad aver focalizzato il problematico rapporto tra lo sguardo intellettuale e la condizione di subalternità si trova Antonio Gramsci, del resto ispiratore della riflessione sull'*Orientalismo* condotta da Edward Said e degli studi postcoloniali, dove è stata messa in luce la capacità del discorso culturale stesso di produrre egemonia, indipendentemente da espliciti dettami politici e propagandistici¹. Come recarsi dunque ai confini d'Europa, negli *hotspot* in cui sono collocati i migranti, oppure nelle zone al contempo centrali ed emarginate delle città italiane ed europee, senza riprodurre privilegi di presa di parola e asimmetrie dello sguardo? Come parlare o rappresentare ciò che avviene nelle periferie di una società che si pensa centrata, oppure ai confini della Nazione, senza pretendere di parlare al posto di chi, quei confini, li attraversa, li ha attraversati o cerca di attraversarli? Si tratta di questioni attuali e cogenti, alle quali è impossibile trovare risposte semplici. È necessario uno sforzo analitico per comprendere i processi storici di marginalizzazione ed emarginazione, così come è necessario uno slancio creativo per interrompere orientamenti ed egemonie dello sguardo affermatesi e consolidatesi nel lungo periodo.

In un'importante ricerca sui margini dell'Italia novecentesca in

quanto Paese “da fare”, David Forgacs ha focalizzato l’attenzione proprio su questi aspetti e problemi, mettendo in guardia il lettore sul

rischio per chiunque ‘sposi la causa’ degli emarginati, vale a dire che l’atto stesso di denunciare le condizioni di queste persone e la convinzione di poterli così spostare ‘dai margini al centro’ possano servire da palliativo o da catarsi, sia per la persona che sta facendo la denuncia che per il suo pubblico, e che questo possa impedire loro di identificare la vera causa di quella condizione: la disuguaglianza economica, le leggi, le politiche, i pregiudizi.²

Se la ricerca dello storico dà ampio risalto a figure come Pier Paolo Pasolini e Carlo Levi, che hanno lavorato e talvolta indugiato con il proprio sguardo alla periferia del progresso, del tutto assente è il riferimento a un altro grande artista e teorico, la cui concezione del cinema, delle arti visive e della letteratura sembra offrire possibili risposte alle questioni sopra elencate, nonché al paradosso stesso della centralità del margine. Il pensiero va a Cesare Zavattini e alla sua eredità nel contesto estetico e mediatico contemporaneo³. Nel corso degli ultimi decenni, la gestione dei rapporti tra le nozioni di identità e alterità – così come tra centro e margine – è stata perlopiù delegata al cosiddetto terzo settore, costringendo le organizzazioni umanitarie ad assumere una tale importanza nel dibattito civile e politico da prestare il fianco a strumentalizzazioni ed espliciti attacchi⁴. La piena affermazione della comunicazione umanitaria ha dunque prodotto e diffuso un’ampia gamma di immagini riguardanti la situazione di soggetti e popolazioni colpite da disastri, costrette a vivere in situazioni emergenziali o in condizioni di povertà strutturale. Ma, per quanto l’attività umanitaria risulti imprescindibile, le sue comunicazioni sono tutt’altro che neutrali o prive di criticità. Se si analizzano le retoriche di breve e lungo periodo che la strutturano, la “cultura visuale umanitaria” tende a rilanciare una concezione etnocentrica dello sguardo, ribadendo le asimmetrie economiche, morali e politiche del mondo contemporaneo⁵. Come nel rapporto tradizionale tra la classe intellettuale e classi subalterne, anche all’interno della comunicazione contemporanea è possibile identificare la tendenza a silenziare quest’ultime, assegnando alle minoranze il ruolo di figuranti in campagne di sensibilizzazione ben temperate,

forzando i corpi dei migranti a prendere parte a iconografie e coreografie spettacolari, spesso premiate in importanti contest fotografici internazionali.

Quanto segue è un tentativo di valorizzare progetti artistici e culturali mirati a cambiare pagina rispetto a tali tendenze del discorso pubblico contemporaneo. Per farlo, si cercherà di mettere a fuoco quella modalità di composizione audiovisiva definita “partecipativa” che trova nell’Archivio Memorie Migranti e nell’Associazione ZaLab i due principali laboratori e centri di produzione italiani⁶. Partecipare a un’immagine o a un racconto significa cercare di aggirare la monodirezionalità dello sguardo, in favore della circolarità e reciprocità. Significa anche assegnare importanza al processo anziché all’esito, fino a invertire i rapporti tra mezzi e fini.

Riprendendo alcuni passi della riflessione zavattiniana sui media e sulle forme del racconto partecipativo, si apre la possibilità di riflettere sulle attività dell’Associazione esplicitamente ispirata al maestro del neorealismo italiano, responsabile della produzione e distribuzione di documentari come *Limbo* (2014) di Matteo Calore e Gustav Hofer, *Il pane a Vita* (2011) di Stefano Collizzolli, *Mare Chiuso* (2012) di Andrea Segre e Stefano Liberti, *Il sangue verde* (2010) di Andrea Segre, *I nostri anni migliori* (2011) di Stefano Collizzolli e Matteo Calore, e *Come un uomo sulla terra* (2008) di Riccardo Biadene, Andrea Segre e Dagmawi Yimer. Dalla sua fondazione nei primi anni Duemila, ZaLab ha infatti portato avanti laboratori di video partecipativo nel deserto tunisino, nella West Bank, nella periferia di Barcellona, con richiedenti asilo a Bologna e Roma, con i bambini delle isole Eolie, con giovani di seconda generazione a Padova, con migranti italiani in Australia, etc. Come precisato nella sezione dedicata alla teoria del video partecipativo nella pagina web di ZaLab,

abbiamo scelto il nome in omaggio al nostro maestro (Za da Zavattini, Lab da laboratori) che ha dedicato la propria ricerca alla sperimentazione nell’ambito di un processo sociale di video produzione “libero”. Un cinema, una televisione, e una diffusione via web, veramente nuovi, che nascono dal processo partecipativo di raccolta ed elaborazione collettiva di micro-racconti video del quotidiano da parte di occhi non accreditati, ciò che in ambito anglosassone è chiamato “*Participatory Video*”.⁷

Descrivendo le linee generali del progetto ZaLab e concentrandosi su di un video realizzato in quel centralissimo margine che è Piazza Vittorio Emanuele II a Roma, si cerca dunque di riflettere sulle pratiche e le estetiche che caratterizzano la produzione audiovisiva condivisa come tipologia di azione sociale e politica. Ad emergere è un'idea del margine geografico e sociale, ma anche del confine politico, come spazio che si rende abitabile proprio a partire dall'elaborazione di forme di espressione mediale, al contempo individuali e collettive.

Lezioni di Za

In un'intervista realizzata nel 2019, Andrea Segre ha ribadito l'ispirazione zavattiniana di ZaLab, sottolineando l'esigenza di fare un passo avanti rispetto al maestro, attraverso un metodo effettivamente praticabile per produrre racconti audiovisivi dal basso: "La bella utopia di Zavattini, diamo le cineprese al popolo, ha i suoi limiti. Si tratta piuttosto di creare uno spazio in cui la persona che pensava di non avere nulla di interessante da dire scopre di averlo"⁸. Si tratta di un modo, senz'altro efficace, per esprimere lo scarto tra il carattere pratico e sperimentale dell'Associazione e l'attitudine speculativa di Zavattini: il fatto che alcune sue intuizioni sono rimaste tali, senza trasformarsi in forme laboratoriali durature, senza dare luogo a progetti realizzati a più mani o a più voci, senza effettivamente superare l'opposizione tra intellettuale e subalterno. Eppure, la questione dell'eredità zavattiniana nel presente chiede di essere ulteriormente indagata, al di là dell'opposizione tra la pratica e la teoria, intesa come mera "utopia". È importante continuare a cercare in Zavattini non tanto o soltanto il grande sceneggiatore e animatore culturale che è stato, ma l'artefice di una serie di concetti, strumenti e chiavi di lettura per pensare il contemporaneo, l'invasività dei media e la questione stessa del margine. Come rappresentarlo se non a partire da una coscienza esterna che lo trascende? E come farlo in forma audiovisiva, magari attraverso quei "nuovi media" dei quali anche chi vive in condizioni di precarietà tende ormai in qualche modo a dotarsi?

La lezione di Zavattini può essere schematizzata attorno a due grandi tematiche che costituiscono, di fatto, due facce della stessa medaglia. Da un lato troviamo l'idea di una democratizzazione delle tecnologie correlata all'epoca della riproducibilità tecnica e al successo dell'arte cinematografica in quanto occasione di alfabetizzazione all'immagine

in movimento. Dall'altro lato appare dunque l'esigenza di un apprendistato delle forme espressive e di una partecipazione alla "medialità" come condizione di coappartenenza al mondo, che devono coinvolgere l'artista e il cineasta così come il comune cittadino, l'uomo.

Per quanto possa essere pertinente in relazione al tema della subalterità, parlare di democratizzazione tecnologica rischia di risultare improprio e di far ricadere il pensiero zavattiniano nell'utopismo sopra menzionato. Come ha scritto Stefania Parigi in un volume capace di riconoscere la statura teorica e artistica di Zavattini in riferimento al contesto culturale del suo tempo così come all'attualità degli anni Duemila,

la globalizzazione tecnologica, che egli ha visto profilarsi all'orizzonte, sembra aver portato a compimento molte delle sue tensioni, ma corrodendo completamente – come è ovvio che avvenga – il paradigma morale su cui erano fondate. La ricerca del vero e dell'immediato, la contro-informazione, l'interrogazione costante del mondo, l'emergere della soggettività artistica di ogni individuo del web, il dialogo e l'interdipendenza delle culture e dei vissuti sono tutti elementi che affiorano in uno spazio di apparente democratizzazione della comunicazione e che contemporaneamente vengono riassorbiti nel rumore della simulazione mediatica.⁹

Tutta la riflessione di Zavattini sembra procedere dal sistematico entusiasmo nei confronti della possibilità di una diffusione capillare delle tecnologie alla non sistematica interrogazione delle condizioni del loro utilizzo secondo criteri di consapevolezza e partecipazione. Come espresso sinteticamente già in un testo inedito, databile alla metà degli anni Quaranta,

il più modesto cittadino possiede il suo piccolo apparecchio telefonico e televisivo, che porta al braccio come un orologio, mediante il quale si può parlare con chiunque si voglia e si possono vedere gli avvenimenti di ora in ora sotto qualsiasi meridiano e parallelo.¹⁰

Se la descrizione dettagliata dello *smartwatch* può essere interpretata come una forma di veggenza in relazione allo scenario contemporaneo, sorprendente è la capacità di scrivere la sceneggiatura di capolavori della settima arte come *Sciuscìà* (1946), *Ladri di biciclette* (1948)

e *Miracolo a Milano* (1951) e, nel frattempo, spingere l'immaginazione oltre i limiti del proprio tempo, azzardare l'ipotesi di un cinema senza cinema, di una visualità diffusa ma non per questo generica e indifferenziata.

Qualche anno dopo, nell'introduzione ai *Racconti fotografici* di "Cinema Nuovo", indirizzata a Guido Aristarco, Zavattini faceva dunque valere ulteriormente la sua attitudine visionaria e ironica, proponendo una nuova forma di insegnamento:

la macchina fotografica è uno strumento da prima comunione, da commemorazione nel suo più popolare esercizio. Nessuno ha mai pensato di introdurlo nelle scuole per rendere meno enorme lo iato tra studi e vita; nessuno ha mai pensato di dare un tema da svolgere con la macchina fotografica. Sarebbero obbligati gli insegnanti, anche per una ragione tecnica, a un insegnamento più calzante con la realtà".¹¹

Al di là della carta e della penna, Zavattini comprende che una nuova tecnica compositiva e scritturale era ormai alla portata di tutti: al di là di ogni ingenuo realismo della rappresentazione, anche tramite lo strumento della macchina fotografica sarebbe stato dunque possibile attivare processi conoscitivi e critici della società, fin dalle scuole primarie e secondarie.

Ancora alla fine degli anni Sessanta – nel periodo di sperimentazione dei cinegiornali liberi¹² – Zavattini non smetteva dunque di porre al centro del dibattito l'esigenza di un superamento delle forme produttive che inchiodano il cinematografo al capitale e alle competenze specifiche degli addetti ai lavori. Come in una lettera datata 1969 e indirizzata al "Direttivo Cinegiornali liberi", quando il ragionamento si carica di sfumature geografiche e politiche che chiamano in causa il rapporto tra il centro e il margine:

Non possiamo dimenticare che la chiave di volta consiste nel dare alla base gli strumenti per esprimere una propria cultura che s'identifica con la propria azione. Tenere d'occhio contemporaneamente i due aspetti del dilemma può suggerirci qualche soluzione nuova, che favorisca l'osmosi tra il *Centro* e la periferia [...] Arrivo quindi all'affermazione che il *Centro* deve fare di più,

inventare di più, contraddire di continuo i propri schemi a contatto con la realtà.¹³

Nello stesso documento, il ragionamento prosegue con energia programmatica:

Non si fa un film ma una operazione rivoluzionaria prima del film, durante il film, e dopo il film [...] si tratta di un tipo di cinema veramente smontabile e rimontabile con elementi nuovi e determinati dalle rispondenti periferiche, dagli avvenimenti, dalle impensate circostanze di lotta.¹⁴

La nozione di montaggio non è qui soltanto da intendere in riferimento alla sua accezione cinematografica ma costituisce un modo per stabilire un nesso tra il campo dell'immagine in movimento e quello della pratica industriale, fino a riconfigurare i loro rapporti in un nuovo assemblaggio. Nel contesto della seconda metà del Novecento, l'opposizione tra centro e margine e la separazione tra intellettuale e subalterno possono essere messe in discussione soltanto riconoscendo ed esplorando il rapporto tra gli strumenti e le pratiche produttive del racconto cinematografico e quelli caratterizzanti l'attività nei settori primario e secondario. In altre parole, la macchina da presa, un cavalletto e delle luci sono anch'esse degli "attrezzi", il cui utilizzo richiede una perizia né superiore né inferiore a quella di uno zappatore, di un carpentiere o di un saldatore. Da cui la possibilità di impossessarsene, esprimendo uno sguardo, una cultura, una forma dell'azione.

A partire da questi rapidi estratti da un percorso teorico e creativo che copre almeno cinque decenni, si scivola dunque nell'altra faccia, quella pienamente riflessiva, del discorso zavattiniano sul cinema e i media come forme di partecipazione e impegno civile. Ad affermarsi fin dagli anni Trenta e Quaranta è un'idea delle immagini prodotte tecnicamente come *scrittura*: "Un giorno gli uomini adopereranno la macchina cinematografica come oggi adoperano la penna e il pennello"¹⁵. L'originalità di questa intuizione di Zavattini non è da identificare soltanto nella capacità di precorrere i tempi, anticipando l'idea di "*caméra stylo*" di Alexandre Astruc. A colpire è la sua concezione della scrittura come forma d'espressione non necessariamente verbale, ma anche pittorica, grafica, fotografica e cinematografica: un'idea che

si ritrova anche nella riflessione degli anni Venti di Ricciotto Canudo e, soprattutto, nella cinescrittura (*Kinopsis 'mo*) di Dziga Vertov¹⁶. Scrivere per immagini non significa subordinare ogni forma espressiva a quella letteraria, ma – proprio al contrario – affrancarsi dalla sua egemonia. Scrivere per immagini significa riconoscere il fatto che gli schermi che garantiscono la mediazione tecnico-estetica sono dei luoghi di iscrizione di flussi psicologici, gestuali e sociali. Piuttosto che dimostrare di “possedere la lingua” o di “avere una bella calligrafia”, scrivere con i media è in tal senso un gesto performativo simile a un *dripping* oppure alle sperimentazioni delle avanguardie, dagli anni Venti agli anni Sessanta o ancora oltre¹⁷. Come il neorealismo non si è limitato a raccontare storie di povertà ed emarginazione, ma ha rinnovato il linguaggio cinematografico accendendo l’idea stessa di modernità della settima arte, così la forza politica del pensiero zavattiniano sul cinema e i media non risiede nell’idea di focalizzare l’attenzione sugli esclusi e neppure in quella di organizzare fattivamente scuole di cinema partecipativo nelle periferie di Roma o Milano¹⁸. L’idea di un cinema partecipativo sembra affermarsi dall’intuizione di un processo di capillarizzazione della tecnologia carico di rischi e potenzialità, ma anche e soprattutto dal superamento di un’idea spettacolare della messa in scena cinematografica, aprendo verso una concezione “fenomenologica” della rappresentazione, intesa come valorizzazione della condizione spaziale dell’incontro e di quella temporale del divenire, un processo sempre aperto¹⁹.

Nel corso degli anni Settanta, rispondendo a una serie di domande, Zavattini sintetizzava il suo entusiasmo nei confronti delle potenzialità espressive dell’audiovisivo sostenendo che, con il cinema, “per la prima volta lo strumento diventava incorporato alla funzione dello strumento [...] cioè non era solo un tramite, era una sintesi”²⁰. E ancora proseguiva sottolineando “che la macchina da presa era un mezzo che metteva tra me e la realtà il minor spazio possibile e che la letteratura invece rendeva sempre più difficile capire”²¹. Se, all’interno di una concezione tradizionale, la letteratura era una forma espressiva fondata sul *logos* e codificata da una grammatica, l’immagine in movimento costituiva dunque il luogo nel quale sperimentare i risvolti affermativi di quella condizione che oggi chiameremmo “mediazione radicale”, dove “tutti i corpi (che siano essi umani o non umani) sono dei media e la vita stessa è una forma di mediazione”²². Del resto, la

terminologia impiegata da Zavattini si spinge in molti casi fino ai limiti della naturalizzazione delle forme tecniche, tendendo a ricongiungere e produrre scarti tra la *condizione mediale* – l’“essere-in-un-medio dell’uomo”²³ – e la *condizione mediatica*, intesa come interazione con dispositivi tecnologici.

Nella lezione di Zavattini, il cinema partecipativo non è dunque un metodo codificato ma neppure una mera utopia. È il risvolto di un’intuizione teorica capace di prefigurare i tempi e scorgere il rapporto che – in modo esplicito nel ventunesimo secolo – intratteniamo con i media: la loro diffusione e intrusività, il fatto stesso che la nozione di mediazione è ormai divenuta sinonimo di comunicazione e contatto, indipendentemente dalla presenza di strumenti tecnologici. In questo senso, la forma più radicale del politico in Zavattini sembra identificabile nella possibilità di raccontare e di esprimersi. Partecipativo è il gesto che diventa traccia, è l’insieme di tracce che diventa racconto polifonico, poliscopico e polisensoriale, fino a definire un perimetro di senso, uno spazio pubblico nel quale sia possibile abitare.

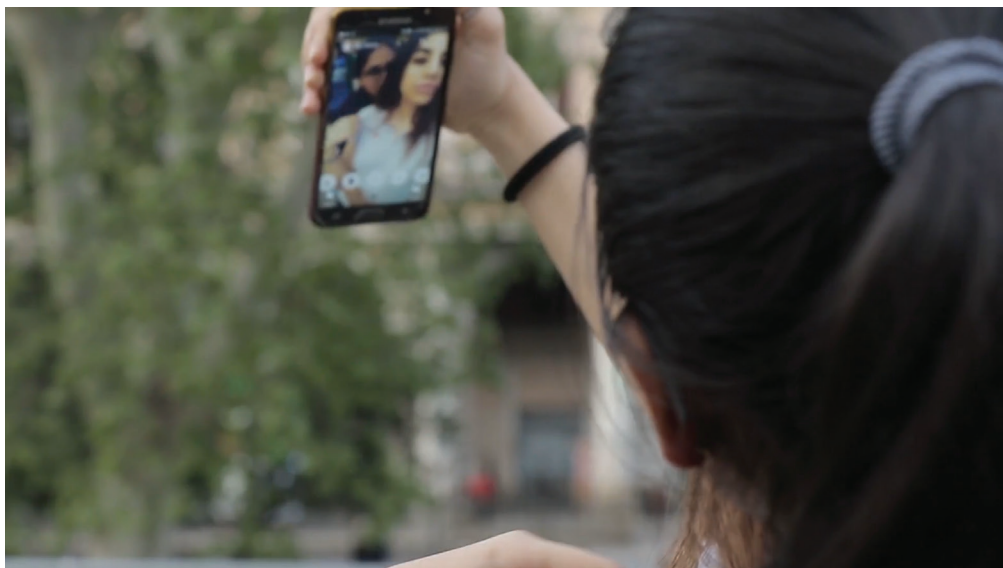
Può il migrante filmare?

Fin dalla sua fondazione, le attività di video partecipativo di ZaLab in contesti di emarginazione sociale e politica sembrano riprendere e rilanciare i termini di una celebre questione posta da Gayatri Chakravorty Spivak alla fine degli anni Ottanta: *Can the subaltern speak*²⁴? I migranti, gli stranieri e tutti subalterni per questioni economiche, etniche, di genere o di altro tipo, possono dunque parlare, filmare, “scrivere”? Oppure devono delegare lo sguardo a terzi, prestandosi in quanto oggetti della rappresentazione? E il cosiddetto margine, il confine politico, deve piegarsi alla definizione che ne dà un “centro”, oppure può ambire ad auto-qualificarsi e rappresentarsi come spazio-soglia, come un luogo di messa in discussione degli assetti identitari tradizionali e forma di riarticolazione della complessità?

Se ZaLab ha animato diverse attività partecipative in luoghi istituzionalmente marginali come i centri SPRAR²⁵, l’attenzione si focalizza sul video *Flying Roots* (2019), filmato nel cuore di Roma – nel quartiere Esquilino – con la partecipazione di giovani le cui origini familiari rimandano a diverse parti del mondo. Come spiegato nell’apposita pagina web, il progetto si è sviluppato attraverso una fase di preparazione e due sessioni laboratoriali di tre mesi ciascuna che

hanno coinvolto due gruppi di dodici adolescenti²⁶. Grazie a questi momenti di lavoro collettivo, i partecipanti hanno acquisito competenze cinematografiche senza smettere di confrontarsi su tematiche sociali riguardanti il diritto alla cittadinanza e la partecipazione politica. A realizzare i video di documentazione delle attività sono stati i protagonisti stessi, coordinati da Michele Aiello e Davide Crudetti di ZaLab. Al termine di un lungo percorso, l'elaborato finale della durata di trentasette minuti è stato dunque realizzato da alcuni dei partecipanti al laboratorio: Micaela Zurita Poma, Federico Hu, Scilla Volpe Simoncelli, Ludovica Paesano. La scelta di questo video come esempio sul quale soffermarsi non è tanto dettata dalla esemplare condizione dei suoi autori e partecipanti al progetto, né dalla sua qualità artistica. A definire l'interesse specifico nei confronti di *Flying Roots* è l'idea di intrecciare la riflessione sulle cosiddette "seconde generazioni" di migranti nella città di Roma e quella sui "nativi digitali", da cui l'esplicita tematizzazione, all'interno del video, di tecnologie mediatiche vecchie e nuove in quanto potenziali strumenti di espressione, racconto e testimonianza.

Flying Roots inizia in Piazza Vittorio Emanuele II, pieno centro e margine allo stesso tempo. Vediamo i primi piani di Micaela, di origine boliviana, e della sua migliore amica. I dettagli delle loro mani e dei telefonini lasciano fuori fuoco il giardino, spazio d'incontro, di gioco e di messa in movimento delle "radici" alle quali fa riferimento il titolo. Lo scambio tra le due ragazze si concentra sulla questione dell'identità, intesa come paradosso: il fatto di essere romane eppure non soltanto romane; la tensione tra un *qui* che si pretende autoctono e un *altrove* dal quale proviene la propria famiglia e nel quale affonda una memoria geografica ormai lontana. L'altoparlante del telefono cellulare di una delle due ragazze – sempre stretto tra le mani, sempre al centro dell'inquadratura – diffonde *Muñeco de lego* della cantante colombiana Karol G e *Que va* del colombiano Alex Sensation e del portoricano Ozuna, due hit del reggaeton internazionale. Utilizzando i termini della teoria della composizione audiovisiva, i brani musicali lanciati dal dispositivo portatile passano dalla condizione di suoni "visualizzati" – la cui fonte è presente in campo – a quella di suoni "acusmatici", effetto del montaggio²⁷. Ed è proprio il rapporto tra gli strumenti e le tecniche audiovisive delle quali dispongono le due ragazze e gli altri protagonisti del video e le strategie di composizione



e montaggio cinematografico propriamente dette che prende corpo la narrazione intermediale di *Flying Roots*.

L'incipit del video termina dunque con il selfie delle due amiche, dove il punto di vista della videocamera non coincide con quello del telefono cellulare, ma lo raddoppia e lo incornicia, intrattiene un rapporto "libero indiretto" con questo e con l'estetica dell'autorappresentazione digitale basata sull'interazione e il contatto tattile con i corpi²⁸. Nelle sequenze successive di *Flying Roots* seguiamo dunque l'italo-cinese Federico, che si aggira per il quartiere romano come un novello "uomo con la macchina da presa"; accompagniamo Ludovica che si mette sulle tracce delle origini armene della sua famiglia; infine Scilla che, con la sua voce fuori campo, cerca di tenere insieme le storie dagli altri protagonisti.

Il video si iscrive nel solco delle numerose inchieste sulla piazza romana in quanto ambiente multietnico della Capitale, che trovano massima espressione in film come *Piazza Vittorio* (2017) di Abel Ferrara e *L'orchestra di Piazza Vittorio* (2006) di Agostino Ferrente. Ma l'estetica di *Flying Roots* ricorda piuttosto *Selfie* (2019) dello stesso Ferrente, un compagno di viaggio di ZaLab, esplicitamente ringraziato nei titoli di coda del video partecipativo. Certo, si tratta di due prodotti molto diversi, dove la qualità del secondo è ineguagliata dal primo, che resta piuttosto un esperimento. Eppure, proprio accostandoli sembra affiorare qualcosa come un'idea estetica e politica che riconduce all'eredità zavattiniana: la scrittura del reale come processo tecnico ed estetico potenzialmente alla portata di tutti; l'affermazione di un linguaggio non privo di complessità eppure capace di trascendere la grammatica degli "addetti ai lavori".

Nel film di Ferrente, il selfie emerge come gesto performativo, espressione di una concezione del rapporto tra presenza e rappresentazione dove il soggetto può inserirsi e distaccarsi dallo spazio geografico e sociale soltanto attraverso un divenire immagine, da non intendersi come pratica derealizzante ma come forma di partecipazione o sottrazione da un discorso pubblico e una cultura visuale. Nonostante la retorica visiva del selfie non assuma in *Flying Roots* una funzione strutturante, i protagonisti e autori del video tengono quasi sempre in mano un cellulare o un oggetto tecnologico mentre si espongono alla videocamera. I media portatili costituiscono continue forme d'innescio – quand'anche estemporanee e triviali – di quel racconto

potenzialmente più grande o maggiormente formalizzato che chiamiamo cinematografico. Il click, il link al video musicale o l'invio di un messaggio sono connessi ai ritmi gestuali dei protagonisti e imbeccano i tempi del montaggio stesso.

In altri casi, la composizione delle inquadrature – l'intervista nella tabaccheria e, soprattutto, il matrimonio – tendono a riprodurre cliché visivi fino alla produzione di effetti inattesi. Ancora in altre sequenze, come nel doloroso racconto della fuga dall'Armenia, le immagini fotografiche del passato vengono avvicinate senza perdere la loro opacità e alterità nel passaggio intergenerazionale. E proprio nel raddoppiamento tra la videocamera di *Flying Roots* e la videocamera miniaturizzata nel telefono cellulare e stretta a contatto con il corpo, così come nel gioco di cornici che caratterizza buona parte del video – tra ingenuità registica ed effetti metafilmici – sembra esplicitarsi uno degli aspetti più interessanti di questo video partecipativo: che, quantomeno dall'avvento della riproducibilità tecnica, qualsiasi soggetto produce e dissemina inavvertitamente un gran numero di immagini e informazioni che tendono sempre di più a essere catturate all'interno dei discorsi istituzionali – fondati sull'asimmetria tra centro e margine – oppure capitalizzate da parte di aziende private; che le scritture individuali, frammentate e dislocate, che caratterizzano tanto i vecchi quanto i nuovi media, possono caricarsi di una funzione politica soltanto attraverso processi di interconnessione e aggregazione che si oppongano alla polverizzazione e le riconfigurino, anche in chiave tran-storica e geografica, all'insegna della partecipazione.

Come è stato notato, anche in *Selfie* di Ferrente i due protagonisti immaginano e girano il proprio film in modi profondamente diversi, fino al disaccordo, e spetta dunque a quello che resta a tutti gli effetti il regista il compito di dare luogo a una sintesi²⁹. Qualcosa di simile sembra accadere in *Flying Roots*, dove il carattere partecipativo e l'autorialità di Zurita Poma, Hu, Simoncelli e Paesano non è messa in discussione, eppure la funzione di coordinamento registico di Aiello e Crudetti permane, tanto da essere esplicitata nei testi di riferimento del progetto.

Se la domanda posta Spivak e i suoi derivati non prevedono risposte semplici – tantomeno se positive –, è tuttavia importante riconoscere e valorizzare gli spazi di negoziazione e le forme di rinnovamento e trasformazione del tradizionale rapporto tra il regista, l'attore e la

comparsa, e dunque la riconfigurazione dei rapporti tra l'idea di centro e quella di margine. Anche grazie a progetti come quello di ZaLab e dell'Archivio Memorie Migranti, il subalterno e il migrante possono filmare, fondere e diffondere immagini³⁰. Certo, tanto nel processo quanto negli esiti, rischia di riemergere qualcosa come una "coscienza", un *pivot*, un facilitatore del raccontare, una soggettività registica o magari una visione etnocentrica della tecnologia. Ma proprio intrecciando il tema dei migranti di prima, seconda e terza generazione con quello dei nativi e degli alfabetizzati digitali, il laboratorio ZaLab sembra andare al cuore dell'intuizione zavattiniana riguardante la diffusione capillare dei mezzi di produzione e la possibilità di forme partecipative di scrittura. È qui che le contraddizioni stesse possono essere indagate, sperimentando il gioco di rilanci e sovrapposizioni tra la medialità dei corpi che si muovono nello spazio pubblico e le tecnologie mediatiche nelle quali si iscrivono gesti e si depositano parole.

Abitare il margine

In occasione di una conferenza tenuta presso il Royal Australian Institute of Architecture, Giancarlo De Carlo ha parlato dell'esigenza di concepire l'architettura come un processo partecipativo, identificando nell'uso degli spazi da parte di chi li frequenta un motore del lavoro compositivo e realizzativo, cercando così di ristabilire il nesso tra il progettare e l'abitare. Prevedendo reazioni ciniche o nichiliste, l'architetto metteva dunque in chiaro i termini della questione: "mi si obietterà subito che allora sto descrivendo un'utopia. Si tratta di un'obiezione giusta perché infatti l'architettura della partecipazione è un'utopia; però è un'utopia realistica, e questo fa una grande differenza"³¹.

Anche l'utopia zavattiniana chiede di essere concepita in chiave realistica. A partire da alcune condizioni di possibilità – tecnologiche ed espressive – Zavattini ha saputo scorgere un percorso progettuale nel quale tentare di risolvere il paradosso del margine, nonché testare modalità di racconto capaci di superare l'opposizione tra l'uno e i molti. Lungo questa via, i progetti di ZaLab sono forme di sperimentazione di un modello utopistico e realista al contempo. Che siano girati all'interno di SPRAR, campi profughi, fabbriche, quartieri geograficamente periferici e/o centrali, i video partecipativi costituiscono soprattutto occasioni per tentare un'inversione del rapporto tra mezzi e fini. La questione non è più quella



di orientare, secondo un principio di economia finanziaria e narrativa, il processo produttivo e post-produttivo verso un unico esito estetico e commerciale, ma si tratta di domandarsi che tipo di esperienza si genera *nel mezzo*. Parlare di partecipazione significa in tal senso concepire il processo creativo come un'occasione d'incontro e conoscenza, apertura di una fase di sperimentazione che può benissimo proseguire oltre i margini spaziali dell'inquadratura e oltre la durata del prodotto audiovisivo³². Pur non riferendosi a Zavattini, Pietro Montani ha parlato della diffusione e partecipazione mediatica di miliardi di utenti, che caratterizza il presente, come dell'affermazione di un'attitudine espressiva e interpretativa sincretica a carattere scritturale o "archiscritturale":

la *scrittura estesa* praticata sui display sta diventando l'oggetto di processi di apprendimento e interiorizzazione. Ciò significa che la forma display dello schermo si dimostra come la più adatta a implementare una rivoluzione sensoriale analoga a quella inaugurata, a suo tempo, dalla scrittura fonetica e, successivamente, dalla stampa a caratteri mobili. E a ricondurre per certi aspetti l'audio-visivo all'idea di "scrittura cinematografica" quale fu intesa da alcuni teorici del cinema delle origini.³³

Quale ruolo potrà fattivamente giocare il cinema all'interno di tale scenario resta ancora da capire. Quanto emerge dalla visione dei video partecipativi è intanto il fatto che tra la produzione audiovisiva degli utenti delle tecnologie digitali e la produzione di racconti cinematografici possa stabilirsi un rapporto di reciprocità. Da un lato, le scritture frammentarie del web possono infatti innescare e rinnovare i processi compositivi della settima arte all'insegna della partecipazione e della riflessione critica. Dall'altro lato, la storia del cinema e delle forme filmiche costituisce un archivio imprescindibile di soluzioni estetiche, alle quali continuare a guardare e dalle quali trarre spunto nella realizzazione di immagini del presente, nell'utilizzo delle sofisticate tecnologie che portiamo a spasso con i nostri telefoni cellulari.

Anche grazie a *Flying Roots* e altri video partecipativi, l'intuizione zavattiniana di una scrittura a più mani sembra poter tornare al centro del dibattito nei campi dell'estetica e della teoria dei media, spingendo la riflessione in chiave politica. In tal senso, abitare il margine

significa provare a impedire l’impoverimento e la delegittimazione di questo spazio-soglia, la sua subordinazione a quello che – di volta in volta oppure “una volta per tutte”, a seconda delle pretese ideologiche del momento – viene identificato come il centro. Per questa via, chi si trova in posizione di subalternità non deve aspettare la venuta di un testimone esterno, ma si appropria del diritto di parola e di sguardo: mettendo in discussione la rappresentazione del rifugiato, del richiedente asilo, del migrante di prima, seconda e terza generazione, e così per le altre forme di inquadramento e riconoscimento che caratterizzano la vita civile e che tendono a inibire i processi di autodeterminazione e partecipazione³⁴.

La posta in gioco è quella di vivere in una casa, un quartiere, una città o una Nazione che non siano più progettati a discapito di chi occupa tali ambienti pubblici o privati, e ciò si rende possibile proprio nell’uso e nella personalizzazione, attraverso una continua “riscrittura del copione urbano”³⁵. Più in generale, abitare il margine attraverso pratiche ed estetiche partecipative significa allora immaginare e scrivere una nuova cultura visuale nella quale il racconto di ciò che avviene ai confini d’Europa oppure al centro di Roma non sia il frutto di una relazione epistemica, morale e politica gerarchica. Da Za a ZaLab e ancora oltre, c’è tutto un alfabeto da scrivere e riscrivere per superare le aporie della comunicazione sociale e umanitaria, le asimmetrie dello sguardo e della presa di parola nelle quali ricadono anche i discorsi più sensibili e accorti, anche gli approcci testimoniali impegnati.

1. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. 3, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, pp. 2277-2307. Per una esplicita ripresa e un rilancio del discorso gramsciano, cfr. E. Said, *Orientalism*, Random House/Vintage Books, New York 1994; tr. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'oriente*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 23.

2. D. Forgacs, *Italy's Margins: Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge University Press, New York 2014; tr. it. *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. XXV.

3. Per un accostamento tra Gramsci e Zavattini, cfr. G. Bertellini, *Il "popolare" fra immagine e parola. Note sparse su Neorealismo, Gramsci e le belle bugie di Zavattini*, in P. Ercole (a cura di), *"Diviso in due". Cesare Zavattini: cinema e cultura popolare*, Diabasis, Reggio Emilia 1999, pp. 108-119.

4. Come testo di riferimento ormai classico sulla morale umanitaria, cfr. D. Fassin, *La raison humanitaire. Une histoire morale du present*, Seuil, Paris 2010; tr. it. *Ragione umanitaria. Una storia morale del presente*, a cura di L. Alunni, Derive Approdi, Roma 2018.

5. Su questo punto, cfr. F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.

6. Per una serie di testimonianze e riflessioni, in un certo senso fondative del percorso delle due associazioni, cfr. M. Carsetti, A.

Triulzi (a cura di), *Come un uomo sulla terra*, Infinito Edizioni, Roma 2009. Per una riflessione sulle forme del video partecipativo nel contesto italiano, cfr. A. Cati, M. F. Piredda, *Racconti dal mare. La difficile rappresentazione del sé nelle testimonianze mediatiche dei migranti*, in "Bianco e nero", nn. 2-3, 2015, e A. Frisina, S. Muresu, *Ten Years of Participatory Cinema as a Form of Political Solidarity with Refugees in Italy. From ZaLab and Archivio Memorie Migranti to 4CaniperStrada*, in "Arts", n. 7, 101, 2018.

7. <http://www.zalab.org/teoria-sul-video-partecipativo-2/>, testo adattato sintatticamente alla frase, consultato il 05/10/2020.

8. F. Targhetta, *Marghera e New York sono pianeti gemelli. Conversazione con Andrea Segre*, in "La Lettura", 13 ottobre 2019, p. 11.

9. S. Parigi, *Fisiologia della percezione. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006, p. 14.

10. Dattiloscritto inedito conservato presso l'Archivio Cesare Zavattini di Roma-Reggio Emilia, citato e commentato in *ivi*, p. 71.

11. C. Zavattini, *I racconti fotografici di "Cinema Nuovo"* (1955), poi in *Id.*, *Gli Altri*, in *Opere. 1931-1986*, a cura di S. Cirillo, Bompiani, Milano 1991, p. 1631.

12. Cfr. T. Masoni, P. Vecchi, *Zavattini o dell'incompiutezza. L'esperienza dei cinegiornali liberi*, in *Id.* (a cura di), *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Lindau, Torino 2000, pp. 13-23.

13. C. Zavattini, *Agli amici del direttivo "Cinegiornali liberi"*, 20 giugno 1969,

- in Id., *Lettere. Una, cento, mille lettere. Cinquant'anni e più...*, a cura di S. Cirillo e V. Fortichiari, Bompiani, Milano 2005, p. 537.
14. Ivi, p. 541.
15. C. Zavattini, *La macchina del 2000*, in "Cinema Illustrazione", 4 febbraio 1931, cit. in S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine*, cit., p. 48.
16. D. Vertov, *Stat'i, dnevniki, zamsysly*, Moskva 1963; tr. it. *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011, p. 38.
17. Su questo punto, si rimanda ancora a S. Parigi, *op. cit.*, p. 42.
18. Per una riflessione sul contributo e il lascito del pensiero zavattiniano sul neorealismo e oltre il neorealismo, vedi C. Marabello, *Indici di luoghi, materie di immagini, eterotopie possibili (di isole minori e maggiori, di altri isolamenti e distanze, di prossimità lontane e distinte, cinema di esterni, immagini di field)*, in L. Venzi (a cura di), *Incontro al neorealismo: luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Ente dello Spettacolo, Roma 2008, pp. 97-99.
19. Cfr. R. De Gaetano, *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 34-38.
20. S. Cirillo (a cura di), *Zavattini parla di Zavattini*, Lerici, Roma 1980, p. 94.
21. *Ibid.*
22. R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017, p. 236, traduzione adattata alla frase.
23. G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 52.
24. G. C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana 1988.
25. Vedi in particolare il progetto lanciato nel 2017, <http://www.zalab.org/projects/formazione-video-s-p-r-r>, consultato il 05/10/2020.
26. Vedi <http://www.zalab.org/projects/flying-roots>, consultato il 05/10/2020.
27. Per l'utilizzo di tali termini analitici, cfr. M. Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinema*, Éditions de Minuit, Paris 1990; tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001.
28. Sulla "soggettiva libera indiretta" come traduzione filmica del discorso libero indiretto in letteratura, cfr. P. P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in Id. *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2007, pp. 167-187.
29. A. Cervini, *Il cinema politico*, in Id. (a cura di), *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*, Carocci, Roma 2020, p. 26.
30. Su questo punto, cfr. G. Gatta, *Self-Narration, Participatory Video and Migrant Memories: A (Re)making of the Italian Borders*, in K. Horsti (a cura di), *The Politics of Public Memories of Forced Migration and Bordering in Europe*, Palgrave Macmillan, Cham 2019, pp. 101-120.
31. G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, a cura di S. Marini,

32. Per una riflessione sulle forme estetiche e politiche del documentario italiano e, in particolare, per lo sviluppo di un'idea "performativa" del cinema, che assume come caso esemplare proprio *L'orchestra di Piazza Vittorio* di Ferrente, cfr. M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 82-83.

33. P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza*, Meltemi, Milano 2020, pp. 71-72, il corsivo è mio.

34. Sull'idea che sia possibile identificare un vincolo tra l'iscrizione fotografica e le forme del riconoscimento etico, legale e politico, cfr. A. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York 2008. Sull'idea di "cittadinanza visuale" con riferimento al contesto italiano, cfr. L. De Franceschi, *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*, Aracne, Roma 2018.

35. Sulla storica capacità del migrante di incidere in modo trasformativo negli scenari urbani, riarticolarlo i rapporti tra locale e globale in chiave anti-universalistica, così come per un riferimento alle potenzialità dei nuovi media, si rimanda alla nuova introduzione all'edizione italiana del classico di I. Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London 1994; tr. it. *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma 2019, pp. 15-16.