

Palermo non è più quella di una volta (?)

Simona Arillotta

Palermo, stadio comunale Renzo Barbera. In piedi su un vecchio camion merci OM trasformato in palco, il sindaco della città, Leoluca Orlando, si rivolge a una platea che rimane fuori campo. “Cu nasci tundu, un po moriri quatrato” esordisce il sindaco, ovvero “chi nasce tondo non può morire quadrato”, proverbio che nell’esperienza linguistica palermitana – meglio: *palemmitana* – nello sfrangiarsi stesso del lessico nel passaggio alla forma dialettale, diventa *formula*, assioma. Città della contingenza, dove storia e progetto svaniscono, come scrive Giorgio Vasta, Palermo sembra essere impossibilitata al cambiamento. L’immobilità è strutturale, destino. E invece chi nasce tondo *può* morire quadrato: il cambiamento è possibile, ribatte il sindaco. Quella di Orlando è, del resto, un’evidenza incontestabile: protagonista degli ultimi quarant’anni di politica cittadina – a partire dagli anni della “primavera di Palermo”, sul finire degli anni Ottanta – Orlando si è fatto carico del traghettamento di Palermo nella sua trasformazione da “città della mafia” a “città delle culture”. E se c’è un luogo in cui questo cambiamento si manifesta, quello è da cercarsi nel rapporto che la città ha intessuto con il cinema: dal “prio”, l’orgoglio provato dai palermitani durante la realizzazione del *Gattopardo* di Luchino Visconti, ai corpi comici affamati di successo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, passando per gli anni bui di film e fiction sulla mafia, fino alla più recente “leva” di registi palermitani – quello che dai critici viene definito “Nuovo Cinema Siciliano” – Palermo è, per Orlando, una città *del* cinema.

Welcome Palermo è il lungometraggio realizzato dal duo di artisti MASBEDO (Nicolò Massazza e Iacopo Bedogni). Esito di una ricerca di campo iniziata durante i lavori per Manifesta, biennale d’arte itinerante che nel 2018 ha avuto luogo proprio a Palermo, il documentario – che si apre con il comizio/monologo del sindaco della città qui posto come *incipit* – rappresenta il tentativo di problematizzare quel *del* che lega cinema e città, indagando il rapporto che la particella nomina e quali esiti questo ha prodotto nella pratica filmica. Lungi dall’essere diventata una “Hollywood siciliana” – come invece auspicavano i fratelli La Marca, improbabili protagonisti de *Il ritorno di Cagliostro*

– Palermo si configura piuttosto come spazio cinematografico complesso, dove frammenti architettonici, residui di tempi e sopravvivenze storiche collidono, collassano deflagrando nello spazio della narrazione. Nel ripercorrere alcune tappe della storia del cinema siciliano, *Welcome Palermo* lavora proprio nello scarto prodotto dall’intersezione tra spazio fisico e spazio filmico letteralmente attraversandolo, dove il movimento di macchina è soprattutto sopra-luogo, *reperage* di ambientazioni e luoghi, mappatura.

Se, come scrive Luisella Farinotti, il cinema italiano contemporaneo – tranne poche eccezioni – ha perso la capacità di raccontare il presente, di individuare le tensioni e i conflitti sociali, di aderire al reale “in una parola, di stare *dentro la storia*”¹ – e dentro il paesaggio – spetta al documentario, così come al cinema sperimentale e indipendente, farsi carico di questa incapacità narrativa. Una necessità avvertita dal cinema “siciliano” che, già a partire dagli anni Novanta – con l’arrivo sugli schermi televisivi prima e cinematografici dopo dell’anno zero del paesaggio urbano, della *waste land* palermitana di Daniele Ciprì e Franco Maresco – diventa laboratorio di sperimentazione per nuove modalità di racconto visivo del presente e rinnovati schemi di esperienza filmica, in grado di scardinare l’immaginario a-storico che per decenni ha dominato la rappresentazione cinematografica della Sicilia². Alla luce di queste premesse, il lavoro dei MASBEDO si offre come punto di vista privilegiato attraverso cui poter indagare le diverse istanze emerse già in queste prime battute: nell’utilizzo di materiale d’archivio, nelle interviste a personaggi “minori” – costumisti, operatori – e nelle messa in scena di paradossali re-enactment, *Welcome Palermo* non si configura infatti come un romantico viaggio a ritroso nel passato dei film che hanno raccontato Palermo e la Sicilia, ma come re-visione necessaria da contrapporre al “troppo-visto” e al “già-visto”, alla ripetizione ossessiva, all’immagine autosufficiente incapace di restituire l’emergenza dello spazio, dei luoghi, di posture e di corpi. Se davvero la trasformazione è avvenuta, se Palermo non è più quella di una volta – parafrasando il titolo dell’ultimo film di Maresco – quali sono, allora, le forme attraverso cui il cinema ha intercettato questo cambiamento? Non volontà di saturare la storia, dunque, ma un tentativo di interrogarla a partire dalle immagini, per gettare così luce sul presente a partire dal passato. E viceversa.

Palermo è sontuosa e oscena. Palermo è come Nuova Delhi, con le reggie favolose dei maharajà e i corpi agonizzanti dei paria ai margini dei viali.

Palermo è come Il Cairo, con la selva dei grattacieli e giardini in mezzo ai quali si insinuano putridi geroglifici di baracche [...]

Palermo è la storia della Sicilia, tutte le viltà e tutti gli eroismi, le disperazioni, i furori, le ribellioni.

Palermo è la Spagna, i Mori, gli Svevi, gli Arabi, i Normanni, gli Angioini,

non c'è altro luogo che sia Sicilia come Palermo, eppure Palermo non è amata dai siciliani.³

Welcome Palermo è uno dei murales realizzati lungo la costa di Carini all'interno del progetto artistico *Welcome to Palermo – Vamos a la playa*, che vede coinvolto un gruppo composito di artisti, fotografi e grafici provenienti da tutta Italia e impegnati nella valorizzazione di territori sottratti all'abusivismo edilizio. Posto su uno degli edifici abbandonati che costeggiano il tratto di autostrada che collega l'aeroporto Falcone e Borsellino alla città, *Welcome Palermo* annuncia a turisti e viaggiatori l'ingresso nel capoluogo siciliano.

Liberamente ispirato da questa preliminare forma di contatto con la città, il titolo del film enuncia il paesaggio e lavora dunque come indice informativo di geo-localizzazione: voi siete qui. Eppure, nel momento stesso in cui questo viene pronunciato, noi non siamo più lì: il nome stesso, Palermo, si ritrae, sembra ripiegarsi su se stesso, così come lo spazio fisico che nomina e l'immagine che evoca. Carini, poi Capaci, Isola delle Femmine, Sferracavallo e Mondello; si restringe ancora muovendo verso la zona della Favorita, il polmone della città, stretto da una parte dal santuario della "Santuzza" e dall'altra dai quartieri satelliti ZEN e CEP, per incontrare poi la "seconda Palermo", quella benestante e ricca di via Ruggero Settimo e via della Libertà che si incastra tra Notarbartolo e Borgovecchio, fino a concentrarsi ancora tra i quattro mandamenti: Castellammare e Tribunali verso il mare, Palazzo Reale e Monte di Pietà verso la montagna. Dai mandamenti continua a raggrumarsi fino ai rioni, Albergheria e Ballarò, Kalsa, Vucciria, Capo, il reticolato di vie che ne fanno luoghi tenta-

colari, segreti, fino ad arrivare ai Quattro Canti, punto di intersezione tra il Cassaro – oggi via Vittorio Emanuele – e via Maqueda, e centro della città. È lì, a Piazza Villena, “luogo di feste e forche”, che Michael Cimino fa costruire un’edicola votiva per la morte di Salvatore Giuliano; la macchina da presa ruota attorno al proprio asse, riprende le quattro facciate dal basso, poi continua il suo viaggio tra le strade della città ancora avvolta dalle luci dell’alba. È sempre lì che Finn, protagonista di *Palermo Shooting*, fotografa la morte – letteralmente al lavoro. Ma è soprattutto lì che il lavoro dei MASBEDO si fa prima di tutto installazione: parcheggiato nell’atrio di Palazzo Costantino – il Cantone di Sant’Oliva, ri-aperto in occasione di Manifesta – il furgoncino OM lavora come dispositivo narrativo multicanale: schermi, monitor, televisioni attraverso cui poter osservare parte del lavoro poi confluito in *Welcome Palermo*⁴.

E tuttavia, ri-percorrere la geografia di Palermo, attraversarne il tessuto urbano, significa soprattutto provare a intercettare lo spazio che il cinema ha trasformato in luogo più che in set, significa ri-montare “filmicamente la storia della città”⁵. Se, infatti, come scrive Giuliana Bruno, cinema e architettura sono connessi da un *atto narrativo*, se la “lettura” di un insieme architettonico avviene attraversandolo e se lo stesso si può dire del cinema “poiché un film viene letto per attraversamento ed è leggibile in quanto è attraversabile”⁶, allora l’osservazione non può che darsi in rapporto al movimento. Non solo *voyeurs* ma soprattutto *voyagers*, i MASBEDO costruiscono il film come *travelogue* urbano, dove lo spostamento non è solo fisico, a bordo del vecchio furgoncino OM trasformato a sua volta in supporto, *medium* attraverso cui ri-localizzare ulteriormente la visione di frammenti di film ritrovati e materiali d’archivio, ma è anche *displacement*, nel senso individuato da Francesco Zucconi⁷ quale metodo di comparazione – e in un certo senso di “montaggio” – di materiali eterogenei, distanti da un punto di vista tanto spaziale quanto temporale. Così, le immagini palermitane di *Comizi d’amore* di Pasolini si alternano alle inchieste condotte dai due artisti che cercano – a loro volta – sopravvivenze di figure “pasoliniane”, frammenti residuali di umanità, per interrogarli sul cinema – come gli anziani di piazza Magione, o come Elvis Gambino, figlio del custode del cinema Nazionale che racconta dello straordinario successo de *La Tunica*, della Fox, proiettato su cinemascope nel 1953, e che vede nel superamento della pellicola (e “grazie ai signori

governanti”) la colpa del collasso delle piccole sale cinematografiche – o per far leggere loro le stesse domande che Pasolini aveva posto ai bambini, ai giovani e alle donne della città, ri-attualizzandole. Ma è nell’accostamento con le immagini girate dai “ragazzi della Panaria”, le sperimentazioni subacquee di Francesco Alliata di Villafranca e del suo *iposcopio* così come i sopralluoghi fotografici di Fosco Maraini, certo, ma soprattutto con il filmato delle donne *boxeur* (1949) che l’inedito, l’inaspettato sembra irrompere in *Welcome Palermo*, disorientandoci: siamo ancora lì? Sul quadrato del ring, due donne si stanno sfidando: la macchina da presa filma esaltando la bellezza dei corpi e ne intercetta i gesti, come se il movimento stesso delle donne che lottano aprisse una ferita che è soprattutto feritoia, uno squarcio in quell’immagine stereotipata di città che per fin troppo tempo il cinema ha continuato a veicolare, facendo emergere così nuove possibilità di re-visione.

“Come se le sette città di Troia anziché una sopra l’altra fossero state trovate tutte in una”

Tra gli anni Cinquanta e la metà degli anni Novanta, Palermo subisce un processo di espansione frutto di una speculazione edilizia caotica, estrema. Da nord a sud, il “sacco di Palermo” circonda la città di quartieri-dormitori, una selva di palazzi che, a partire dagli anni Cinquanta, ha negato agli abitanti della “città tutto porto” – dal greco *panormos* – l’accesso al mare. Materiali di scarto e di demolizione riversati per decenni nelle acque della costa sud non hanno solo modificato la geografia dei fondali, ma li hanno resi tossici, pericolosi. Maria, Pinuccia, Lia, Katia, Antonella, le cinque sorelle Macaluso di Emma Dante vivono qui, meglio: è nel cinema che la loro casa prende forma, si fa luogo. Dal balcone della loro abitazione popolare il mare è vicino, si vede, e tuttavia rimane inaccessibile. È necessario attraversare il letto del fiume Oreto, poi il resto della città per raggiungere “i bagni”, l’acqua limpida del Charleston, a Mondello. Un mare diversamente negato, il confine è l’ingresso dello stabilimento balneare, soglia che le sorelle attraversano abusivamente per lanciarsi in quello che sembra essere un tributo – come del resto già in *Via Castellana Bandiera* – della regista palermitana a Pina Bausch: schizzi d’acqua, danza, vita. E tuttavia, le sorelle non appartengono a quel luogo: saranno costrette a tornare nella loro casa e da lì impossibilitate ad allontanarsi.



Masebedo-Videomobile. Foto di W. Träger.
Photocourtesy: Manifesta 12 Palermo e l'artista

Se con *Giardino di Giardini. Azioni sulla Costa Sud*, presentato a Palazzo Costantino, Roberto Collovà, ricostruisce il mutamento avvenuto lungo i cinque chilometri della costa meridionale, con *La città continua*, il ponte-installazione realizzato con le luminarie tradizionalmente utilizzate in Sicilia per i festeggiamenti religiosi, che Collovà suggerisce di pensare il fiume Oreto come luogo di contatto, zona intermedia, di attraversamento verso una possibile espansione della città verso Sud. Ma è certo nel lavoro di Jordi Colomer, *New Palermo Felicissima*, che il paesaggio compreso tra Sant'Erasmo, Bandita e Acqua dei Corsari, si apre a una paradossale s-marginatura tra centro e periferia. Proprio qui, dove negli anni Novanta Daniele Cipri e Franco Maresco facevano emergere l'umanità terremotata di *Cinico Tv* prima e de *Lo Zio di Brooklyn* e *Totò che visse due volte* dopo, una generazione di *freaks* che sembrava emergere dalle stesse macerie del "sacco", Jordi Colomer organizza una serie di gite in barca dove i turisti sono gli stessi cittadini palermitani che dal centro – e dalle loro cariche istituzionali e di rappresentanza (tra i "turisti" anche Gioacchino Lanza Tomasi e lo stesso Collovà) – vengono "spostati" per una riflessione collettiva sul futuro possibile della costa meridionale della città. Lo scellerato piano di urbanizzazione di Palermo ha seguito direttrici precise, il centro storico sembra per molto tempo rimanere immune al processo di ammodernamento⁸, e ancora oggi, nei vicoli della Kalsa e dell'Albergheria, è possibile imbattersi nelle strutture in ferro costruite a ridosso dei palazzi per impedirne il crollo a seguito dei bombardamenti, impalcature-fossili che indicano uno sviluppo "verticale" del centro storico, più che "orizzontale". Città delle sopravvivenze, di sovrapposizioni, dell'anacronismo, potremmo azzardare, dove nuove costruzioni poggiano su vecchi "catoì" ancora abitati, alloggi di fortuna incastonati tra chiese nate dalla fusione di architettura araba e normanna, Palermo richiede un incedere che tenga conto delle sue stratificazioni strutturali: non solo *spostamento*, dunque, ma una vera e propria operazione di *carotaggio*, di lavoro sulle faglie temporali per provare a rintracciare gli stadi di sedimentazione precedenti. Allo stesso modo, per indagare il rapporto tra cinema e città e l'immagine che questo ha prodotto, è necessario non solo collegare quest'ultima alla trama di eventi storici che ne hanno determinato l'esito, ma accostare un andamento che tenga conto della componente "trans-storica" delle immagini stesse.

Ogni volta che cerchiamo di costruire un'interpretazione storica – un'“archeologia” nel senso di Michel Foucault – dobbiamo fare attenzione a non identificare l'archivio di cui disponiamo, fosse anche proliferante, con i fatti e i gesti di un mondo di cui esso offre sempre solo alcune vestigia. Ciò che è proprio dell'archivio è la lacuna, la sua natura bucherellata. Spesso le lacune sono il risultato di censure deliberate o incoscienti [...] ci troviamo molto spesso alle prese con un immenso e rizomatico *archivio d'immagini eterogenee* difficili da padroneggiare, da organizzare e da capire, proprio perché il suo labirinto è fatto d'intervalli e di lacune tanto quanto di cose osservabili. Tentare un'archeologia significa sempre rischiare di mettere gli uni accanto agli altri pezzi di cose sopravvissute, necessariamente eterogenee e anacronistiche perché provenienti da luoghi separati e da tempi disgiunti dalle lacune. Questo rischio si chiama *immaginazione e montaggio*.⁹

Nel lavoro di indagine sugli archivi, nel processo di scandagliamento della costruzione del tempo storico come tempo complesso, i MASBEDO individuano proprio nelle pieghe del non-detto, ovvero in quella paradossale simmetria tra *tutto* e *niente* che è propria dell'archivio, la possibilità di un nuovo-dire: è infatti nell'esercizio della censura che ha investito la produzione cinematografica – una sua parte, almeno – che il rapporto tra cinema e città può essere qui letto in una luce nuova. Se nella testimonianza di Suor Cornelia, arrivata a Palermo per introdurre il cinema nelle scuole, la censura avveniva nella distribuzione, sia attraverso le classifiche del centro Cattolico Cinematografico, sia nelle forme di un vero e proprio ri-montaggio del materiale – “quando il film arrivava nelle agenzie, il primo parroco che lo vedeva lo sforbiciava e poi lo riattaccava, e quindi perdevamo i pezzi” – il ritrovamento del protocollo 90/6, che racconta dell'indagine condotta dalla Questura di Palermo nei confronti del regista Vittorio De Seta, allora giovane aristocratico decaduto, reo di aver ripreso i contadini a lavoro a Petralia Sottana, racconta di una censura preventiva che immobilizza la possibilità stessa che l'immagine cinematografica possa prendere forma. E ancora, la rilettura di alcune immagini provenienti dall'archivio della Panaria Film insieme a Vittoria Alliata di Villafranca e Valguarnera, figlia di Francesco Alliata, produce un nuovo ordine di leggibilità

possibile, gettando nuova luce sui film realizzati dai fondatori della rivoluzionaria casa di produzione siciliana. Sulla famosa “guerra dei vulcani” molto è stato detto, della sua dimensione scandalistica, certo, dell’abbandono da parte di Roberto Rossellini della Magnani e della stessa Panaria Film, meno tuttavia della sua gravidanza politica, forse. Padre Morlion – selezionato della CIA come uomo della propaganda in Italia e fautore della necessità di un “neorealismo cattolico” – influenzò la decisione di condannare all’indice *Vulcano*, il film di William Dieterle, che non venne mai proiettato, mentre Alliata scoprirà solo in età molto avanzata che i fondatori della Panaria furono, durante i pochi anni di attività, sorvegliati dai servizi segreti. Se allora il cinema coevo aveva assunto la Sicilia come istanza politica – politica dei sentimenti, con *Stromboli, terra di Dio*, politica dell’agire, con *La terra trema* – i tentativi di raccontare l’isola – e le isole – da parte dei ragazzi della Panaria assumono oggi una istanza politica peculiare: quella di un cinema della resistenza. Ecco che allora, il destino delle immagini si compie, aprendosi a nuove possibili leggibilità.

“Noi fummo i leoni, i gattopardi”

Palermo, Palazzo Valguarnera Gangi. Quattro giovani danzatrici Tamil danzano nella sala degli specchi sulle note del *Valzer e Mazurka Brillante*, composta da Nino Rota e ri-arrangiata dal coro del Teatro Biondo. I gesti, tuttavia, non appartengono al ritmo della musica, ma tradiscono una metrica antica, sono espressione di una pratica che non appartiene a quel luogo ma che lì trova compimento. Il Bharatanatyam, questo il nome della coreografia, è una tra le più antiche danza indiane. Censurata dal governo britannico nel 1910, il Bharatanatyam è il frutto di continue ridefinizioni e sovrapposizioni stilistiche dovute alla necessità di spostarsi fuori dalla regione Tamil Nadu e infine dall’India. Per poi re-incarnarsi come sopravvivenza di gesti nei corpi e nelle posture di giovani donne appartenenti alla comunità Tamil palermitana, la più grande in Italia¹⁰. Nel 1963 Luchino Visconti gira nella stessa sala le scene conclusive de *Il Gattopardo*. Anche i passi di Don Fabrizio, seppur in sincrono con il tempo della musica, sembrano appartenere a un tempo ormai fuori dal tempo presente della Storia – quello del Risorgimento italiano, dell’unificazione, del cambiamento.



R. Collovà, *La città continua*. Foto di S. Sapienza.
Photocourtesy: Manifesta 12 Palermo e l'artista

Se le sale di Palazzo Valguarnera diventano ne *Il Gattopardo* luogo simbolico del passaggio, della transizione, in cui la vecchia aristocrazia siciliana ormai in decadenza lascia il posto alla “nuova società che avanza”, allora è qui che deve avere luogo – letteralmente – l’ulteriore passaggio della riflessione sul cinema – e sulla città – portata avanti da *Welcome Palermo*. Nello spostamento dal valzer eseguito da Angelica e don Fabrizio al movimento coreutico del Bhratanatyam, il cinema ri-attiva la sala degli specchi – altrimenti inaccessibile – come agente di narrazione. Nella vertigine del tempo, nel palinsesto di temporalità diverse qui rimontate, Palazzo Valguarnera incarna il destino di un cambiamento *in fieri* che non può fare altro che rimettere in scena se stesso, fisso nella potenza del tempo presente della pellicola, impossibilitato a farsi azione. Il futuro sembra essere ancora un miraggio. E così, se mentre il cinema cambia, tutto il resto rimane com’è, questo forse non è dato ancora sapersi.

1. L. Farinotti, *In-vece di un'introduzione. Atlanti, cartografie, enciclopedie visive: mappe dell'immaginario cinematografico italiano*, in G. Canova, L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano, 2011.

2. Si veda M. Bertozzi, *Modulazione isolana. Il documentario sulla Sicilia dagli '80 a oggi*, in E. Morreale (a cura di), *Idea di un'isola. Viaggio nel cinema della e sulla Sicilia*, Quaderni del CSCI, n. 5, Barcellona, 2009.

3. Giuseppe Fava, *I cento padroni di Palermo*, in "I Siciliani", n. 6, giugno 1983 pp. 30-39.

4. Nel lungometraggio del 2019 non è presente la performance che vede Letizia Battaglia, seduta sul furgoncino trasformato in palco a Piazza Magione, prima fotografare una bambina e poi bruciare una riproduzione de *Il Trionfo della Morte*.

5. Ed è soprattutto nel reticolato di strade e piazze che si diramano dal centro che si registra la maggiore concentrazione di *location* individuate: sono pochi i registi che si spingono verso la "zona di espansione Nord" e Mondello, o a sud, verso il fiume Oreto, Sant'Erasmo e Braccaccio. Si fa qui riferimento soprattutto allo studio condotto da OMA e Ippolito Pestellini Laparelli per Manifesta 12 su un campione di 150 film girati a Palermo, dal 1930 al 2017. Si veda I. Pestellini Laparelli, OMA (a cura di), *Palermo Atlas*, Humboldt Books, Milano 2018. Ai film

esaminati vanno aggiunte alcune produzioni più recenti come *Una storia senza nome* (Roberto Andò, 2018), *Momenti di trascurabile felicità* (Daniele Lucchetti, 2019), *La Dea Fortuna* (Ferzan Ozpetek, 2019).

6. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, Monza 2015, p. 79.

7. Si veda F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan, Chan 2018.

8. Si veda F. Pedone, *La città che non c'era. Lo sviluppo urbano di Palermo nel secondo dopoguerra*, Istituto Poligrafico Europeo, Palermo 2019.

9. G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 248-249.

10. Il video-installazione, dal titolo *Blind Mirror*, è stato presentato all'ICA di Milano nel corso della mostra "Perché le frontiere cambiano", a cura di Alberto Salvadori, e successivamente confluito in *Welcome Palermo*.