

DECOLONIZZAZIONE, DE-GERARCHIZZAZIONE, CONDIVISIONE. PRATICHE E FORME DI VIDEO PARTECIPATIVO IN ITALIA TRA ETNOGRAFIA E COOPERAZIONE

To look with a camera is to see with some purpose and leave a trace of that process in the resulting image.

(David MacDougall)

Il termine Video Partecipativo (di qui in poi, PV) definisce un universo di pratiche che si struttura intorno alla condivisione dell'atto di rappresentazione tra un'istanza rappresentante e un'istanza rappresentata. Secondo Maneno Mengi, il PV si definisce come «un processo di produzione, alla base privo di una sceneggiatura, diretto da un gruppo di autoctoni, il quale si sospinge in avanti in un reiterato circuito di realizzazione e condivisione, con l'obiettivo di creare narrazioni audiovisive che comunichino ciò che coloro i quali partecipano al processo vogliono profondamente dire, nel modo in cui essi credono sia più appropriato»¹; Chris Lunch, d'altra parte, pone l'accento sulla valenza sociale del PV come strumento di auto-rappresentazione: «il video partecipativo è un modo innovativo e divertente per consentire alle persone di esprimere i propri successi e aspirazioni per mezzo dell'audiovisivo. Il PV rafforza (*empowers*) le comunità, demistificando l'aura dello strumento audiovisivo e riportandolo alla loro portata. Sono i membri stessi della comunità a fare il film – loro scelgono cosa filmare, cosa dire»². Stefano Collizzoli porta un'altra definizione, che definisce ancor più in profondità il versante metodologico: «caratteristica comune a queste applicazioni è quella di porre l'accento sull'aspetto partecipativo del processo di produzione audiovisiva. Ciò che determina la possibilità d'impatto sociale di un video non è tanto il suo argomento "sociale", quanto lo svolgersi sociale, collettivo e partecipato del suo farsi»³.

In questa sede si presenta l'operato di tre tra le maggiori realtà produttive che operano in Italia intorno al documentario e al PV su tematiche legate all'afrodiscendenza. AMREF (African Medical and Research Foundation), organizzazione sanitaria privata con sede in Africa Orientale, tra i cui programmi attivi vi è *Child in Need* negli *slum* di Nairobi, in Kenya, finalizzato ad affrontare la problematica dei ragazzi di strada. Dal 2002, l'attività del programma si è avvalsa dell'uso del PV e da allora sono stati realizzati vari progetti di PV, coordinati da Angelo Loy. L'Archivio delle Memorie Migranti (di qui in poi, AMM) nasce nel 2008 all'interno del progetto "Confini" sostenuto dalla Fondazione Lettera 27 presso l'associazione Asinitas Onlus. AMM produce film sul tema della migrazione, dell'integrazione, della memoria delle diaspore, i principali animatori della sezione produttiva dell'archivio sono Giulio Cederna e Dagmawi Yimer. ZaLab dal 2007 produce documentari e organizza laboratori di PV in Italia e in Europa. Tra i cineasti attivi nelle produzioni di ZaLab – e non solo - citiamo Stefano Collizzoli il cui ultimo film, girato insieme a Matteo Calore, si intitola *I nostri anni migliori* (2011), e Andrea Segre, autore del pluripremiato *Io sono Li*, il suo primo film di finzione. Come si nota, tra i registi attivi in queste tre realtà si è creato spesso uno scambio, alcuni film recano la firma di più autori, aprendo a una riflessione sul tema della coautorialità.

¹ Mengi, Maneno, «Frequently Asked Questions (FAQ). Questions and Answers about Maneno Mengi's approach to participatory video», 2000 (www.zanzibar.org/maneno/faq/answers). [traduzione mia, nda]

² Lunch, Chris, «Giving Himalayan communities a voice» (<http://mediareleases.macaulay.ac.uk/category/mediarelease/?13092005>). [traduzione mia, nda]

³ Collizzoli, Stefano, «Desalojos Cèro. Video partecipativo e dimensione urbana» in «Rizoma Freirano», n° 5 2009 (www.rizoma-freireano.org).

L'età contemporanea del PV sorge su un terreno teorico-filosofico figlio dei *post-colonial studies*⁴, filone del pensiero decostruzionista che, fin dagli anni '60 ma più perspicuamente dagli anni '80, ha caratterizzato varie scienze sociali permeate dall'influenza del pensiero postmoderno⁵. Si tratta di un processo filosofico che ha evidenti radici storiche: è in virtù del processo di decolonizzazione incorso nella seconda metà del Novecento che ha potuto avere luogo il processo di delegittimazione dello sguardo maschile/bianco/occidentale/borghese sul "Terzo Mondo" e, come ricaduta sull'antropologia culturale, il processo di de-gerarchizzazione del rapporto tra osservatore e osservato che è alla radice di un radicale cambio di paradigma nell'uso sociale del cinema e dell'audiovisivo.

«Le persone del Quarto Mondo compaiono normalmente nei "film etnografici", che ultimamente hanno cercato di spogliarsi dei loro primitivi comportamenti colonialisti. Mentre nei vecchi film etnografici i doppiaggi "scientifici" rivelavano la "verità" sui sudditi che non potevano rispondere (a volte stuzzicando i nativi a compiere riti che erano stati abbandonati da tempo), i registi etnografici teorizzavano le loro procedure mettendo in discussione la loro stessa autorità, combattendo per una "condivisione" del lavoro del regista, per una "regia partecipativa", per una "antropologia dialogica", per una "distanza riflessiva", e per una "regia interattiva", come gli artisti provano dei salutari dubbi personali sulla loro capacità di parlare "per" gli altri. Questa nuova modestia da parte dei registi riflette l'impatto della teoria anticolonialista e antiorientalista [...] Il punto cruciale della questione, quindi, non è più in che modo l'uno rappresenta l'altro, ma come collabora con l'altro»⁶.

Nel momento in cui si decostruisce la tradizione rappresentativa egemonizzata dalle vecchie potenze coloniali e si "dà la parola" ai subalterni, secondo la categoria codificata da Gayatri Spivak, l'idea classica di etnografia rivela tutto il suo peso anacronistico e si fa urgente la necessità di riformulare il modello di sguardo sull'altro per scantonare il rischio di una rappresentazione monolitica dell'identità⁷, di una separazione tra l'osservatore e l'osservato – e di ciò che essi rappresentano in termini di "io" e "altro" – e il rischio di ridurre lo sguardo a un dispositivo votato all'esaltazione essenzialistica di un'ideale neutro ed esotizzante dell'altro.

Lungi dal volerne fare la storia ma limitandoci alle fasi più importanti per questo discorso, si fa necessario recuperare, molto sinteticamente, alcuni momenti del processo interno dell'uso sociale dell'audiovisivo che hanno condotto a questo cambio di paradigma.

⁴ Per un'introduzione ai *post-colonial studies* si veda: Mellino, Miguel (ed.), Hall, Stuart, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e post-coloniali*, Roma, Meltemi, 2006; Mellino, Miguel, *La critica postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2005; Stam, Robert, *Teorie del film*, Roma, Dino Audino, 2005; Young, Robert J. C., *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001; Said, Edward, *Orientalism*, 1978 (It. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991).

⁵ Per una storia del pensiero postmoderno, più o meno in relazione alle teorie del cinema, si veda: Marabello, Carmelo, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011; Bruzzi, Stella, *New documentary* (Second edition), Abingdon/New York, Routledge, 2006; Nichols, Bill, *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994; Nichols, Bill, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991; Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981; Perniola, Mario, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980 (Milano, Mimesis, 2011); Jameson, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1984 (it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989).

⁶ Stam, Robert, *Teorie del film*, Roma, Dino Audino, 2005, vol. II, pg. 268-269.

⁷ Mellino, Miguel (ed.), Hall, Stuart, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e post-coloniali*, Roma, Meltemi, 2006, pg. 229-242.

Tale processo prende avvio negli anni '20 con Bronislaw Malinowski, codificatore dell' "osservazione partecipante", la cui riflessione costituì una base per tutti quegli studiosi che, lungo tutto l'arco del secondo Novecento, hanno codificato questo ridisegnarsi del rapporto tra osservatore e osservato⁸. D'altra parte, nell'ambito della storia del cinema e delle pratiche di nonfiction, Robert Flaherty inaugurò la via del *collaborative video*⁹, che nacque sull'onda della necessità di attuare un dialogo non basato su un'unilateralità del rapporto, impostazione di stampo positivista e ottocentesco, bensì sulla partecipazione, sulla collaborazione tra osservatore e osservato. Fu Jean Rouch, alla metà degli anni '40, a spingere verso questa consapevolezza destinata a diventare l'elemento cruciale della sua idea di «antropologia condivisa»:

«Oggi penso che per la gente filmata, la persona del cineasta si trasformi, sotto i loro occhi, nel corso delle riprese: egli non parla se non per gridare ordini incomprensibili, "Motore!", "Stop!". Guarda solo per mezzo di una strana appendice, ascolta solo per mezzo di un microfono [...] Ma paradossalmente, proprio grazie a questo armamentario, grazie a un comportamento nuovo (che non ha niente in comune con il comportamento della stessa persona quando non filma), il cineasta può attaccarsi al rituale, integrarsi, seguirlo passo passo: coreografia strana che, se è ispirata, rende il cineasta e il suo assistente non visibili ma partecipanti alla cerimonia in corso [...] La mia persona si trasforma sotto i loro occhi come si trasforma la persona dei danzatori di possessione, fino alla "cine-transe" dell'uno che filma la transe reale dell'altro»¹⁰.

Il mutato statuto dell'osservatore si traduce con la sua partecipazione al contesto rituale, e questa partecipazione passa attraverso l'assunzione di una funzione, la giustificazione della propria presenza come colui che ha "indossato una maschera" (la macchina da presa); così, la macchina si configura come una sorta di "carta d'identità" del regista/colonizzatore/bianco/occidentale, che testimonia del riconoscimento della sua alterità, assumendo effettivamente un ruolo nella pratica rituale. L'etnografia diventa un gesto del tutto bilaterale basato sullo scambio e sul riconoscimento reciproco, uno statuto che consente il superamento della storica problematica dell'influenza della macchina sulla presunta "spontaneità" dei "soggetti"¹¹, che spinge alla definitiva rinuncia dell'osservatore alla mimesi e, anzi, alla sua piena ed esplicita assunzione di un'identità. Si tratta di un approccio che è alla base del processo di de-gerarchizzazione del rapporto osservatore-osservato e della conquista dell'assunto postmoderno della centralità del momento contingente del contatto, che sancisce per il film etnografico il passaggio da uno statuto

⁸ Per una storia del pensiero antropologico del secondo Novecento si veda: Kilani, Mondher, *L'invention de l'autre. Essais Sur Le Discours Anthropologique*, 1994 (it. *L'invenzione dell'altro. Saggi sul pensiero antropologico*, Bari, Dedalo, 1997); Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*, 1992 (it. *Non-luoghi: introduzione a un'antropologia della sur-modernità*, Milano, Eleuthera, 1992); Clifford, James, Marcus, George E., *Writing cultures: the poetics and politics in ethnography*, 1988 (it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi, 2005); Affergan, Francis, *Exotisme et alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, 1987 (it. *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia, 1991); Fabian, Johannes, *Time and the other*, 1983 (it. *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000); De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Einaudi, Torino, 1977; Geertz, Clifford, *The interpretation of cultures. Selected essays*, 1973 (it. *Interpretazione delle culture*, Bologna, Il Mulino, 1987).

⁹ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007, cap. V.

¹⁰ Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988, pg. 37.

¹¹ Nell'orizzonte del PV, il termine "soggetto", analogamente alla coppia "osservato-osservato", sono da sottoporre a una verifica dettata dal cambio di paradigma.

scientifico di documento a uno statuto performativo di *happening*, sposta l'accento dal prodotto al processo e assume la natura del gesto etnografico non come un atto di "osservazione"¹² ma come un'operazione di contatto.

«[I documentaristi] abbandonano l'idea che essere morali significhi essere oggettivi e al posto di questo riconoscono apertamente la base ideologica di tutta la conoscenza umana, film compresi [...] L'immagine, demistificata come portatrice di verità, diventa un veicolo per la trasmissione di un messaggio [...] La conoscenza sociale è considerata sempre come tentativo – il risultato di una negoziazione tra il ricercatore e l'oggetto di studio. Questo riposizionamento del lavoro dell'autore del documentario porta con sé la necessità di ricostruire la relazione dell'autore col soggetto»¹³.

Il discorso del PV si colloca in continuità con il discorso postmoderno, nel filone delle pratiche legate all'auto-rappresentazione partendo dall'assunto della «fine delle Grandi Narrazioni»¹⁴ e della conseguente parcellizzazione del discorso narrativo, che dagli anni '60 in poi ha dato luogo a vari fenomeni di tensione micro-narrativa all'auto-rappresentazione¹⁵.

I pionieri del PV si fanno risalire alla fine degli anni '60: il *Fogo Process*¹⁶, progetto promosso nel 1967 dalla Memorial University of Newfoundland, nella persona di Don Snowden, e il National Film Board of Canada; il *Navajo Project*, coevo esperimento di *indigenous film* portato avanti da Sol Worth e John Adair presso la riserva di Pine Spring, tra Arizona e New Mexico¹⁷. Tra i progetti che sono seguiti da allora, Cristina Balma Tivola suole distinguere forme di *collaborative video* nei quali la macchina "resta in mano" ai *facilitators* (come i progetti di Harald E. L. Prins con le minoranze Apache in Nord America e di Sarah Elder in Nord America e in Canada) fino a progetti in cui si era ricercata una forma di condivisione più ampia (come il lavoro di Eric Michaels con gli Aborigeni australiani negli anni '80, il progetto *Video in the villages* diretto da Vincent Carelli in Brasile a partire dal 1987, il *Kayapo Video Project* avviato da Terence Turner nel 1990 con la comunità Kayapo in Brasile)¹⁸.

Benchè Il PV, dal punto di vista della genealogia delle forme, sia fatto risalire all'etnografia visiva¹⁹, esso si delinea come una pratica in grado di proiettare l'audiovisivo

¹² Vedi, in questa stessa pagina, la nota riferita al termine "soggetto".

¹³ Ruby, Jay, "Speaking for, speaking about, speaking with, speaking alongside" in *Picturing culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2000 ora in Balma Tivola, Cristina, *Visioni dal mondo. Rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di minoranze, produzioni collaborative*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 2004, pg. 72.

¹⁴ Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, 1979 (it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981).

¹⁵ Sulle teorie e le pratiche dell'auto-narrazione tramite il cinema e l'audiovisivo si veda: Albano, Lucilla, (Ed.), *Autorialità, Autobiografia, Autoritratto*, «IMAGO studi di cinema e media», anno 2, n. 4, secondo semestre 2011; Rascaroli, Laura, *The personal camera: subjective cinema and the essay film*, Dublin, Wallflower Press, 2009; Renov, Michael, *The subject of documentary*, Minneapolis/London, University of Minneapolis Press, 2004.

¹⁶ Alcuni dei film realizzati nell'ambito del *Fogo Process* sono disponibili online sul sito del National Film Board of Canada (http://www.nfb.ca/film/children_of_fogo_island).

¹⁷ Worth, Sol, Adair, John, *Through Navajo Eyes*, Bloomington, Indiana University Press, 1972. Il volume, esito conclusivo del progetto, è interamente consultabile online (<http://isc.temple.edu/TNE/introduction.htm>)

¹⁸ Per informazioni bibliografiche in merito a questi progetti, si rimanda a: Balma Tivola, Cristina, *Visioni dal mondo. Rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di minoranze, produzioni collaborative*, Trieste, Edizioni Goliardiche, 2004. Tra i produttori contemporanei di PV si segnala il lavoro di *InsightShare* portato avanti in Gran Bretagna dai fratelli Nick e Chris Lunch (si veda il sito web www.insightshare.org).

¹⁹ Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli, 2007; Balma Tivola, Cristina, *Visioni dal mondo. Rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di*

all'esterno dal novero esclusivo della disciplina verso altri contesti e altre forme d'uso. Una mole di studi testimonia della crescente presenza del PV nell'ambito della cooperazione, in cui vige un uso "applicato" del PV, dove il termine "applicato" è da intendersi in un'accezione affine a quella con cui lo si assume in ambito scientifico: come una declinazione di un universo di conoscenze tale da dare luogo a pratiche in grado di esercitare sull'esistente un effetto tangibile, che si dà come verificabile e misurabile. Sullo sfondo del panorama contemporaneo del PV c'è lo scenario inedito (e determinante) del III Millennio e della rivoluzione digitale - con tutte le conseguenze che essa ha comportato in termini di accesso ai mezzi di produzione e di possibilità di circolazione dei prodotti.

Sono state individuate varie tipologie di PV in base al *feedback*²⁰. Nel caso di un film finalizzato a feedback interno e orizzontale, circoscritto internamente alla comunità, la finalità è definita con il concetto di *empowerment*, cioè di rafforzare i legami interni tra i membri di una comunità. Nel caso di un film finalizzato a un feedback esterno e orizzontale verso altri gruppi sociali che condividono con i soggetti uno status o una condizione, la finalità è definita con il concetto di *alliance building*, cioè di socializzare con altri gruppi una problematica in modo di rafforzare la base critica tramite cui esercitare una pressione. Infine, nel caso in cui un film è finalizzato a un feedback verticale, cioè è destinato all'esterno della comunità verso un'*authority* che detiene il potere di intervenire sulla situazione, allora la finalità sarà definita di *advocacy*, cioè sottoporre una questione specifica all'attenzione dell'*authority* per esercitare su di essa una pressione²¹.

Oltre a queste considerazioni in merito alla valenza comunicativa del PV c'è da considerare che un progetto di PV può costituire un veicolo di circolazione di competenze e di sviluppo sociale e culturale, facendo dell'audiovisivo un terreno di scambio e di trasmissione di conoscenza.

«Training local development workers in the skills and methodologies to enable semi- and illiterate people to use video to record and analyse their own research and findings implies prioritizing technical skills of the development staff themselves, and skills in creative facilitation and analysis [...] While video is important as a tool that can enable communities to record and retrieve information, it is the analytical process enabled by this access to information that is the most valuable aspect of the training»²².

Sin dal *Fogo Process*, una fase del lavoro è dedicata all'apprendistato (*training*), non di competenze esclusivamente tecniche ma anche di competenze legate alla lettura, decodifica e contestualizzazione dell'immagine (*literacy*). Un termine, dunque, inteso qui non solo nel senso di formazione professionale, finalizzata alla padronanza tecnica del mezzo e allo sviluppo di abilità progettuali finalizzate alla produzione, bensì in un senso più ampio, teorico e concettuale, che include l'acquisizione di competenze teorico-metodologiche legate all'uso sociale dell'audiovisivo²³, di risorsa educativa e di strumento

minoranze, produzioni collaborative, Trieste, Edizioni Goliardiche, 2004; Ginsburg, Faye, Abu-Lughod, Lila, Larkin, Brian, *Mediaworlds. Anthropology on new terrain*, University of California Press, 2002.

²⁰ A proposito del concetto di feedback in etnografia visiva si veda: Gauthier, Guy, *Le documentaire. Un autre cinéma*, 1997 (it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009); Grisolia, Raul, *Jean Rouch e il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988.

²¹ Braden, Su, "Participation. A Promise unfulfilled? Building alliance between people and government: action research for participatory representation", 2003, pg. 8.

²² Id., pg. 13.

²³ Il tema del rapporto tra formazione tecnica e alfabetizzazione linguistica è un tema discusso nella letteratura teorica di settore relativa alla didattica del cinema e dell'audiovisivo. Tra i contributi di maggior rilievo segnaliamo Gregorini, Angela, "Didattica della visualità, immagini di scuola" in Chiozzi, Paolo (a cura di), *Didattica della visualità*, Roma/Acireale, Buonanno, 2009; Bergala A., *L'hypothèse cinéma*, 2000 (it. *L'ipotesi cinema. Piccolo trattato di educazione al cinema nella scuola e non solo*, Cineteca di Bologna,

di alfabetizzazione e di sviluppo di abilità e conoscenze cognitive e interpretative del reale, componente strutturale di un processo che “lasci qualcosa” di tangibile sul campo, che coniughi politica istituzionale e intervento reale, comunicazione e formazione, solidarietà e sviluppo.

Le realtà produttive italiane qui raccontate si sono addentrate, nel corso dell'ultimo decennio, sui territori dell'uso sociale dell'audiovisivo in chiave documentaristica e partecipata per indagare le problematiche legate ai flussi migratori. Un tema che, in questo arco di tempo, è emerso come uno dei principali del dibattito politico nazionale e internazionale²⁴.

A proposito del tema della literacy, si segnala l'attività di ZaLab, nei cui progetti emerge un'attenzione verso la funzione di coesione sociale che caratterizza tale pratica, basata soprattutto sull'auto-rappresentazione e sui processi di literacy. Gran parte dei progetti si basa sul lavoro di gruppo in una comunità specifica e sulla costruzione di un tessuto rappresentativo comune su cui dare luogo a un processo di creazione condivisa. Il PV si delinea, così, come un'opportunità per conoscere ed esplorare generi e forme del cinema e dell'audiovisivo con lo scopo di applicarle, utilizzarle per dare luogo a una produzione orientata a un uso sociale e partecipato del mezzo²⁵.

Nell'ambito del loro lavoro sui temi centrali dell'integrazione e della “seconda generazione”²⁶ si colloca il progetto *Padova 2G*, del 2010, svolto in collaborazione con l'Università di Padova. *Padova 2G* ha dato luogo a tre cortometraggi, ognuno realizzato rifacendosi a tre diversi generi: il documentario sullo stile del *cinéma-verité* (*Il mio paese*), il videoclip (*Melodia Jegoasa*) e una forma ibrida, a metà strada tra il videoclip e la finzione (*Enjoint*). La scelta di utilizzare l'universo stilistico e linguistico ascrivibile a generi codificati testimonia di una vocazione progettuale di natura creativa, tesa a fare del PV un ambiente nel quale, a partire da un'istanza di rappresentazione, si imposta un processo teso a trasfigurare questa istanza in un iter produttivo cinematografico definito e strutturato.

In ottemperanza a un approccio al PV decisamente fedele al modello del *Fogo Process*, AMREF fa un uso del PV finalizzato a offrire ai ragazzi di strada l'opportunità di formarsi all'uso partecipativo della tecnologia audiovisiva: «offrire ai ragazzi uno strumento espressivo e al contempo realizzare prodotti [...] che offrirono un'immagine originale e “interna” di problemi e soluzioni africane»²⁷. Anche nella progettualità di AMREF, come per ZaLab, è presente una vocazione progettuale di natura creativa: dall'originario *TV Slum*, che ben poco si discosta da un'auto-rappresentazione secca e diretta del mondo dei ragazzi di strada, si passa a *African Spelling Book*, già di per sé un'operazione più ludica per arrivare a *Millennium News*, nel quale la forza della primigenia istanza di auto-rappresentazione è totalmente trasfigurata in un'operazione decisamente più ludica.

L'ultimo film di AMREF, *Lo sguardo dei turchi*, per la regia di Giulio Cederna, Angelo Loy, John Muiruri, è un film che, ancora immerso nelle logiche del PV, è frutto del processo di realizzazione partecipata che ha coinvolto quattro allievi della scuola di

Bologna, 2008); Costantino M. (a cura di), *Educare al film. Il piano nazionale per la promozione della didattica del linguaggio cinematografico e audiovisivo nella scuola*, Franco Angeli, Milano, 2005. Vedi anche l'intervista a Dagmawi Yimer presente in questo volume.

²⁴ Il discorso portato avanti dalla produzione di questi enti si inserisce all'interno di un discorso politico e sociale centrale nel dibattito pubblico odierno. Tra gli agenti del panorama mediatico contemporaneo, oltre al già citato Andrea Segre (<http://andreasegre.blogspot.it/>), vale la pena menzionare anche Gabriele Del Grande (<http://fortresseurope.blogspot.it/>).

²⁵ Per ulteriori informazioni, consultare il sito www.zalab.org.

²⁶ Il termine fu coniato negli anni '20 dai sociologi della scuola di Chicago, ma ha nel corso degli anni subito una serie di revisioni e slittamenti. Si veda: Rauty, Raffaele (Ed.), *Società e metropoli. La scuola sociologica di Chicago*, Donzelli, Roma, 1999.

²⁷ Loy, Angelo, materiale inedito.

Dagoretti invitati nel 2010 a Palermo per un convegno. Per la prima volta i ragazzi di strada sono impegnati fuori dagli slum nella documentazione dell'altro che non siano loro stessi, la loro quotidianità di ragazzi di strada: l'Italia, la Sicilia, la prima terra oltre quella dove sono nati e cresciuti che abbiano mai visto. Ben presto il convegno si rivela un semplice pretesto per incontrare e raccontare la città, i suoi abitanti, i suoi problemi; non a caso, l'oggetto privilegiato di attenzione del film è il quartiere Zen, gli studi degli avvocati che praticano assistenza legale gratuita, i locali delle associazioni che operano con i giovani del territorio. È lo sguardo dei quattro co-registi, forte del loro vissuto di ragazzi di strada, che stabilisce la loro "agenda di priorità" e rivela la forza e la presenza della loro istanza autoriale.

Lo sguardo dei turchi, il cui titolo vuol forse evocare proprio la presenza di uno sguardo "altro" sulla Sicilia, di una presenza "altra" – quella dei "turchi", come tuttora gli abitanti della Sicilia sono soliti appellare i migranti giunti dall'Africa - si dà come la chiusura di una parabola espressiva: dall'auto-rappresentazione "secca" di *TV Slum*, passando per la trasfigurazione ludica di *Millennium News* per arrivare al gesto finale della parabola di auto-rappresentazione, cioè a dire l'uscita da questa e l'approdo alla rappresentazione dell'altro, a una forma più propriamente documentaria.

Le produzioni di AMM, che analogamente a quelle di ZaLab sono focalizzate sul tema della diaspora e dell'integrazione, mostrano un'inclinazione meno fedele al PV e più improntata al documentario. La parabola autoriale del già citato Dagmawi Yimer, uno dei registi attivi nelle produzioni di AMM, costituisce un'esemplificazione chiara di una dialettica fra regia, auto-rappresentazione e atteggiamento riflessivo.

Dagmawi Yimer giunge dall'Etiopia a Lampedusa come "clandestino" nel 2006 e in Italia si forma come regista; la sua autorialità nasce e si sviluppa, dunque, in era post-coloniale come una pratica, a tutti gli effetti, di *accented cinema*²⁸, di un modo di produrre immagini sonore in cui è inesorabilmente rilevabile, in termini ovviamente tematici e di "agenda", in termini di registro tendente all'auto-narrazione, in termini di scelte stilistiche e di presenza diegetica, l'alterità originaria dell'autore²⁹.

Lungo i suoi film si sviluppa il racconto, a cavallo tra documentario e auto-rappresentazione, dell'identità culturale del migrante: attraverso una fase narrativa, memoriale e di denuncia (*Come un uomo sulla terra*), una fase antropologica del contatto e dell'integrazione (*Soltanto il mare*) e una fase politico-riflessiva, in cui la narrazione si compie attraverso un'acquisizione di consapevolezza del proprio ruolo nel dare luogo a un cinema che porti avanti il discorso sulla relazione fra alterità in modo riflessivo (*Benvenuti in Italia*).

Come un uomo sulla terra, primo atto della sua parabola registica, con uno spirito ancora permeato di una forte volontà di auto-narrazione e, soprattutto, di denuncia racconta, per mezzo di alcuni testimoni, il viaggio impossibile del migrante - che lui stesso anni addietro ha intrapreso - dall'Africa all'Europa. Egli si vede nel film interagire con i soggetti, fare da "mediatore interno", da "guida" nella comunità dei rifugiati; inoltre, è la sua voce fuori campo che introduce all'incontro con i migranti e guida lo sviluppo del film, come a sottolineare la necessità di dare valore testimoniale alle immagini³⁰. *Soltanto il mare* costituisce una tappa evolutiva di questa dinamica auto-rappresentativa: il regista si reca a Lampedusa per dialogare con gli abitanti dell'isola con il fine di restituirne un ritratto; la particolarità del film è che si sceglie di raccontare Lampedusa evitando ogni riferimento diretto al ruolo dell'isola nelle dinamiche dei flussi migratori e spostando l'accento su una forma di auto-racconto, come a voler rivivere il luogo e l'approdo a esso

²⁸ Naficy, Hamid, *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

²⁹ Vedi l'intervista a Dagmawi Yimer presente in questo volume.

³⁰ id.

come la prima tappa di una sorta di “seconda vita”³¹. Il passaggio da un film all’altro sancisce il passaggio da un cinema del racconto a un cinema del contatto, in un radicale “esercizio di alterità”: il punto di vista migrante abbandona la stringente necessità di raccontare e si fa carico di elaborare l’alterità che, per Dagmawi Yimer, è l’Italia, rappresentata da quell’isola che, più di tutte, è “intrisa di migrazione”. Nel mondo della fine delle Grandi Narrazioni, come il racconto dell’universale passa per il particolare così il racconto di sé passa attraverso il racconto dell’altro; e, viceversa, il racconto dell’altro non può che passare attraverso il racconto di sé, l’esplicitazione del proprio punto di vista e dei propri parametri linguistici e la mediazione della propria identità culturale e autoriale.

Benvenuti in Italia, del 2012, è un film a episodi, ambientati in varie città d’Italia, ognuno dei quali è girato da un giovane migrante in seguito a un percorso di formazione coordinato da Renaud Personnaz, proveniente dalla scuola di cinema documentario francese Ateliers Varan, in collaborazione con gli altri allievi. Un *modus operandi* che, con questo film, si avvicina al modello produttivo del PV. Nella fattispecie, l’episodio di Dagmawi Yimer, dal titolo *Una relazione*, consiste nel ritratto di Mohamed Ba, attore e mediatore culturale proveniente dal Senegal. L’episodio sancisce un ulteriore sviluppo della sua parabola autoriale: Mohamed Ba incarna l’ideale che Dagmawi Yimer rincorre con il suo cinema, la spinta all’elaborazione della differenza, dell’alterità, che sancisce uno scarto verso un’ulteriore assunzione di consapevolezza, oltre la denuncia, oltre la relazione, verso una funzione più propriamente politica del migrante come colui che, spingendo ad analizzare il proprio sguardo sull’altro, può agire costruttivamente nel tessuto sociale.

Le tre realtà, in conclusione, lavorano intorno allo stesso modello produttivo perseguendo differenti declinazioni d’uso sociale. Per ZaLab il PV si delinea come un dispositivo, adattabile e declinabile, uno strumento di dialogo e di intervento sociale avente una forte vocazione didattica. Talora, questa attività ha poi toccato il tema dell’afrodiscendenza, come nel caso de *Il deserto e il mare*, e spesso ha ruotato intorno al tema della diaspora e dell’integrazione. Nella loro produzione documentaria, invece, il lavoro di Andrea Segre disegna una vera e propria parabola intorno al tema dell’integrazione. Per AMREF, dati i presupposti legati al contesto sociale e geografico di intervento, il PV si dà come uno strumento di inclusione sociale e, negli sviluppi più recenti - che prevedono la nascita di una vera e propria scuola di cinema a Dagoretti - di sviluppo locale. AMM sembra la realtà maggiormente focalizzata su un uso del PV orientato all’afrodiscendenza, all’indagine intorno alla definizione dello statuto sociale del migrante in un contesto geografico e culturale. Un percorso, quello di AMM verso il PV, particolarmente tortuoso: se ZaLab sembra esser riuscita a mantenere la sua attività di PV come un settore autonomo rispetto a quello della produzione di documentari, e se AMREF ha impiantato fin dall’inizio, dieci anni fa, la propria attività sul tentativo di adottare - e adattare - il modello del PV, promuovendolo come linguaggio di comunicazione con le persone, AMM arriva al PV gradualmente, partendo non dal linguaggio in sé, ma dalla finalità a cui esso viene piegato: raccontare la diaspora, la migrazione e i fenomeni di integrazione.

I gradi di sviluppo del modo di rappresentazione in cui sono incorse le tre realtà produttive testimoniano di questi approcci differenti. ZaLab si delinea progressivamente come una realtà in grado di declinare, su base geografica, il linguaggio del PV con grande duttilità: le serie di PV³², nella loro eterogeneità di approcci, testimoniano dello sviluppo della capacità di rendere il PV un terreno di lavoro comune in un’ottica trasversale rispetto alle coordinate geografiche. AMREF e AMM sembrano aver raggiunto, nei loro ultimi film,

³¹ id.

³² Le serie di PV di ZaLab sono interamente consultabili nella relativa sezione del portale www.zalab.tv.

un grado di sviluppo che somiglia più a una forma di problematizzazione dello statuto ontologico del PV: *Lo sguardo dei turchi* e *Benvenuti in Italia* restituiscono il PV come un medium in grado di incarnare la problematicità di una traiettoria di tipo culturale, sociale, di definizione dell'identità in relazione all'altro, di assunzione di coscienza rispetto alla propria condizione. *Lo sguardo dei turchi* ha costituito, per i ragazzi di strada, lo scarto da un percorso di auto-rappresentazione per approdare alla forma documentaria – che per antonomasia è la forma del racconto dell'altro; d'altra parte, *Benvenuti in Italia*, primo film progettato e prodotto in una logica partecipata, è il punto di arrivo di una parabola produttiva che, transitando attraverso varie fasi di un iter di auto-rappresentazione dell'identità migrante, giunge alla condivisione dell'atto di rappresentazione, alla moltiplicazione del punto di vista. Abbiamo evidenziato come l'episodio di Dagmawi Yimer emblemizzi questo scarto di consapevolezza, volgendosi a raccontare il tema cruciale della forza catalizzatrice del punto di vista migrante nelle dinamiche sociali, in modo strettamente connesso alla realtà urbana di una grande città come Milano, nel caso di Mohamed Ba. Il PV diventa, in questo atto della parabola produttiva di AMM, una modalità che si carica di un senso politico: dare voce a dei testimoni; inserire i loro racconti come parte organica di una ricerca, tramite l'audiovisivo, di una definizione per identità e differenze nell'esperienza diasporica; strutturare questa ricerca per mezzo di un percorso di formazione che dia valore al modello produttivo.

Nel novero delle forme produttive legate all'afrodiscendenza, il PV si conferma, in virtù delle sue prerogative progettuali ed espressive, un modello produttivo in grado di mettere radicalmente in discussione il modo di rappresentazione fin nei suoi presupposti di base; e di conseguenza, in grado di conferire nuove chiavi di lettura a un percorso di ricerca attraverso il cinema e l'audiovisivo come quello portato avanti dalle tre realtà produttive qui prese in esame.