



ExtraCity. Prove per una città mondo¹

di Nicoletta Vallorani
(Università degli Studi di Milano)

Nicoletta Vallorani è professoressa di Letteratura Inglese e di Studi Culturali presso l'Università degli Studi di Milano. Ha al suo attivo pubblicazioni sul colonialismo e postcolonialismo, sulle geografie urbane e sulle intersezioni tra *crime fiction* e *Migration Studies*. Di recente, ha contribuito a *The Routledge Companion to Crime Fiction* ("Crime Fiction and the Future", 2019). Con Simona Bertacco, è autrice di un volume su traduzione e migrazione, con introduzione di Homi K. Bhabha (*The Relocation of Culture*, Bloomsbury, May 2021), e, con la medesima co-autrice e William Boelhower, sta curando il *Bloomsbury Handbook of Literature & Migration*. Coordina il progetto *Docucity. Documenting the Metropolis*, su film documentario e geografie urbane, e il Centro di Ricerca Coordinato CHAIN.

<https://orcid.org/0000-0002-6023-1543>

nicoletta.vallorani@unimi.it

¹ Contributo originariamente pubblicato in Calvi, Maria Vittoria e Emilia Perassi (a cura di). *Milano. Città delle culture*. Edizioni di storia e letteratura, 2015, pp. 477-486. <https://www.storiaeletteratura.it/catalogo/milano-citta-delle-culture/1607>.



TITLE: *ExtraCity. Rehearsal for a world-city*

ABSTRACT: Tra le città italiane, forse con Roma come unico termine di confronto, Milano è forse lo spazio urbano più spesso rappresentato nel cinema. Metropoli affine come poche altre alle grandi urbanizzazioni europee ed extra-europee e luogo di industrializzazione e di efficienza, la città si è però anche definita come spazio di migrazione, prima dal sud dell'Italia, poi da un altrove che è ora diventato molto vicino. Il cinema documentario ha fornito nel tempo testimonianze interessanti, preziose, a volte poetiche di questo processo. Nel farlo, si è agganciato a una tradizione consolidata seppure poco conosciuta. Questo testo, vicino nella sua genesi alla nascita dell'archivio di cinema documentario *Docucity. Documentare la città*, ne seleziona alcuni testi rappresentativi dove i nuovi italiani lasciano tracce importanti nel tessuto della città.

ABSTRACT: In comparison with other Italian cities, perhaps with the only exception of Rome, Milan is the urban space most often represented in films. A metropolis closely resembling the great European and extra-European great urban sprawl and a place of industrialization and efficiency, over time the city has been made into a space of migration, first from Southern Italy, then from other lands that have suddenly become very near. Documentary filmmaking has provided many interesting, seminal, sometimes poetic, accounts of this process. In doing so, it has connected to a well-rooted if little-known tradition. This text, close in its genesis to the birth of the documentary film archive *Docucity. Documenting the city*, selects some representative texts where the "new Italians" leave important traces in the fabric of the city.

PAROLE CHIAVE: Milano; cinema documentario; migrazione; sguardi marginali; nuovi italiani

KEY WORDS: Milan; documentary filmmaking; migration; marginal gazes; new Italians

Nel lungo flirt di Milano col cinema – di finzione e del reale – una delle cifre ricorrenti è la nebbia. Condizione meteorologica e simbolica, essa evoca una persistente vitalità industriale accanto alla mitologica capacità di Milano di non vedere ciò che accade in certi suoi pezzi, quelli che la città un po' si vergogna di ospitare e che comunque, già negli anni '50 e con colori e lingue diverse, identificava nel cinema come 'stranieri'. Alcune modalità rappresentative si ripetono, con lievi variazioni del modello. Così, i barboni di Lambrate, che animano festosamente *Miracolo a Milano* di De Sica (1950), e alla fine coronano la loro non appartenenza con un'improbabile fuga a cavallo di una scopa non sono diversi, nella loro invisibilità, dai meridionali di *Rocco e i suoi fratelli*, diretto da Luchino Visconti (1960), arrivati per necessità e per avventura nella casa popolare di Città Studi per essere alloggiati in un sottoscala, dopo essere stati accolti da



una vicina col grido "Africa!". Un'estraneità giocosa ma ugualmente esplicita colora, nel 1956, l'esilarante conversazione di Totò e Peppino (*Totò, Peppino e... la malafemmina*), che in Piazza Duomo sono convinti di essere all'estero e cercano di parlar francese con un vigile, per poi stupirsi che costui risponda in italiano. In anni successivi, arriveranno i meridionali e innamorati clandestini del *Romanzo Popolare* di Monicelli (1974), Vincenzina e il poliziotto Giovanni, e i vari 'terruncielli' assortiti dei fratelli Vanzina (*I fichissimi*, 1981; *Eccezzionale... veramente*, 1982), capitanati da un Abatantuono migrante egli stesso, sebbene nei territori felici del successo.

In tutto questo, e senza entrare nel merito di un'analisi cinematografica in questa sede non pertinente, quello che fa la rappresentazione filmica è rendere visibile – nella nebbia di una esclusione simbolica e sociale – una parte sempre più consistente della *polis*: gli 'altri', quelli che arrivano da fuori e che sono diversi 'fenomenologicamente', per il loro aspetto (tratti somatici, colorito o colore della pelle, abbigliamento), per il loro modo di vivere (riti pubblici e privati, musica, pratiche religiose e abitudini di culto) e per la lingua che parlano, straniera, ora come allora, e incapace di agevolare la comunicazione. Perché, come cantava Lucio Dalla, questa è Milano, che "ti fa una domanda in tedesco e ti risponde in siciliano".

In questa sede, provo a considerare questa limitata campionatura di esempi come avamposti, punti di partenza per la mia analisi, che si occupa non di cinema di finzione, ma di documentario. La finalità è quella di tracciare una piccola mappa culturale, di certo semplificata, del modo in cui alcuni testi recenti appartenenti a questo trascurato genere filmico hanno cercato di produrre una rappresentazione dello 'straniero' a Milano, con un'attenzione specifica al rifugiato e al migrante in transito: figure, queste, per definizione impermanenti, alle quali la città offre un'ospitalità discutibile e transitoria, che ha come unica regola, appunto, l'invisibilità.

L'archivio di *Docucity*,² il serbatoio primario dal quale arrivano i riferimenti filmici qui utilizzati, contiene una quantità di testi visuali che, nonostante la circuitazione limitata (o forse proprio grazie a essa) scelgono una rappresentazione laterale, ruvida e originale della città dell'efficienza e della produttività: uno sguardo laterale che qui si fa strumento di svelamento di una realtà urbana difficile da afferrare, ma interessante proprio per il suo carattere sfuggente. In un approccio culturalista, questa forma di cinematografia minore – come visibilità, non certo come qualità – è simbolicamente e fattualmente la più adatta a rappresentare la condizione di chi non vuole e non può essere visto in una postmetropoli in continua rincorsa del successo. Con una scelta teorica che spero esemplificativa, decido di muovermi, attraverso questo materiale, seguendo un movimento discontinuo ma armonioso. Esso vorrebbe essere analogo al percorso che la filosofa Rosi Braidotti definisce 'trasposizione', usando questo termine

² *Docucity. Documentare la città* è un progetto ideato all'interno dell'Università degli Studi di Milano, su un'idea di Nicoletta Vallorani, Gianmarco Torri, Marco Carraro e Chiara Martucci. Il progetto si è realizzato attraverso un festival internazionale di cinema documentario che è giunto nel 2014 alla VI edizione e che ha determinato la costruzione di un archivio ora conservato presso la Biblioteca del Polo di Mediazione Interculturale e Comunicazione, a Sesto S. Giovanni (MI). Il sito di riferimento del progetto è www.docucity.unimi.it. Dove non altrimenti indicato, le citazioni riferite ai film usati provengono appunto da questo sito.



di derivazione musicale per definire il viaggio del migrante contemporaneo: un movimento fatto di itinerari a zig zag, di attraversamenti e ricostruzioni, di spostamenti non lineari eppure non caotici, nomadico e tuttavia proteso verso una logica di appartenenza, anarchico e discorsivo, e quindi con un rapporto problematico con il potere nel senso foucaultiano e occidentale del termine (Braidotti 5). Una complessità ulteriore discende poi dall'ovvia necessità di una connessione tra il testo e il suo contesto storico-sociale, e dunque dalla necessità di includere nell'analisi, in un contesto globalizzato, le nozioni di ibridismo e di spazio interstiziale che ci sono consueti e che tuttavia ancora si faticano a definire. Esse possono essere lette come una collezione di spazi sociali capaci di trasmettere immaginari transnazionali e soggettività cosmopolite, oppure come una forza che lavora impercettibilmente contro le tensioni omogeneizzanti (imperialismo culturale, occidentalizzazione, americanizzazione e via dicendo). In ogni caso, questa è ormai la condizione dello spazio urbano globalizzato, e Milano ne rappresenta un campione significativo.

Di questo campione significativo, il cinema del reale contemporaneo offre una rappresentazione per molti versi privilegiata, cogliendone la tessitura profonda, che è composita e a tratti sconnessa, una trama lavorata a punti diversi e con maglie irregolari, e che tuttavia, se la si osserva con sguardo attento, restituisce una pluralità vitalistica problematica ma colma di risorse e culturalmente interessante. Una città complessa e più 'colorata' di quanto si vorrebbe, appunto, "Si se putess' vedé..."³

I NARRATORI DI STORIE

42 - Storie da un edificio mondo è un film del 2012, una coproduzione Italia/Francia che sceglie come set il condominio in Viale Bligny 42, appunto. Il progetto partiva dalla volontà di concentrarsi su un luogo urbano, o per meglio dire una 'dimora' in cui convivessero etnie diverse, livelli sociali differenti, quotidianità meticciate, scegliendo, per raccontarla, una cifra narrativa anch'essa ibridata. Nel 2012, il condominio era un posto conosciuto e al tempo stesso invisibile. Vi aveva sede la casa editrice Shake, che era stata il cuore delle controculture milanesi e la creatura di un piccolo ma agguerrito laboratorio Punk, con un impegno politico spesso urlato e molto coerente. Era, insomma, Bligny 42, il posto ideale per mostrare il "lavoro sporco" di cui parla il sociologo e culturalista Paul Gilroy: il processo che, nelle metropoli contemporanee produce forme culturali creolizzate e ibridizzate, impure perché nate dalla complicità tra terrore lucidamente anarchico e ragione emotivamente segregazionista (Gilroy 43). I personaggi del film – "Per le sue scale si possono incontrare Vallanzasca, una ragazza tunisina, dei terroristi, una famiglia indiana, una galleria d'arte contemporanea, un operaio degli anni '50, una casa editrice, uno spacciatore, l'artista Maurizio Cattelan..." – sono tutti animati da una fondamentale irrequietezza, consapevole o istintiva, che deriva dalla percezione di vivere in uno spazio interstiziale, nella temporalità transitoria

³ Celebre battuta del film "FF.SS." – Cioè "...che mi hai portato a fare sopra a Posillipo se non mi vuoi più bene?", diretto da Renzo Arbore, Gaumont e Reteitalia, 1983.



di una soggettività in movimento. L'operazione narrativa posta in essere da Francesca Cogni e Donatello di Mattia è particolare, perché combina l'ibridazione culturale del luogo rappresentato con il meticcio della tecnica di racconto, mettendo insieme girato e animazione, nello sforzo di rappresentare un caseggiato come ripostiglio di storie piuttosto che puro spazio architettonico. Molte sono storie che non ci piace ascoltare, perché non appartengono all'iconografia consueta della 'Milano da bere'. In questo senso, una rappresentazione così concepita rende visibile chi non lo è: lo mostra, restituendolo al pubblico nella sua apparenza effettiva, senza infingimenti, e con il privilegio di uno sguardo di regia che nel reale ritaglia quel che le interessa.

Il cinema documentario come testo sostiene questa utile ambiguità. Sospeso tra una presunta referenzialità e un presupposto mimetico, esso si traduce in narrazione che lavora con materiali reali, e la realtà, lo sappiamo, non è il mondo fuori, ma quello che sappiamo, capiamo e condividiamo del mondo fuori. Cogni e di Mattia, come tutti i documentaristi, non sono giornalisti, ma narratori di storie, e il segmento di Milano che ci offrono, come sempre accade in testi filmici di questo tipo, non è la realtà, ma una sua rappresentazione artistica.

Il discorso può essere ampliato. Una considerazione complessiva dei materiali raccolti nell'archivio di *Docucity* consente di individuare un tema ricorrente – la presentazione/comprendimento dello straniero – e due direzioni rappresentative possibili. Una parte piuttosto consistente del corpus raccolto attraverso il festival è orientata dalla volontà di rendere visibile lo 'straniero', esplorandone gli spazi, dipanandone i riti, ascoltandone le lingue meticce, e insomma delineando la ricchezza e la pluralità di un contesto metropolitano ormai fortemente ibridato. Una porzione un poco più ridotta, spesso più sofisticata e sempre più combattiva, invece, sceglie uno sguardo più diretto, enfatizzando l'invisibilità dello straniero ed esprimendo una presa di posizione molto chiara contro il modo in cui l'Altro viene messo in un cantone, relegato agli spazi marginali e ai tempi notturni, dimenticato, rimosso. Il migrante che appare in questa seconda categoria di film del reale è davvero invisibile, a Milano come in molte postmetropoli contemporanee. Proviamo a seguire questi percorsi, campionando frammenti della musica complessiva che compone appunto la "sinfonia della città" (*Berlin*).

CULTURE VISIBILI

La molteplicità pone un problema di riformulazione dell'identità, individuale ma soprattutto collettiva. Quella individuale si modella attraverso il transito per luoghi diversi in tempi di lunghezza variabile; quella collettiva subisce la condizione di transitorietà dei soggetti che abitano la *polis*, ora divenuta un'entità fluida e composita, interessante piuttosto che rassicurante. Braidotti giustamente afferma che l'attuale proliferazione di identità instabili pone una sfida concreta all'equazione cultura/identità, ricollocando l'appartenenza culturale in una relazione continuamente riscritta tra luoghi, percorsi, movimenti molteplici. E sganciare il concetto di cultura da quello di identità significa trasformare l'universo culturale in un processo fatto di



transizioni e attraversamenti, genealogie complesse e patrie immaginarie (Braidotti 92). Con questo tipo di processo si misura una parte del cinema del reale contemporaneo su Milano, producendo un catalogo di soggetti felicemente non unitari nel contesto di una città globalizzata.

Documentari come *Via | da | Paolo Sarpi* (Lidia Manzo, 2009) o *L'orchestra in Via Padova* (Giuseppe Baresi, 2012), pur problematizzando la presenza 'altra' nel contesto urbano, ne celebrano la differenza nei termini delle ritualità, delle culture e delle lingue mantenute intatte in uno spazio che viene concepito, con gradi variabili di consapevolezza, come una riproduzione nostalgica della patria immaginaria che ci si è lasciati alle spalle. Testi con un indubbio quanto utile valore conoscitivo, essi accantonano il possibile conflitto sociale, ammettendone l'esistenza, ma scegliendo di rappresentare la cultura differente come risorsa invece che come dato problematico. Il film di Giuseppe Baresi in particolare segue il ritmo cinematografico di una musica meticciasca, senza ignorare le frizioni infinite e le tensioni compresse dell'area urbana di Via Padova, ma scegliendo di concentrarsi sulla musica dell'Altro come momento cognitivo e di riscatto artistico. Ugualmente collettivo e colorato è *Milano fa 90* (Giorgia Ripa, Marina Resta e Monia Donati, 2013), un film che segue il percorso di un tram, camminando simbolicamente con i migranti che lo usano, per raggiungere parti diverse della città. L'anello che la Circolare descrive intorno al centro della città non soffoca e non chiude; piuttosto 'apre' il passato della città a un ormai ineludibile futuro in technicolor, spargliando definitivamente le carte della tradizione autoctona.

Anche quando la rappresentazione è più individualizzata – come accade nel brevissimo ma folgorante *A Ming* (Alessandro De Toni e Matteo Parisini, 2005) o nel poetico *Fahkraddin Gafarov* (Elisabetta Massera e Luca Campus, 2011) – è possibile adottare uno sguardo che coglie non la solitudine e la marginalità, ma la possibilità di riscatto, nel lavoro o nell'arte, in un nuovo contesto di appartenenza, che in almeno uno di questi due casi si immagina come permanente. La storia del musicista rifugiato, la rievocazione della sua prigionia e della fuga dall'Azerbaijan, un passato fatto di abbandoni e di soglie attraversate in via definitiva trovano consolazione nel talento e nel suo riconoscimento. Quella che viene descritta è una condizione difficile ma senz'altro più comoda: Gafarov è un artista, dunque per lui valgono regole diverse, e la nostalgia trova parole che sono facili da ascoltare, ancorché impregnate di un dolore profondo.

Non si vuole naturalmente implicare che queste rappresentazioni siano, per la loro natura, inoffensive e non problematiche. Diciamo piuttosto che l'aspetto della denuncia assume meno forza – forse giustamente – per lasciar spazio alla pulsione conoscitiva, ugualmente utile e meno anarchica.

Si può esser d'accordo, in ogni caso, che un dato emerga con chiarezza: l'impossibilità di istituire, oggi e a Milano come in molte metropoli contemporanee, una relazione cristallina tra luoghi e pratiche culturali. Questa impossibilità è ulteriormente complicata dalla recente e codificata difficoltà a ragionare in termini di rapporto tra centro e periferia, due nozioni che un tempo si implicavano a vicenda e il cui senso si sta ora sfilacciando. La nuova condizione epistemologica evoca paure mal composte, connesse a una Fortezza Europa di adorniana memoria, che ricompare a intermittenza



e in modo inquietante nel nostro immaginario. Essa si alimenta di fantasie apocalittiche: ondate consecutive di migranti che ci tolgono la nostra terra e che minacciano la nostra purezza macchiando il cuore bianco della civiltà occidentale. La necessità di combattere queste prese di posizioni emotive, in realtà molto più diffuse di quanto si pensi nel contesto della Grande Milano, è la cifra con la quale concludiamo questo discorso sul cinema del reale e la rappresentazione dell'Altro.

UCCIDERE L'UOMO NERO

Nella narrativa della decolonizzazione e per l'Italia, l'africano rappresenta una tipologia specifica di Altro. Nella cultura italiana, lo si percepisce come più familiare per due ordini di ragioni. L'Africa evoca un'esperienza coloniale che ci piace immaginare come impresa di civilizzazione 'affettuosa' oltre che come momento di potere, nostro, in un piano di riscatto del mondo selvaggio che per fortuna non si è mai realizzato. Il profondo radicamento di un cattolicesimo missionario ha finito per rendere persistente, nel tempo, un'iconografia familiare da 'faccetta nera', che sopravvive nella demagogia anche recente del migrante incapace di controllare l'istinto selvaggio e nell'ancora imbattibile convinzione che lo straniero vada aiutato e protetto, e punito quando serve, come un bambino un po' ritardato, cui va insegnato a vivere mentre gli si forniscono gli strumenti pratici per sopravvivere. Aggiungiamo a questi dati la condivisa appartenenza a una cultura mediterranea, un concetto che si applica almeno alla parte settentrionale dell'Africa e che suggerisce l'esistenza di contiguità culturali – sfruttate in negativo e in positivo – tra una parte dell'Italia e una parte del continente nero: ancora una volta, ricordiamo il grido "Africani!" con il quale vengono accolti Rocco e i suoi fratelli quando arrivano dal Sud profondo degli anni '60.

Per tutto ciò, culturalmente, la rappresentazione del migrante che arriva dal continente Africa comporta un'illusoria consapevolezza di quel che si sta rappresentando e una sostanziale e spesso rischiosissima approssimazione, che rischia di rendere del tutto inefficace lo sguardo di chi osserva. Nel suo film del 2007, Alan Maglio, fotografo e regista giovane ma ormai molto esperto in questo genere di narrazione, elude questo problema consegnando la parola allo straniero, stringendo la telecamera su primi piani che non consentono allo spettatore alcuna via di fuga e scomparendo, giocando lui, come bianco, il ruolo dell'invisibile. È evidente che l'invisibilità del regista è un'utopia, da *Nanook* a George (la prima voce narrante che compare in *Milano Centrale*) lo spettatore aspira a una rappresentazione oggettiva che sa di non poter avere. Come Flaherty, il regista di *Nanook*, vive la vita della comunità Inuk che descrive con una cultura da bianco, Maglio non può evitare di condizionare il racconto dei migranti che intervista, intorno alla Stazione Centrale, in un luogo di transito trasformato in dimora semipermanente per africani di provenienze assortite. Milano è come New York. Ci si arriva in treno invece che in nave, e si viene ammessi attraverso quella specie di "Ellis Island meneghina, il capannone di ferro, cemento e vetro della Centrale" (Mazzini). È una porta e un centro, la Stazione Centrale, il luogo dove si moltiplicano le storie, nel racconto plurale che Maglio ci consegna. Ed è subito



chiaro, per chi arriva, che si tratta di un luogo dove non sarà possibile sistemarsi, perché la deterritorializzazione è un metodo utilissimo per affrontare il problema dei migranti. Sebbene il registro rappresentativo ricordi il *reportage* giornalistico, Maglio pare cercare davvero la voce degli invisibili, combinando nel suo atteggiamento impegno e tradizione neorealista. Ne risulta una composizione dal tono poetico, incorniciata da un arrivo e una partenza, e dunque segnata da una profonda instabilità, a tratti tragica – come in George, del Camerun – e a volte vissuta in modo giocoso attraverso la trasformazione della vita in una filastrocca o in qualche passo di danza.

Di tematica analoga seppure di cifra narrativa completamente diversa è il testo documentario col quale voglio chiudere il mio percorso. La scelta ha un valore simbolico importante, per la storia che viene raccontata e per come essa ci viene consegnata. *L'estate vola*, di Andrea Caccia, è un documentario 'vecchio'. Essendo uscito nel 2000, esso corre un rischio potentissimo, che già abbiamo verificato in *Milano Centrale* (oggi la Stazione Centrale non è più quella che era) e in *42 Storie da un edificio mondo* (Viale Bligny 42 è diventato un condominio del tutto diverso, ora). E tuttavia Caccia riesce a realizzare un film del reale sulla condizione dello 'straniero', e per qualche motivo questo film diventa un apologo fuori dal tempo.

Alcune scelte di realizzazione determinano in modo significativo la lettura del testo. *L'estate vola* è girato a Milano, in agosto, usando un avanzo di pellicola in super8 che il regista aveva già, e che una volta esaurita, non sarebbe stata riacquistata. Alla ruvidezza delle immagini, graffiate e imprecise, quasi fossero quelle di un vecchio film di archivio, Caccia aggiunge una voce narrante disturbata e discontinua, non sempre del tutto udibile, e che parla una lingua straniera. Man mano che si procede nei 20 minuti di film, lo spettatore comprende che la voce appartiene a un alieno nel senso letterale del termine: una creatura di un altro pianeta, arrivata sulla terra in cerca del fratello perduto. Le condizioni di vita non compatibili con la sua provenienza ne indeboliscono progressivamente il corpo, fiaccando la volontà di portare a termine la missione. Nello stesso tempo, man mano che l'ambiente di Milano in agosto gli diventa familiare, lo straniero comincia a raccontare questo spazio per lui incomprensibile: una città semiabbandonata di periferie deteriorate e invivibili, in cui l'aria si è fatta irrespirabile e il tempo si trascorre in solitudine.

La rappresentazione è spiazzante, e regge bene, dal punto di vista dello spettatore, solo perché è molto breve. Soltanto alla fine, ci viene fornita, in parole bianche su fondo nero, la chiave di lettura del film: una lettera ai potenti d'Europa firmata da Yaguine Koïta e Fodé Toukara, e ritrovata sui corpi dei due giovani rifugiati, incastrati nel carrello di un aereo della Sabena Airlines in rotta di linea tra la Guinea e il Belgio. La lettera, all'epoca del ritrovamento dei corpi, fece il giro del mondo, per il modo toccante, ingenuo e diretto in cui i due ragazzi chiedevano aiuto all'Europa: un posto più civile, ai loro occhi, dove avrebbero potuto di certo ottenere una vita migliore.

Ora, in una rappresentazione di questo tipo, convivono almeno due volontà rappresentative intrecciate: da una parte, vi è il preciso desiderio di fare del film un testo militante; dall'altra, questo testo militante è anche realizzato attraverso una scelta espressiva insolita nel cinema del reale, e pertanto molto efficace nel determinare nello spettatore una sensazione di straniamento. In questa Milano che non sembra Milano,



quel che vediamo è la cultura dei bianchi attraverso gli occhi di uno straniero, per così dire, assoluto, che ci racconta un dolore e una separazione fin troppo umani. L'apologo serve a mediare l'evocazione di un'altra storia, ugualmente disperata, e senza dubbio molto utile per fare il punto sull'elaborazione occidentale del rapporto col sud del mondo.

Significativamente, lo studioso Simon Gikandi usa molto la lettera dei due ragazzi della Guinea in una delle sue riflessioni critiche recenti sul rapporto tra Africa ed Europa, evidenziando come il viaggio dei due giovani migranti fosse nato dalla volontà di sfuggire a una condizione di povertà e alterità. Questa fuga era edificata sulla convinzione ancora illuministica che l'Europa fosse un posto migliore, a dispetto delle rivendicazioni di autonomia e di superiorità nazionalista di tanti leader e sostenitori dello stato nazionale come luogo protettivo e prospero dall'inizio della decolonizzazione. In altri termini, parrebbe esservi una radicale disconnessione tra la globalizzazione come insieme di teorie formalizzate da studiosi e intellettuali di ogni razza e la condizione effettiva di chi migra perché ha necessità primarie, che spera di risolvere confidando, appunto illuministicamente, in un'Europa in grado di garantire condizioni di vita più 'civili' (Gikandi 634-638).

In quest'ottica, quindi, *L'estate vola* coniuga un orizzonte europeo col panorama insolito della città che abitiamo allo scopo di fornire un'immagine diversa del mandato europeo nell'era della globalizzazione: una rappresentazione problematica ma anche reale, curiosamente proprio perché radicata in un sogno duro a morire, ovvero l'idea di un progresso occidentale, bianco, illuminista e razionale che, per quanto negato dai fatti, anima l'immaginario di chi arriva e di chi c'è già.

BIBLIOGRAFIA

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalizations*. The University of Minnesota Press, 1996.

Berlin. *Die Sinfonie der Großstadt*. Diretto da Walter Ruttmann, Deutsche Vereins-Film, 1927

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

Braidotti, Rosi. *Transpositions*. Polity Press, 2006.

Corner, John. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester University Press, 1996.

Gikandi, Simon. "Globalization and the Claims of Postcoloniality." *The South Atlantic Quarterly*, vol. 100, no. 3, 2001, pp. 627-658.

Gilroy, Paul. "British Cultural Studies and the Pitfalls of Identity." *Cultural Studies and Communications*, a cura di James Curran, et al. Arnold, 1996, pp. 35-49.

Loshitzky, Yosefa. *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Indiana University Press, 2010.

Mazzini, Nazzareno. *La nebbia non c'è più. Passeggiata lungo i film di Milano*. Mimesis, 2015.

Nanook from the North. Diretto da Robert J. Flaherty, Pathé Exchange, 1922.



Neverde Pieterse, Jan. "Hybrid Modernities: Mélange Modernities in Asia."
Sociological Analysis, vol. 1, n. 3, 1998, pp. 75-86.

Soja, Edward. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Blackwell, 2000.



LE CULTURE METICCE

Nicoletta Vallorani



Contenuti

Metodo

Outline

Cultura e lingua: i percorsi meticci

Cultura studies: che cosa ci serve?

Città e rappresentazione

Città e sguardo



CULTURA E LINGUA: IBRIDAZIONI



Qualche riferimento

Stuart Hall

Linguaggi, codici, segni

Hebdige: gerghi urbani

Defamiliarizzare la città



Milano rappresentata

- Andrea Caccia, *L'estate vola* (2000, 18')



CULTURAL STUDIES: CHE COSA CI SERVE?



Cultural studies

come:

- ✓ Collaborativi
- ✓ Interdisciplinari
- ✓ Basati sul testo
- ✓ Connessi alla comunità

Raymond
Williams

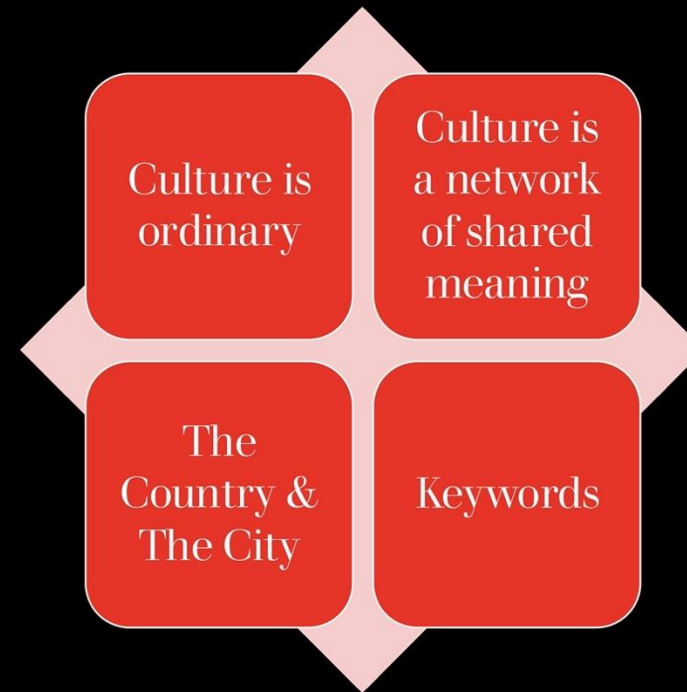




Fig. 1

IDENTITY/IES

- ❖ **Nation:** imagined community of people sharing an image of communion and comradeship (B. Anderson)
- ❖ **Identity:** needing cultural resources to construct representations that will justify this communion (B. Anderson)
- ❖ **City:** basic “site” for the definition of identity as a plural concept
- ❖ **Popular narratives:** less visible but most important aspect of a nation





CITTÀ E RAPPRESENTAZIONE





Fig. 2



Anonimo. '600



Fig. 3

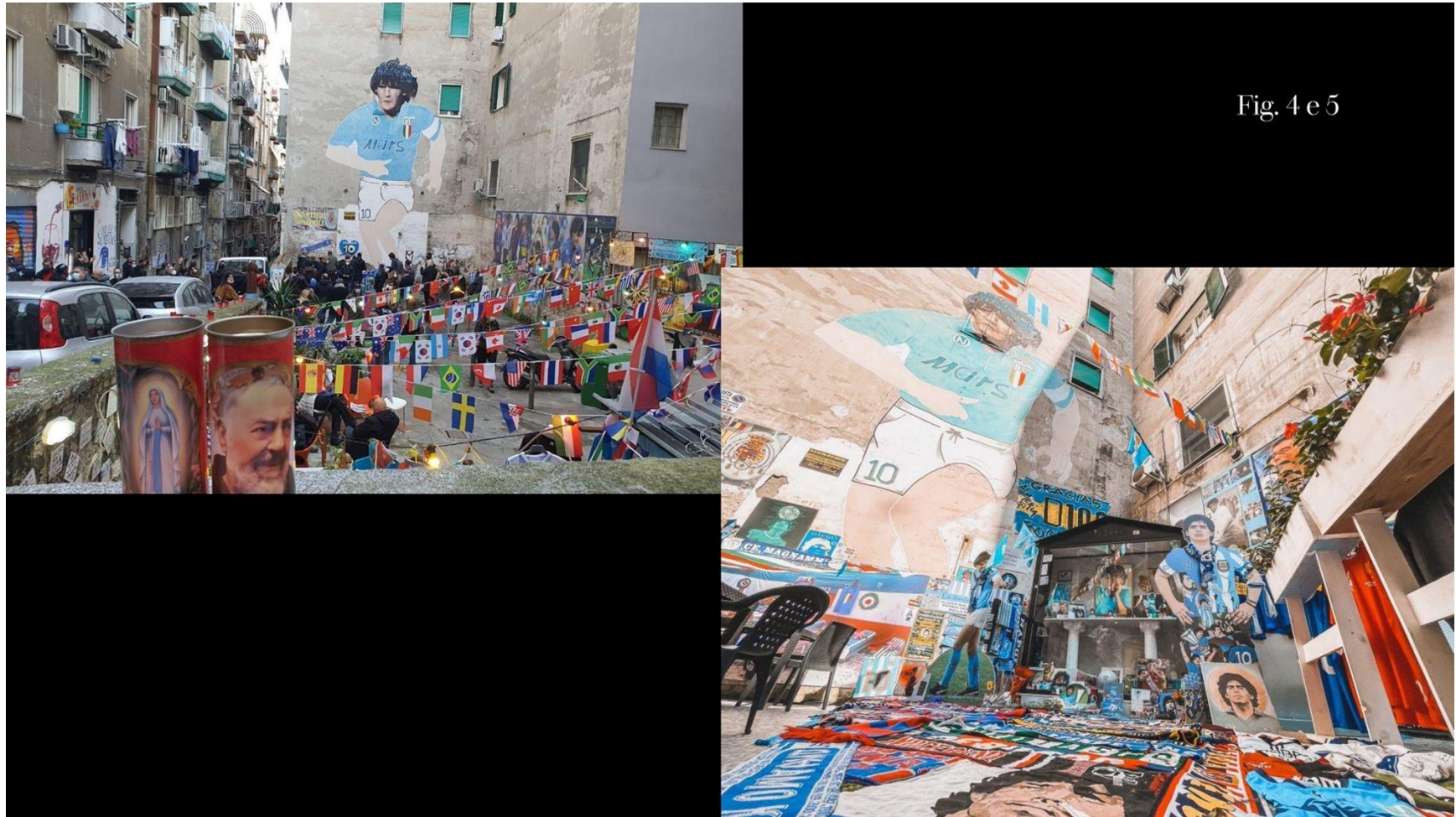


Fig. 4 e 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



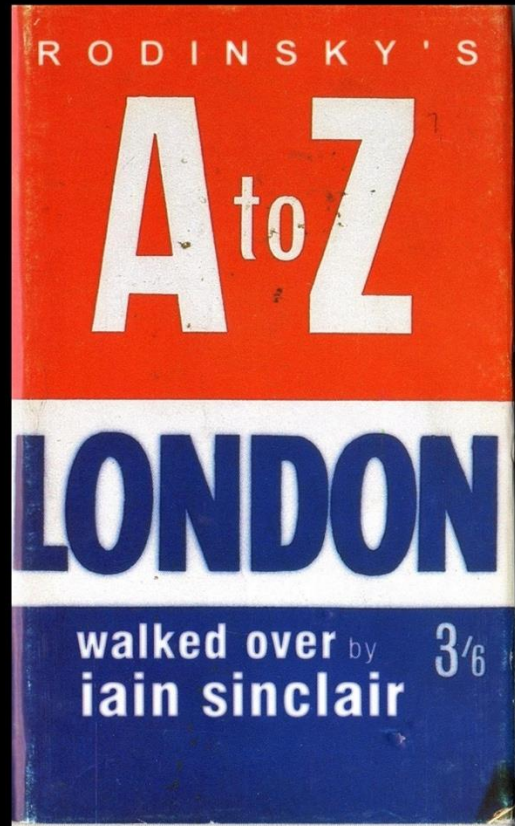


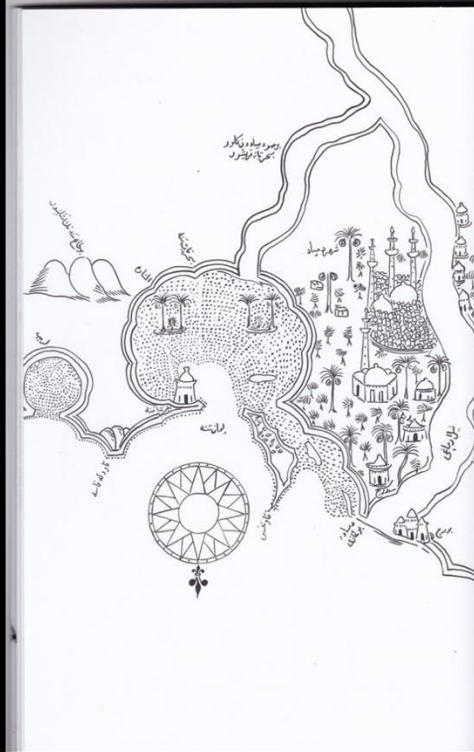
Fig. 10



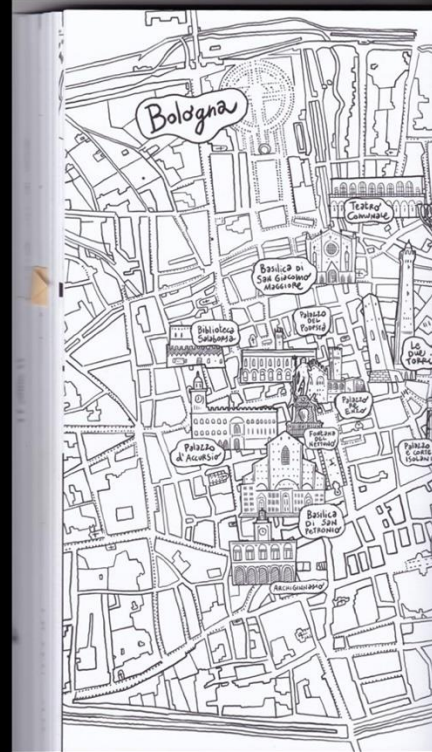
Fig. 11



MANSOURA



BOLOGNA



CAIRO



Fig. 13-15

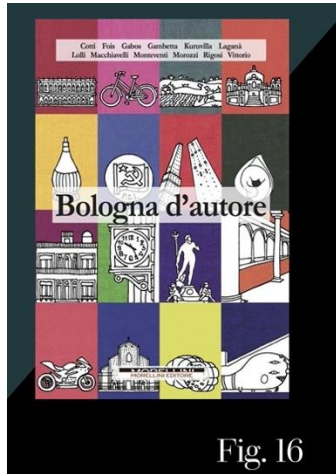


Fig. 16

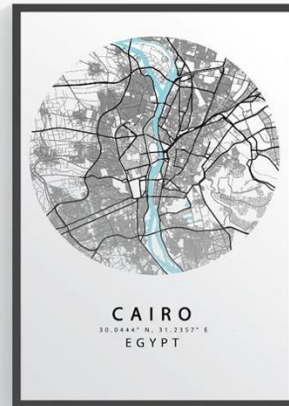


Fig. 18

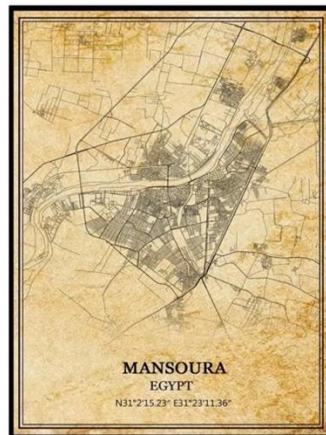


Fig. 17

RESEARCH QUESTIONS

- Che significati comunicano queste mappe?
- Perché usare un disegno invece di una mappa o uno stradario?
- Come riescono queste rappresentazioni a comunicare gli aspetti della città?

17



CITTÀ E SGUARDO





- The city is an abstraction, which claims to identify what, if anything, is common to all cities. The category designates a space produced by the interaction of historicity and geographically specific institutions, social relations of production and reproduction, practices of government, forms and media of communication, and so forth. By calling this diversity the city, we ascribe to its coherence or integrity. One way of thinking that coherence would be to treat the category of the city as a representation (...) More to the front, maybe, is Ihab Hassan's invocation of the immaterial city which, he suggests, 'has informed history from the start, moulding human space and time ever since time and space moulded themselves to the wagging tongue' (James Donald, *Imagining the Modern City*, London: The Athlone Press, 1999)
- "The city in our experience is at the same time an actually existing physical environment, and a city in a novel, a film, a photograph, a city seen on television, a city in a comic strip, a city in a pie chart and so on" (J.Burgin, *Some Cities*, London: Reaktion Books, p.48)

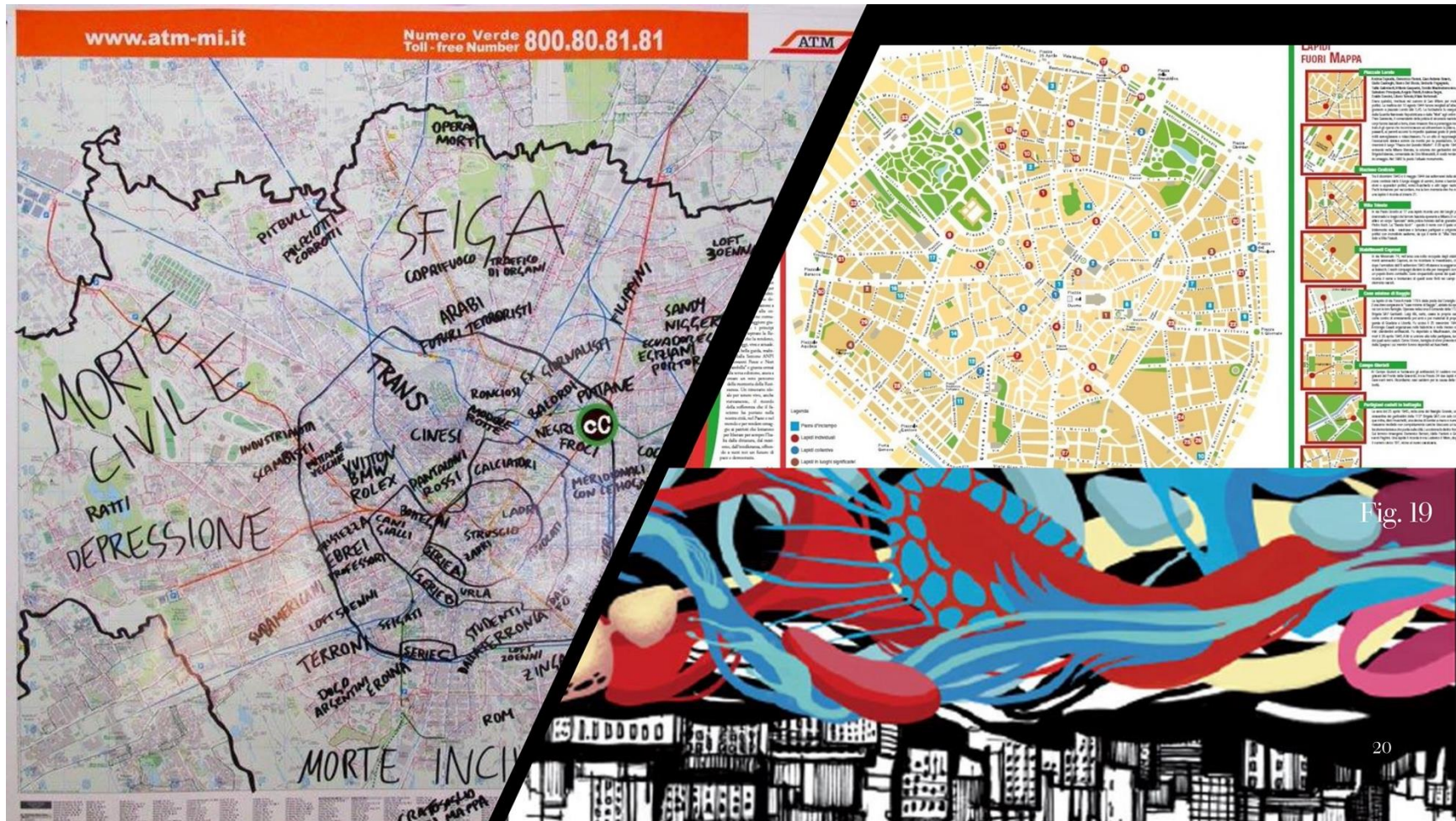


Fig. 19



• **Documentario:**

- ✓ *Cosa fa di un testo filmico un documentario?*
- ✓ *Prospettiva diacronica: c'è una differenza tra come veniva inteso il documentario alle origini e come viene inteso oggi?*
- ✓ *Prospettiva sincronica: cos'è il documentario filmico oggi?*

• **Città:**

- ✓ *Architetture o persone?*
- ✓ *Orientamento o emozione?*
- ✓ *Composizione abitativa: il problema dell'altro*

Rif. critici:

- *P. Aufderheide, Documentary Film. A Very Short Introduction*
- *E. Barnouw, Documentary. A History of the Non-Fiction Film (1993)*

Research
Questions



Mimesis o Storytelling?



Riassumendo:

Come sfruttare le intersezioni tra città reale e città immaginata?

In che modo la consapevolezza culturale ci aiuta a rappresentare la città in modo attendibile?

In che modo la nostra identità individuale e culturale condiziona la nostra «rappresentazione» di città?

Che ruolo ha l'intenzionalità comunicativa?



Intenzionalità comunicativa e rilevanza della lingua

- Dagmawi Ymer, *Asmat* (2015, 17'23")
 - → naufragio avvenuto il 3 ottobre 2013 a largo di Lampedusa
 - LINK AL FILM:
<https://www.archiviomemoriemigranti.net/film/co-produzioni/asmata-nomi/>
-



Riferimenti bibliografici

Anderson, Benedict R. O'G. 2006. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism (1983)*. Rev. ed. London ; New York: Verso.

Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film: a very short introduction*. Very short introductions. Oxford ; New York: Oxford University Press.

Barnouw, Erik. 1993. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2nd rev. ed. New York: Oxford University Press.

Cappon, Laura. 2022. *Patrick Zaki: una storia egiziana*. Prima edizione in «Feltrinelli comics». Milano: Feltrinelli.

Hall, Stuart e Open University, a c. di. 1997. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Culture, media, and identities. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage in association with the Open University.

Hebdige, Dick. 1991. *Subculture: the meaning of style*. New accents. London ; New York: Routledge.

Kuruville, Gabriella, a c. di. 2016. *Bologna d'autore*. Milano: Morellini editore.

Pezzoni, Nausicaa. 2013. *La città sradicata: geografie dell'abitare contemporaneo: i migranti mappano Milano*. Agli estremi dell'Occidente. Milano: O barra O.

Sinclair, Iain. 1999. *Dark Lanthorns*. 1st ed. Uppingham [England]: Goldmark.

Williams, Raymond. 1975. *The Country and the City (1973)*. 1. issued as an Oxford Univ. Press paperback, Repr. New York, NY: Oxford Univ. Press.

———. 1977. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. 4. impr. A Fontana Original 3479. London: Fontana/Croom Helm



Indice immagini

Fig. 1: Immagine di copertina di B. Anderson, Benedict, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*.

Fig. 2: [La città ideale](#)

Fig. 3: [Milano e le manifestazioni per il 25 aprile](#)

Fig. 4 e 5: Napoli - [Piazzetta Maradona](#)

Fig. 6: [Londra](#)

Fig. 7: [Lagos Island District](#)

Fig. 8: [New York skyline with Twin Towers \(by soolinart1000\)](#)

Fig. 9: New York - Skyline without twin towers (ph. Marlis Momber)

Fig. 10: immagine di copertina di I. Sinclair, *Dark Lanthorns*.

Fig. 11: [Psychogeographical London Map](#)

Fig. 12: [Mappare Milano disegnando](#)

Fig. 13-15: tre immagini da L. Cappon, *Patrick Zaki: una storia egiziana*.

Fig. 16 Immagine di copertina di G. Kuruvilla, a c. di, *Bologna d'autore*. (© G. Kuruvilla)

Fig. 17 [Mappa di Mansoura](#)

Fig. 18 [Mappa de Il Cairo](#)

Fig. 19: Agenzia X scrive una guida alternativa per conoscere davvero Milano

Fig. 20-23: cover e immagini da N. Pezzoni, *La città sradicata: geografie dell'abitare contemporaneo: i migranti mappano Milano*.