Antonino Milotta e Filippo Torre
Università di Genova, Italy

Intervistare attraverso le immagini:

autorialità, contaminazioni e collaborazioni nella produzione del film *Il rituale del passaggio*

Visual Ethnography

n. 2 · 2022
dx.doi.org/10.12835/ve2022.2-113

Abstract: Questo articolo ricostruisce non solo il processo creativo che ha portato alla realizzazione del film *Il rituale del passaggio*, ma anche l'approccio metodologico che è stato sperimentato per la costruzione della narrazione attraverso la *voice-over*. Tale film nasce da un lungo lavoro di ricerca sul campo nella zona di frontiera franco-italiana dell'alta Val di Susa. Nel contesto della crisi delle frontiere interne dell'Unione Europea, mette al centro il tentativo di documentare i momenti più salienti che precedono l'attraversamento a piedi del confine. L'articolo si concentra su una nuova metodologia partecipativa che è stata sperimentata nel corso della produzione visuale: la costruzione della *voice-over* del film attraverso una stimolazione visiva. Pur conservando un certo grado di autorialità, abbiamo sviluppato un'importante produzione collaborativa con uno degli interlocutori privilegiati della nostra ricerca, realizzando dei risultati significativi tanto dal punto di vista formale quanto dal punto di vista dell'interpretazione del contenuto.

Parole chiave: Etnografia visuale; documentario; confine alpino; migrazioni; interviste con le immagini.

Note biografiche: Antonino Milotta è artista visivo e ricercatore, attualmente dottorando nel curriculum di Migrazioni e Processi Interculturali presso l'Università degli Studi di Genova – Laboratorio di Sociologia Visuale. La sua ricerca abbraccia tematiche intime e sociali, volte a scandagliare le forze invisibili che animano e determinano il presente. Le installazioni, le immagini in movimento e il suono sono tra i medium più costanti della sua produzione. Ha studiato arti visive in diverse accademie specializzandosi nel 2020 nell'Università IUAV di Venezia in Movies – Moving Images Arts. Le sue opere sono presenti in diverse collezioni museali e ha partecipato a diverse mostre personali e collettive in Italia e all'estero.
Filippo Torre si è laureato nel 2020 in Studi dell'Africa e dell'Asia presso l'Università di Pavia. Dal novembre 2020 è dottorando in Scienze Sociali presso il Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università di Genova – Laboratorio di Sociologia Visuale. Ha svolto ricerche sul campo in Cisgiordania (Palestina) e lungo il confine franco-italiano. Il suo progetto di ricerca etnografica e visuale si concentra sulle traiettorie e le esperienze di mobilità irregolare interne allo spazio Schengen, mettendo al centro un caso studio che riguarda le migrazioni marocchine tra l'Italia e la Francia.

Introduzione[1]

Questo articolo ricostruisce non solo il processo creativo che ha portato alla realizzazione del film *Il rituale del passaggio*[2], ma anche l'approccio metodologico che è stato sperimentato per la costruzione della narrazione attraverso la *voice-over*. Una narrazione che nasce da un lungo lavoro di ricerca sul campo e di riflessione collettiva sull'attraversamento *undocumented* del confine franco-italiano nella zona dell'alta Val di Susa, tra le cittadine di Oulx, Bardonecchia e Briançon. Il documentario etnografico è stato prodotto dal Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova – che negli ultimi anni si occupa di fare ricerca su migrazioni e confini attraverso l'uso di metodi visuali e partecipativi – e prende forma grazie a una serie di ricerche sul campo e di scuole dottorali di formazione all'etnografia portate avanti a partire dal maggio 2021[3].

Le sensazioni che abbiamo sperimentato durante i nostri soggiorni di ricerca presentano delle analogie con le vicissitudini del protagonista del film *Ricomincio da capo*[4], in cui si assiste al ripetersi di una giornata dal risveglio al sonno del personaggio interpretato da Bill Murray: solo al successivo risveglio si scopre che è tutto identico al giorno precedente, nonostante i suoi diversi modi di reagire e interpretare la giornata. Anche nel nostro campo di ricerca ogni giorno si ripetevano prassi e dinamiche legate all'attraversamento del confine, con tempi e regole del giorno precedente. Cambiavano le facce, le aspirazioni e le storie di viaggio dei migranti, ma ognuno di essi era obbligato a sottoporsi a un *rituale* collettivo, a una "cerimonia di degradazione" (Blanchard, 2014) in cui tutto sembrava ripetersi secondo un copione già scritto. Come per il protagonista del film, l'unico cambiamento che si avvertiva era nella nostra consapevolezza e nella progressiva presa di coscienza dei significati del confine.

In che modo abbiamo tradotto le dinamiche del rituale dell'attraversamento in un prodotto visivo? Come abbiamo tentato di includere contraddizioni e conflitti che si sperimentano lungo una rotta migrante? Come si possono portare avanti metodologie dialogiche e partecipative con soggetti che si fermano solo per pochi giorni nel proprio campo di ricerca, come si verifica in una zona di frontiera? A fronte del costante via vai che contraddistingue un luogo di confine, l'unico elemento in grado di restituire la reale complessità della frontiera sono le voci, gli sguardi e le emozioni delle persone che abitano quotidianamente e attivamente il territorio. L'abitare non è solo risiedere in un determinato luogo, ma avere l'abitudine di qualcosa, fare uso della capacità di "creare, consolidare e intensificare abiti e abitudini, modi di essere e di vivere"[5]. Anche ogni passaggio migratorio crea uno strato dell'abitare che si deposita sul territorio nonostante la sua dimensione effimera: tanto le persone stanziali quanto le persone in transito sono parte costitutiva del territorio.

La necessità di tenere insieme soggetti migranti e stanziali determina le due linee di sviluppo che sono state seguite per la realizzazione del film. La prima tendenza si riferisce a uno sguardo di carattere più *autoriale*, che ha cercato di osservare e vivere a fianco di chi è costretto ad affrontare questo viaggio, nel tentativo di raccontare attraverso le immagini le fasi che precedono l'attraversamento a piedi del confine e di restituirne la drammaticità. Il secondo sviluppo ha seguito un approccio più *collaborativo*, restituendo ed elaborando un discorso su migrazioni e confini attraverso le percezioni e le voci degli attori sociali che abitano e animano il territorio. Questa doppia tendenza, che cerca di unire il cinema di "osservazione" con il cinema "partecipato" (Pennacini, 2013), si intreccia con la natura ambivalente della pratica etnografica, costantemente impegnata a sviluppare un'intensa partecipazione e coinvolgimento da una parte, a mantenere il giusto distanziamento dal soggetto rappresentato dall'altra.

È in particolare l'etnografia visuale che ha cercato di abbattere questi dualismi per restituirli in una dimensione dialettica; anche l'arte, con la sua straordinaria capacità di sapersi connettere a situazioni e contesti differenti

1 Il presente testo è frutto di una ricerca e di un'elaborazione congiunta degli autori; ciò nonostante, a fini puramente accademici, i paragrafi 2 e 5 vanno attribuiti a Filippo Torre, i paragrafi 1 e 3 vanno attribuiti ad Antonino Milotta, il paragrafo 4 a entrambi gli autori.

2 *Il rituale del passaggio*, 2022, un film di A. Milotta; soggetto: A. Milotta, F. Torre, P. Gorza. Genova: Laboratorio di Sociologia Visuale. "Vedi: https://openddb.it/film/il-rituale-del-passaggio/.

3 La ricerca etnografica da cui nasce questo film è stata finanziata nel quadro dei progetti SOLPLACES (Università di Genova, BIPE 2021 e Fondazione San Paolo) e ASIT (PRIN 2017 – prot. 2017999JXZ) e delle attività del Laboratorio di Sociologia Visuale dell'Università di Genova.

4 *Ricomincio da capo*, di Ramis H., film, Stati Uniti, 1993.

5 Giorgio Agamben, Conferenza tenuta alla Facoltà di architettura dell'Università di Roma La Sapienza il 7 dicembre 2018.

– nonostante la mancanza di un quadro teorico unificante – si è sempre fondata su relazioni partecipative (Bourriaud, 2010). Per questo – come sottolinea Annalisa Frisina (2015) nella prefazione a *Fare sociologia visuale* – non ha più senso contrapporre arte e scienza; al contrario, l'arte dovrebbe essere messa al servizio di una descrizione più accurata della realtà sociale. La stessa figura del ricercatore/artista, sempre più presente sia negli ambienti accademici sia in alcuni strette nicchie dell'arte, rimette in discussione l'approccio dell'*Arts-Based Research* (Pentassuglia, 2016). Gli strumenti visuali dell'arte non sono più utilizzati solo come metodologia di ricerca, né il coinvolgimento dell'artista è esplicitato solo nella fase di restituzione visuale della ricerca; piuttosto, si avverte ora l'esigenza di riconoscere il risultato concreto di una ricerca come prodotto artistico frutto di un'esperienza condivisa.

Uno dei rischi di fare etnografia visuale e partecipativa è quello di cadere nelle *trappole* del discorso dominante, ovvero non essere in grado di cogliere i conflitti interni e il punto di vista dei *deboli*. Tale rischio implica l'obiettivo di ripristinare una forma di distanziamento critico. Da una parte, è necessario fare un esercizio di riflessività; dall'altra parte bisognerebbe misurarsi con la capacità di valorizzare il "malinteso" (La Cecla, 2009), un'incomprensione capace di creare uno spazio comune di discussione e interazione con soggetti che, in senso pratico e metaforico, non parlano la lingua del ricercatore/video maker e si muovono su immaginari differenti.

Per questo motivo – nel lungo processo di immersione etnografica fatto di piccole azioni di supporto al transito, viaggi in pullman, camminate a piedi lungo i sentieri da un lato all'altro del confine – abbiamo accettato di metterci in discussione attraverso l'immedesimazione e l'esposizione a molteplici sguardi e angolazioni. La produzione visuale è stata animata dal tentativo di includere nel film l'elemento contaminante dell'incontro etnografico, anche con quelle persone che avevano meno familiarità con il nostro lessico.

> A Claviere a un campeggio anarchico incontriamo diversi migranti che avevamo conosciuto ieri; tra di loro c'è anche Alex[6], un ragazzo di origine ivoriana con cui avevamo parlato fuori dalla stazione di Oulx. Decidiamo di invitarlo a pranzo, lui accetta ed estende l'invito a un suo amico. Abbiamo con noi gli strumenti di ripresa: Alex mostra interesse verso l'attrezzatura, dice di amare la tecnologia. Nel giro di poco ci ritroviamo la telecamera puntata in faccia: "Adesso sono io che intervisto voi". Molto probabilmente la sua capacità di leggere e interpretare la situazione gli aveva permesso di capire cosa stavamo realizzando, generando uno scambio di ruoli e posizionamenti. Apre l'intervista usando il format classico di radio e tv, con continui riferimenti a un immaginario pubblico fruitore: "Ma ditemi, che cosa ne pensate voi della migrazione?". Le sue domande ci spiazzano, non ci aspettavamo di essere messi alla prova da un nostro interlocutore, di finire al centro del suo sguardo. La relazione osservato-osservatore è ribaltata, anche se per pochi minuti effimeri (estratto dei diari di campo, 16 maggio 2021).

Anche se l'intervista condotta da Alex nei nostri confronti non è confluita all'interno del film, l'iniziativa di un "migrante" che "prende la parola" è stata determinante nel sottolineare le implicazioni etiche e politiche insite nella volontà di rappresentare, ricordandoci che nella relazione tra *noi* e *loro* si nasconde sempre un'asimmetria di potere che si può limitare solo con un lungo sforzo di riposizionamento (Figura 1). Ci sarebbe piaciuto costruire una forma di narrazione collaborativa con questo ragazzo ivoriano del '83 che ora si trova a lavorare in un Carrefour nella periferia di Marsiglia; ci sarebbe stato bisogno di uno sforzo ancora più grande per ritrovarci all'interno di uno spazio di "intelligibilità condivisa" (Rivera, 2008: 48), per sbloccare determinati meccanismi di fiducia reciproca. Nonostante la tentazione di coinvolgere Alex in una relazione dialogica basata sul visuale, abbiamo optato per non "puntare" la telecamera in

6 Questo nome è fittizio al fine di proteggere l'anonimato del nostro interlocutore.



Figura 1 Scambi di ruolo e incroci di sguardi con Alex. Fonte: Foto degli autori.

faccia alle persone migranti, né di registrare la loro voce, concentrandoci sulle persone che abitano quotidianamente il territorio di confine.

Su questo solco, presentiamo le riflessioni maturate nel corso della produzione e co-costruzione del film *Il rituale del passaggio*. Un film a confine tra cinema documentario e cinema espanso (Youngblood, 2013) che si distacca da una visione temporale e spaziale nel tentativo di mettere a fuoco il lato più intimo ed evocativo del passaggio "illegale" della frontiera e della preziosa funzione che gli attori solidali svolgono sul territorio, tanto concretamente quanto simbolicamente. Elementi che rendono questa produzione visiva vicina all'idea di "quinto cinema", caratterizzato da un approccio "poetico aperto"; un approccio in cui politico ed etico sono alla base della costruzione del prodotto filmico, che accoglie al suo interno le autorappresentazioni visive donate dai migranti, varcando di fatto la soglia della rappresentazione e del cosiddetto cinema del reale (Kaur e Grassilli, 2022). *Il rituale del passaggio* diventa allora un orizzonte di possibilità, un cammino da compiere collettivamente, una *cerimonia guidata da invisibili pontefici* (vedi Figura 2).



Figura 2 Il titolo del film in apertura. Fonte: Fotogramma dal film *Il rituale del passaggio.*

Claviere come luogo di confine

Il comune di Claviere, piccolo centro abitato a ridosso della frontiera con la Francia, è avvolto su tre lati dalla linea del confine. Al di là del posto di blocco della polizia francese, si apre il Passo del Monginevro e inizia la lunga discesa a zig-zag che lentamente conduce alle valli del *Briançonnais*. Negli ultimi anni i territori di Claviere e Monginevro si sono progressivamente caratterizzati come spazio interconnesso da alcune *infrastrutture condivise* legate all'economia turistica, quali il comprensorio sciistico transfrontaliero della *Via Lattea*, la pista da golf in comune, una rete di sentieri da trekking. Oggi, per contrastare il passaggio di cittadini provenienti dal Sud Globale, la linea di confine ha assunto una nuova materialità: attraverso controlli selettivi e verifiche mirate basate sulla linea del colore, ogni giorno le autorità francesi cercano di scoraggiare l'incessante movimento verso la Francia delle persone in transito senza documenti (vedi Figura 3).



Figura 3 Il posto di frontiera della polizia francese entrando nel paese di Monginevro. Fonte: Fotogramma dal film *Il rituale del passaggio.*

A partire dal 2017, infatti, la via di passaggio che si concentra sul Passo del Monginevro – che si configura principalmente come una tappa, un'estensione della "rotta" balcanica – è diventata uno snodo cruciale della mobilità migrante dentro l'area Schengen (Filippi, Giliberti e Queirolo Palmas, 2021). Come effetto della riemersione e militarizzazione del confine franco-italiano – giustificate come una risposta alla cosiddetta "crisi dei rifugiati" del 2015 – questo passo di montagna si è trasformato in un nodo di confine alternativo e relativamente poroso rispetto ai passaggi costieri tra Ventimiglia e Mentone. Nonostante la pericolosità e la fatica che comporta, percorrere a piedi i sentieri di montagna – un territorio troppo vasto da controllare fino in fondo, specialmente di notte – si è rivelato un modo relativamente veloce per passare.

In effetti, la Val di Susa ha un'antica abitudine a essere luogo di passaggio (Aime, 2016). La leggenda vuole che Annibale sia transitato con il suo esercito e i suoi elefanti proprio attraverso il valico del Monginevro. Dall'inizio del Novecento, poi, i valsusini hanno osservato il passaggio e il movimento di persone in fuga attraverso le loro montagne e i loro valichi alpini, fino alle attuali migrazioni provenienti dal Sud Globale (Tazzioli, 2021). Al fine di mettere in discussione il carattere eccezionale degli attuali transiti in Val di Susa, in molti evocano il film *Il cammino della speranza*[7], in cui si raccontano le peripezie di un gruppo di minatori siciliani che cercano di emigrare in Francia negli anni cinquanta attraversando illegalmente proprio il Colle del Monginevro (vedi Figura 4).



Figura 4 Sequenza finale de *Il cammino della speranza*. Fonte: Fotogramma dal film *Il cammino della speranza.*

Quando siamo arrivati a osservare queste dinamiche per la prima volta in Alta Valle – nel maggio 2021 – la rotta del Monginevro era già abbastanza consolidata e numerosi materiali audio-visivi erano stati prodotti[8]. Ogni giorno decine di persone senza i documenti necessari per valicare il confine scendevano dal treno alla stazione di Oulx, si equipaggiavano con attrezzatura adeguata distribuita nei *rifugi* solidali e prendevano l'autobus per Claviere, seguiti dalla Croce Rossa. L'equipaggiamento, costituito da scarponi da montagna, giacche a vento, berretti, ecc., era distribuito al Rifugio Fraternità Massi di Oulx, unico canale di solidarietà riconosciuto e supervisionato dalla Prefettura di Torino. Al contrario, l'altra esperienza valligiana di supporto al transito – la Casa Cantoniera Occupata – veniva sgomberata poco prima del nostro arrivo in frontiera[9].

7 *Il cammino della speranza*, di Germi P., film, Italia, 1950.

8 Vedi filmografia/videografia.

9 Occupato da un collettivo anarchico nel dicembre 2018, un vecchio edificio di proprietà dell'Anas si trasforma in un luogo di ospitalità solidale fino al momento del suo sgombero, avvenuto il 23 marzo 2021, poche settimane prima che iniziassimo la ricerca visuale (Filippi e Giliberti, 2021). Oggi l'eredità politica di quell'esperienza è stata raccolta da un nuovo spazio occupato autogestito – ribattezzato *Yallah!* – nei pressi di una centrale idroelettrica a Cesana Torinese. A Oulx continuano invece ininterrotte le attività di sostegno al transito all'interno del Rifugio Fraternità Massi, dove opera una vasta rete di volontari e un *team* di operatori salariati.

A bordo dell'autobus avveniva qualcosa di paradigmatico: mentre i passeggeri *regolari* potevano continuare la corsa fino alla cittadina francese di Briançon, le persone *undocumented* dovevano scendere dall'autobus prima del posto di blocco di confine, per affrontare a piedi gli ultimi quindici chilometri, camminando sui sentieri di notte per non essere visti dalle squadre mobili della *Gendarmerie* francese che portano avanti la "caccia all'uomo" in montagna (Bachellerie, 2020). In questa dinamica, la stazione della polizia di frontiera di Monginevro è utilizzata per portare avanti le procedure di respingimento (*refoulements*); le persone intercettate sono consegnate alla polizia o alla Croce Rossa che, nella maggior parte dei casi, le riportano al rifugio di Oulx.

> In coda per il bus ci sono più di quaranta persone, che prima erano al rifugio per riposare e ottenere scarpe e vestiti adatti ad affrontare la camminata notturna sui sentieri. Gli operatori della Croce Rossa osservano la scena nei pressi dello "*shelter*"; poco prima che l'autobus parta salgono sull'ambulanza che lo scorterà fino a Claviere. L'autobus è diretto in Francia, come recita l'insegna luminosa, ma tutte le persone a bordo dovranno scendere all'ultima fermata prima del confine, davanti alla chiesa di Claviere. Ad attenderle ci sono nuovamente gli operatori della Croce Rossa [...].
> Questo confine è evidentemente poroso, ogni notte decine di persone lo attraversano nonostante i controlli; la condizione per attraversarlo è che si scenda dal bus e si metta a rischio la propria vita sulle montagne. Una sorta di rito di passaggio attraverso cui il pensiero di Stato conferma che non si ha il diritto ad attraversare quella linea, un processo di soggettivazione volto a produrre soggettività subordinate e senza diritti. Parallelamente, mettendosi in marcia su quei sentieri, ogni giorno decine di persone praticano un atto di resistenza ed una sfida alle politiche migratorie di contenimento dei movimenti secondari (estratto dei diari di campo, 14 maggio 2021).

Portare avanti un lavoro collettivo: l'esperimento del teaser

In un tempo apparentemente sospeso, un rituale si compie ogni giorno in alta Val di Susa, e ogni giorno ripete e scandisce una serie di eventi. Le prassi dell'arrivo, dell'attesa, della preparazione e vestizione, del viaggio e infine del passaggio sono scandite da una serie di luoghi simbolo e individui che cercano di evitare le tragedie durante il cammino in montagna, nel tentativo di rendere il passaggio il più sicuro e sereno possibile.
Parliamo di persone che da un lato all'altro del confine, indipendentemente dal proprio posizionamento politico o religioso, rivendicano il diritto sacrosanto di ogni singolo essere umano di potersi muovere liberamente da uno Stato all'altro, senza sbarramenti e confini. Confini inesistenti per alcuni, legalmente inaccessibili per altri.
Un territorio animato da diverse ideologie e appartenenze quello della Val di Susa, che convive nella differenza e si ritrova in una moralità della montagna, nel senso di comunità, nella filosofia no TAV, nell'operato di una classe docenti che ha puntato molto sull'interculturalità, sull'attivismo di donne e uomini fuori dal coro, anche quando l'invisibilità del passaggio dei migranti e della loro presenza giovano alle tasche dell'industria turistica e a istituzioni che chiudono gli occhi per non vedere.
Sono questi gli ingredienti che definiscono un territorio in termini di accoglienza e solidarietà.

La sinossi del progetto filmico è stata scritta durante la rielaborazione di un teaser[10], costruito con i materiali video raccolti durante la prima fase della

10 Vedi: https://openddb.it/film/il-rituale-del-passaggio/.

ricerca sul campo. Non avevamo ancora le idee abbastanza chiare sul tipo di progetto che intendevamo sviluppare: all'interno del laboratorio le posizioni erano differenti e contrastanti. Non a caso il primo teaser prodotto rimaneva volutamente aperto a un tipo di narrazione collettiva e trasversale, con l'obiettivo di non escludere alcun approccio o interpretazione del materiale. Tuttavia, se l'archivio dei materiali era nato da un lavoro collettivo che aveva realizzato le interviste e prodotto lunghi diari di campo congiunti, la produzione del film è diventata opera di un piccolo gruppo motivato e portatore di saperi e conoscenze specifiche, che – basandosi sulle proprie precedenti esperienze in ambito visuale – si è occupato delle traslazioni, delle traduzioni dal linguaggio del diario a quello dell'etnografia filmica.

Ci siamo resi conto di come la realizzazione di film collettivi e video partecipativi possa passare solo attraverso una sequenza di tempi, periodi di formazione e allineamento di pensiero da costruire non solo durante le riprese e la fase di post-produzione dei materiali, ma specialmente nei momenti di preparazione e pre-produzione della proposta. Ogni fase diventa fondamentale per chiarire tutti i passaggi che andranno a concretizzarsi nel lavoro finale: se uno di questi passaggi non viene attuato il rischio è che l'accento cada soltanto sulle dinamiche partecipative, trascurando l'importanza di proporre una narrazione accessibile e una rappresentazione coerente.

Da una parte concordiamo con il fatto che il processo produttivo sia importante quanto il prodotto finale; dall'altra, tuttavia, fin dall'inizio abbiamo sentito l'esigenza di proporre un documento visuale che seguisse determinati canoni estetici e scelte stilistiche. In una delle sue più importanti opere, gli *Strumenti del comunicare,* il sociologo canadese McLuhan (1964) sosteneva la necessità di studiare i media non soltanto per quanto riguarda i *contenuti* che trasmettono, ma anche e soprattutto dal punto di vista delle *modalità di rappresentazione*. A nostro modo di vedere, il processo produttivo è ancora più interessante se si concretizza in un lavoro costruito seguendo una precisa tecnica di rappresentazione visiva, un'opera che possa essere apprezzata e fruita – oltre che dal ristretto pubblico di addetti ai lavori – da una platea più ampia e generica. Nell'introduzione al volume collettaneo *Visioni del mondo* Cristina Balma Tivola (2017: 7) precisa come:

> *Qualsiasi produzione audiovisiva, che sia a soggetto o documentaria, prevede sempre la partecipazione di (almeno) tre interlocutori nel discorso all'interno del quale essa è prodotta e fruita: un autore, cioè qualcuno che osserva e realizza le riprese (nonché la regia, il montaggio ecc.) attraverso uno strumento; un soggetto, ovvero qualcosa o qualcuno che viene osservato e ripreso; uno spettatore, cioè qualcuno che osserva le immagini realizzate.*

Queste apparentemente semplici osservazioni aiutano a ristabilire ruoli e posizionamenti. Infatti, come continua l'autrice nello stesso volume, il *profilmico* – ciò che sta davanti allo strumento di ripresa audiovisiva – esiste indipendentemente e precedentemente al momento delle riprese: saperlo identificare attraverso lo sguardo e la sensibilità di una pluralità di soggetti aiuta piuttosto a definirne le caratteristiche e sfaccettature. La soggettività dell'autore, anche nel caso in cui decida di mettere in discussione il proprio ruolo per sviluppare un lavoro partecipativo, indirizzerà inevitabilmente l'intero processo di produzione. Se la fase del montaggio come prolungamento della ricerca sul campo (Navone e Oddone, 2015) si configura come un imbuto in grado di distillare l'archivio di materiali raccolti, anche l'autorialità in una dimensione partecipativa nasce da un processo di distillazione da cui emergono i soggetti portatori del progetto filmico. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, ci siamo concentrati nella costruzione di una *voice-over* realizzata attraverso una tecnica sperimentale sviluppata insieme a un attore che era stato uno dei protagonisti della nostra etnografia.

Riformulare le metodologie partecipative: l'intervista attraverso le immagini

Fin dall'inizio la ciclicità e i pericoli dell'attraversamento del confine sono stati al centro del nostro lavoro. Per esplorare queste dimensioni abbiamo intervistato diversi attori della solidarietà che abitano quotidianamente il territorio di confine valsusino, in un tentativo di avvicinarci alla comprensione delle rotte migranti attraverso il contatto prolungato con le reti solidali (Queirolo Palmas e Rahola, 2020; Giliberti e Potot, 2021). Negli intervalli delle ricerche sul campo, il girato di quelle prime interviste è stato proiettato in un contesto di confronto e convivialità, in una discussione da cui è emerso come la tecnica della video intervista non era adatta al tipo di lavoro che volevamo portare avanti. La difficoltà a utilizzare quel materiale derivava da una *dissonanza* di fondo, frutto di una pluralità e di una polifonia non orchestrate nella fase della conduzione dell'intervista. Sentivamo il bisogno di trovare una modalità diversa per costruire un'altra forma di narrazione.

Sulla base delle nostre prime osservazioni, avevamo considerato di suddividere l'esperienza dell'attraversamento irregolare del confine – e di conseguenza anche del nostro prodotto filmico – in tre fasi diverse: la fase della preparazione e della vestizione al rifugio (*l'attesa*), la fase dello spostamento in pullman a Claviere (*il viaggio*) e, infine, la fase dell'attraversamento a piedi sui sentieri (*il passaggio*). Da lì molte cose sono successe e molte dinamiche sono cambiate, ma attraversare il confine a Claviere significa ancora oggi dover affrontare ognuna di queste fasi, con i suoi significati e le sue tattiche di resistenza (vedi Figura 5).



Figura 5 Le tre fasi dell'attraversamento del confine alpino. Fonte: Fotogramma dal film *Il rituale del passaggio.*

Mantenendo l'attenzione su questa forma di narrazione, nella costruzione del soggetto abbiamo cercato di andare oltre le categorie classiche di *emic* ed *ethic* (Harris, 2001). Il tentativo è stato quello di dare forma a un prodotto ibrido, integrando lo sguardo autoriale con la collaborazione non solo delle persone e dei ricercatori interni al laboratorio, ma anche con i soggetti della ricerca sul campo, ossia gli attori solidali protagonisti della (ri)negoziazione pratica e simbolica dell'attraversamento della frontiera.

Si è sviluppato in particolare un dialogo con un attore importante della rete di supporto ai migranti in transito: Piero Gorza, diventato co-autore del soggetto del film. Piero – abitante di Oulx, ex-professore di italiano presso il liceo comunale – era in prima fila nelle attività di solidarietà locale e di denuncia pubblica. Fin dall'inizio della nostra ricerca etnografica e visuale, la sua casa di Oulx è stata un luogo di incontro e discussione con attivisti, giornalisti, ricercatori e migranti stessi. Fino ad allora, lui era stato per noi uno degli interlocutori privilegiati della nostra ricerca, da cui ricavare informazioni e raccogliere un punto di vista critico e profondo. Tentativi – come condividere con lui i nostri diari di campo – erano già stati fatti; tuttavia, non eravamo mai riusciti a ridurre in maniera operativamente efficace la distanza tra noi (con il potere della rappresentazione alle spalle; Fabietti e Matera, 1999) e lui (con la sua *agency* individuale e le sue tattiche su come poterci *usare* a proprio vantaggio).

Il punto di svolta è stato mostrargli piccole sequenze del materiale che avevamo montato, da cui emergevano le idee principali che avrebbero animato il nostro lavoro. Durante la prima proiezione collettiva insieme al resto del

laboratorio, i commenti e le reazioni di Piero a fronte della nostra proposta visuale ci hanno fatto capire come lavorare attraverso una stimolazione visiva potesse essere una metodologia innovativa rispetto alle semplici interviste frontali. È così che nel corso degli incontri successivi abbiamo provato a registrare le sue parole mentre commentava a caldo le immagini evocative che via via gli sottoponevamo. Una di queste prime sequenze mostrava i resti dei frammenti di vita abbandonati nell'area esterna della casa cantoniera dopo lo sgombero. In questa esperienza Piero aveva partecipato attivamente, vi era rimasto emotivamente legato e conservava un archivio di memorie fotografiche (vedi Figura 6 e 7).



Figura 6 La Casa Cantoniera Occupata prima e dopo lo sgombero. Fonte: Fotogramma dal film *Il rituale del passaggio.*



Figura 7 Resti di vita della casa cantoniera. Fonte: Fotogramma dal film *Il rituale del passaggio.*

In che modo abbiamo portato avanti l'intervista? A una prima proiezione con la colonna sonora sviluppata da Massimo Pegoraro, ha fatto seguito una seconda proiezione in silenzio mentre registravamo le parole di Piero in libera uscita (Figura 8). Il risultato è andato oltre le aspettative, tanto dal punto di vista formale – Piero ha dimostrato una notevole capacità di improvvisazione



Figura 8 Piero durante la fase di registrazione dell'intervista. Fonte: Foto degli autori.

– quanto dal punto di vista dell'interpretazione creativa del contenuto. Anche dopo un confronto con il resto del laboratorio, è emerso chiaramente come questa modalità possa risultare significativa non solo per creare un'esperienza condivisa con i nostri interlocutori, ma anche per produrre una *voice over* che – pur risultando fluida e spontanea – mantenga una conduzione lineare e mirata rispetto alle immagini in movimento.

In una certa misura, il nostro metodo si differenzia dalle tecniche di *visual elicitation* (Harper, 2002; Rose, 2016) – da cui pure abbiamo preso spunto – in due modi. Primo, l'intervista con Piero è stata strutturata esclusivamente attraverso la conduzione visiva delle sequenze filmiche che avevamo montato, con le musiche, la selezione delle immagini e le scelte stilistiche e interpretative degli autori. Secondo, il lavoro con il soggetto intervistato non si è limitato a dare forma a delle parole; al contrario, il rapporto è continuato attraverso il suo coinvolgimento attivo nel montaggio e nella presentazione del lavoro. Di seguito è riportato un esempio dell'oggetto narrativo che abbiamo costruito con Piero:

> *Ogni rito di passaggio presuppone un orizzonte, ogni orizzonte presuppone la capacità di camminare, la capacità di camminare presuppone un orizzonte: senza un orizzonte non cammini. E in questa ritualità quali sono le figure terze che in qualche modo possono essere testimoni e attori di questo rito di passaggio? Intanto, la rete di relazioni che hai costruito viaggiando: sono loro che ti guidano, ti indicano e ti fanno capire chi è amico e nemico, ti fanno capire cosa è neve e che cosa è boscaglia, che ti fanno capire cosa è campo e cosa è squat. E poi cosa c'è? Sicuramente ci sono una serie di figure che in qualche modo affiancano il tuo cammino, ci sono una serie di figure che ostacolano il tuo cammino. Da una parte c'è chi ti aiuta, che ti è a fianco; e dall'altra c'è chi ti ostacola, chi crea barriere, ti mette le manette e ti spacca le caviglie. Ma c'è ancora un qualcosa che è interessante in questo rito che parla di transizioni: è che le persone che passano cambiano il luogo in cui transitano. Ma cambiano anche quelli che potrebbero essere aspetti coreografici, cioè l'ambiente in cui queste persone si inseriscono (estratto della* voice over *del film).*

Conclusioni

A fronte di questo esperimento si possono fissare alcune riflessioni per valutarne la portata euristica. Innanzitutto, questa modalità di costruzione

narrativa si può proporre solo in determinate condizioni, non sempre riesce e implica entrare in relazione con soggetti predisposti e dalle spiccate abilità oratorie. Inoltre, fare film partecipativi significa collaborare con attori sociali il cui punto di vista risulta, almeno in un certo grado, compatibile con quello dell'autore, il quale è portato inevitabilmente a selezionare le persone con cui *fare qualcosa insieme* sulla base di una grammatica comune e di un mondo di riferimenti condiviso. Non è superfluo sottolineare che la collaborazione con Piero è stata favorita dal suo capitale culturale e da un orientamento politico vicino al nostro, nonché da una certa familiarità con tematiche legate all'arte.

Abbiamo evitato di proporre la stessa modalità di co-costruzione ad altri soggetti della ricerca, come attivisti anarchici o persone migranti che – percependoli come potenziale arma – tendono a diffidare degli strumenti tecnologici. Da una parte, avvertiamo quindi l'importanza di esplicitare e problematizzare il carattere parziale delle forme di cinema e di ricerca dialogiche e polifoniche, perché escludono tutti quei soggetti con cui non si crea l'*intesa* necessaria per registrare, montare o *narrare qualcosa insieme* e che, tuttavia, compongono un tassello significativo del tessuto sociale (Queirolo Palmas, 2018). Dall'altra, l'inevitabilità di questi meccanismi selettivi non può occultare dalla rappresentazione i punti di vista dei segmenti sociali non interessati, o addirittura ostili, alle nostre forme di narrazione; a questo riguardo, si possono inventare molteplici strategie per integrare in una relazione dialettica un approccio partecipativo e collaborativo con uno "sguardo da lontano" (Lévi-Strauss, 2020), andando oltre le rappresentazioni e le visioni del mondo che ci propongono i soggetti egemonici.

Piero è il soggetto che abbiamo selezionato come interlocutore privilegiato, ma il nostro sguardo è stato altresì contaminato da tante voci differenti, talvolta contrastanti; mantenere in tutte le fasi della produzione un certo livello di autorialità (e avere in mano gli strumenti di ripresa e la scelta dei parametri) – rifiutandoci per esempio di assecondare alcuni dei suggerimenti stilistici di Piero – ci ha comunque permesso di non confondere la nostra visione del confine con il suo angolo prospettico.

Bibliografia

Aime, Marco. 2016. *Fuori dal tunnel. Viaggio antropologico nella val di Susa*. Meltemi: Sesto San Giovanni.

Bachellerie, Sarah. 2020. "Chasing Down Foreigners at the French-Italian Border (Hautes-Alpes) as a Matter of Social and Racial Policing". *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine* [Online], 108 (2): 1-13.

Balma Tivola, Cristina (a cura di). 2017. *Visioni del mondo. Rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di minoranze, produzioni collaborative.* StreetLib.

Blanchard, Emmanuel. 2014. "Contrôle au faciès: une cérémonie de dégradation". *Plein droit*, 4: 11-15.

Bourriaud, Nicolas. 2010. *Arte relazionale.* Postmedia Books: Milano.

Fabietti, Ugo e Vincenzo Matera (a cura di). 1999. *Etnografia. Scrittura e rappresentazioni dell'antropologia*. Carocci: Roma.

Filippi, Davide, Luca Giliberti e Luca Queirolo Palmas. 2021. "From Lampedusa to the Susa Valley: solidarity networks in two border battlegrounds". *Journal of Modern Italian Studies*, 26 (5): 608-626.

Filippi, Davide e Luca Giliberti. 2021. "La solidarietà in frontiera: le reti di supporto ai migranti in transito in Val di Susa". *Mondi Migranti*, 3: 89-112.

Frisina, Annalisa. 2015. "Prefazione. Esperienze di sociologia visuale come sport da combattimento". In *Fare sociologia visuale*, di Luisa Stagi e Luca Queirolo Palmas (a cura di), 9-13. ProfessionalDreamers: Torino.

Giliberti, Luca e Swanie Potot. 2021. "Verso i *solidarity studies*: nuove prospettive di ricerca su migrazioni e frontiere". *Mondi Migranti*, 3: 25-41.

Harper, Douglas. 2002. “Talking about Pictures: a Case for Photo Elicitation”. *Visual Studies*, 17 (1): 13-26.
Harris, Marvin. 2001. *The Rise of Anthropological Theory: A History of Theories of Culture*. AltaMira Press: Lanham.
Kaur, Raminder, e Mariagiulia Grassilli. 2019. “Towards a Fifth Cinema”. *Third Text*, 33 (1): 1-25.
Queirolo Palmas, Luca. 2018. “Scrivere e fare sociologia con le immagini. La prospettiva delle etnografie filmiche”. In *Quali culture per altre educazioni possibili?*, di Roberto Serpieri e Anna Lisa Tota (a cura di), 101-121. Franco Angeli: Milano.
Queirolo Palmas, Luca e Federico Rahola. 2020. *Underground Europe. Lungo le rotte migranti*. Meltemi: Sesto San Giovanni.
La Cecla, Franco. 2009. *Il malinteso. Antropologia dell’incontro*. Laterza: Bari.
Lévi-Strauss, Claude. 2020. *Lo sguardo da lontano*. Il Saggiatore: Milano.
Navone, Lorenzo e Cristina Oddone. 2015. “Fare ricerca nelle istituzioni: la formula del laboratorio video-etnografico”. In *Fare sociologia visuale*, di Luisa Stagi e Luca Queirolo Palmas (a cura di), 95-110. ProfessionalDreamers: Torino.
Pennacini, Cecilia. 2013. “Immagini”. In *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, di Cecilia Pennacini (a cura di). Carocci: Roma.
Pentassuglia, Monica. 2016. “The Arts-Based Research’ approach: hints for educational research”. *Form@re – Open Journal per la formazione in rete*, 16 (3): 104-119.
Rivera, Annamaria. 2008. “Immaginare gli altri. Etnografie e racconti di vita migranti”. In *Pratiche e politiche dell’etnografia*, di Antonio De Lauri e Luigi Achilli (a cura di), 47-61. Meltemi: Roma.
Rose, Gillian. 2016. *Visual methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. Sage: London.
Tazzioli, Martina. 2021. “Towards a Genealogy of Migrant Struggles and Rescue. The Memory of Solidarity at the Alpine Border”. *Citizenship Studies*, 25 (5), 603-619.
Youngblood, Gene. 2013. *Expanded Cinema*. CLUEB: Bologna.

Filmografia/videografia

Presadiretta, servizio televisivo, Italia, 2022. https://www.raiplay.it/video/2022/03/Presa-diretta-Ucraina-catastrofe-umanitaria---Puntata-07032022-0a4c52ab-042b-4d57-9d9c-cece22fad394.html
PropagandaBorder, servizio televisivo, Italia, 2021. https://www.la7.it/propagandalive/video/propagandaborder-il-racconto-per-immagini-di-diego-bianchi-15-05-2021-381607
The Milky Way – Nessuno si salva da solo di D’Alife L., documentario, Italia, 2020.
Dove bisogna stare di Collicozzi S. e Gaglianone D., documentario, Italia, 2018.
L’aventure di Chaud M., film, Francia, 2020.
Deplacer les montagnes di Cuvelier L. e Mahenc I., film, Francia, 2019.
Demain est si loin di Cravatte M., film, Francia, 2020.