

«Così e non diversamente»

Comunicare il territorio attraverso il cinema documentario: uno sguardo sul Rione Traiano di *Selfie* (A. Ferrente, 2019)

Patrizia Miggiano

«Così e non diversamente». **Communicating the territory through documentary cinema: a look at Rione Traiano in *Selfie* (A. Ferrente, 2019).** *The paper aims to present, through a critical geosemiotic approach, the proposal of a possible architecture of knowledge for the reading of the territory as a hypertext (Derrida, 1971; Mudie 2016), starting from the Ricoeurian project of “grafting the hermeneutic problem on the phenomenological method” (Ricoeur 1969). This was done in order to explore the dynamics of the conflict between the possible interpretations – and, therefore, narrations – of reality. Conflict, in fact, is a fundamental theme of every dialectical conception and a privileged occasion for the exploration of a new hermenéia for the study of the communicative potential of territories. To this end, however, it is essential to resort to exploratory practices useful to decode and make intelligible the territory-text and, at the same time, to give meaning to the territorial con-text, through cultural actions of symbolic re-signification. Among these, we will deal, in this research, with the cine-documentary practice through the analysis of the scopic regime (Metz 1977) operating in *Selfie* (A. Ferrente, 2019), a work that has met with critical acclaim and aroused the attention of academic debate (Chauvin, 2019; Ravesi, 2019; Tantillo & Carlino, 2019; Bandirali, 2020), which narrates Rione Traiano, the scene of the tragedy that occurred in 2014, when 17-year-old Davide Bifulco was accidentally killed by a carabiniere. The story is carried forward by the tale of two teenagers from the Rione, Alessandro and Pietro, to whom the director hands over a smartphone, asking them to film themselves in their daily lives: the practice of the videoselfie thus ceases to be an egocentric exercise and offers, instead, a collective self-portrait of the territory, a story from below of a place that seems to almost impose itself as a destiny on the lives of those who inhabit it.*

Keywords: visual geography; geosemiotic research; processes of territorialisation; cine-documentary; rione traiano; selfie ferrente

*Partire dal territorio come testo
significa innanzitutto cercare in esso delle opposizioni.
I testi sono strutture complesse che riescono a detenere
un eccesso di senso e, quindi, a produrre
memoria tramite differenza.*

(Derrida, 1971, p. 43)

Territorio come ipertesto. Il conflitto delle interpretazioni: un “bel rischio”

Può il territorio essere letto, *scritto*, interpretato e comunicato come un testo (Derrida, 1971; Mudie, 2016; Mastroianni, 2018), anzi – più propriamente – come un ipertesto, tenendo conto della fitta rete di nodi e *link* di cui si compone e a cui rimanda? E, se sì, attraverso il ricorso a quale metodo, quest’opera ermeneutica può aggiungere conoscenza all’ontologia del territorio? Ha ancora senso pensare all’identità territoriale come a un nucleo fisso di proprietà e presumerlo immutabile nel tempo o, piuttosto, non occorrerebbe, parafrasando Bourdieu (1988), iniziare a

vedere il territorio stesso come luogo di una lotta permanente per la sua definizione, intendendo con ciò che il lungo processo attraverso cui esso *si fa* non giunge mai a un approdo definitivo, ma rappresenta, invece, l'arena stessa del conflitto perenne delle sue interpretazioni?

Per tentare, non tanto di rispondere a questi interrogativi – che necessiterebbero di una riflessione ben più ampia – quanto di condividere la proposta di una possibile architettura dei saperi per la lettura del territorio come ipertesto, non si può prescindere dal progetto ricoeuriano di “innesto del problema ermeneutico sul metodo fenomenologico” (Ricoeur 1969, trad. it. 1986, p. 17), attraverso cui esplorare le dinamiche del conflitto tra le possibili interpretazioni – e, dunque, narrazioni – del reale.

Il conflitto, infatti, tema fondante di ogni concezione dialettica, è occasione privilegiata per cogliere le strutture ermeneutiche nelle loro interne articolazioni.

La pluralità dei simboli legati al discorso *del* e *sul* territorio e il loro presentarsi fenomenologicamente – dunque, come dati di esperienza – determinano un conflitto tra le diverse ipotesi ermeneutiche attorno a cui si dispongono, dando luogo a coerenti proposte di significato, ciascuna espressione di un particolare sguardo culturale, anch'esso meritevole di indagine.

È il distinguo di fondo tra *visivo* e *visuale*, se vogliamo fin da subito, con un esempio, agganciare questo primo inquadramento teorico-metodologico al caso studio preso in esame e che vedremo, nel dettaglio, più avanti: se, infatti, per *visivo*, intendiamo il “cosa vediamo” – ciò che l'occhio umano, come organo di senso, è capace di riportare al nostro cervello –, per *visuale* dobbiamo indicare, invece, il “come vediamo”, ossia l'insieme di significati che, attraverso i filtri culturali operanti a livello soggettivo e sociale, giungono alla coscienza del fruitore. Questo ci consente di riflettere sui processi di oggettivizzazione della cultura e di soggettivizzazione dello sguardo, che passano attraverso la visualità o, per ricorrere a un concetto ancor più compiuto, attraverso il “regime scopico” (Metz, 1977).

Difatti, l'interpretazione si fa pur sempre all'interno di una comunità, di una tradizione, di una corrente viva di pensiero, dunque, di una cultura e, per questo, è necessario il ricorso a un'*hermenéia* ben più complessa di una teoria dei segni.

Il lavoro di interpretazione presenta, infatti, una sfida profonda, che è quella

di vincere una plausibile distanza culturale tra creatore/mittente e destinatario del messaggio, di superare, in altre parole, l'intenzionalità del testo per accettare il "bel rischio" platonico delle interpretazioni stratificate (Fedone, 114 d): *a*) ciò che il testo vuole dire (prassi esegetica); *b*) ciò che il testo, nel chiaroscuro semantico del *dichiarato-celato*, non sa di dire; *c*) ciò che, attraverso il testo stesso, posso sapere sui modelli operanti nel contesto culturale in cui esso è stato prodotto.

Da qui, riagganciando l'impalcatura iniziale dei nostri interrogativi, ci accorgiamo che finanche attraverso i toponimi – primo atto territorializzante, anch'esso di natura *testuale* – i territori comunicano. Nell'ottica geosemiotica (Vallega, 2009) che caratterizza questo lavoro, infatti, il toponimo dà già vita, evidentemente, a processi di significazione che creano riconoscimento e avviano processi di organizzazione identitaria. È anche per questo, ad esempio, che, a ben guardare, la rappresentazione cartografica di una data regione, rappresenta un ipertesto verbo-iconico che dispone di una sua particolare "retorica" (Casti, 2000; Harley, 2001) ed è, pertanto, portatrice di un *discorso* (Foucault, 1971).

In virtù di queste prime valutazioni, occorre desumere che un consapevole *homo geographicus* sappia di essere anche, necessariamente, un *homo ermeneuticus* perché è proprio attraverso il *logos*, ossia attraverso un principio informante di tipo comunicativo – e, dunque, per necessità, interpretativo – che si avviano processi di territorializzazione (dallo spazio al territorio) e deterritorializzazione (dal territorio allo spazio) (Deleuze & Guattari, 1991).

Un agire comunicativo, dunque, come "prassi vitale" (Habermas, 1970) che produce o dismette territori, che ci guida nella lettura delle sue pragmatiche (Turco, 2001) e delle sue grammatiche, sistemi di relazioni *sintattiche*, etimologicamente intese come *śyntaxis* (*sun-taxis*), ossia associazioni, organizzazioni, che finiscono col comporre una struttura di senso.

Assumendo, quindi, che il tentativo di lettura del territorio, secondo un paradigma di tipo comunicativo, possa condurci su una strada foriera di interessanti occasioni, resta da chiederci di quale mezzo – o, verrebbe da dire, di quale *medium* – intendiamo servirci per provare a decodificare e rendere intelligibile il suo testo. Anche qui, il riferimento etimologico ci viene in soccorso poiché, se indagiamo il territorio come *testo* (da *texere*: tessere, intrecciare) – ossia, appunto, come trama

di parti che, se ordinate in un discorso, restituiscono un senso compiuto – ci accorgiamo che necessitiamo dell’ausilio di pratiche esplorative attraverso cui rendere comprensibili i significati del *territorio-testo*: la letteratura, la pittura, la musica, la fotografia, il cinema, i *comics*, il *gaming* etc., compongono la valigia degli attrezzi del ricercatore che si appresta a quest’impresa. La ricerca del potenziale comunicativo dei territori è, allora, opportunamente compiuta attraverso un’attribuzione di valore a testimonianze poetiche, letterarie, cinematografiche, figurative, musicali etc., ossia a pratiche in grado di indagare e, allo stesso tempo, imprimere *sensu* al *con-testo* territoriale, mediante azioni culturali di risignificazione simbolica.

In questa sede, ci occuperemo della pratica cinematografica, che nel corso del tempo si è dimostrata in grado di elaborare quell’“inventario della realtà” di cui scrive Benjamin (1936, p. 40 trad. it. 2012), che decodifica e, a sua volta, produce significati culturali, esplora apparati simbolici e arricchisce il nostro agire comunicativo, attraverso il peculiare paradigma della modernità, secondo cui *vedere* equivale a *conoscere* (Simmel, 1908; Foucault 1971, 1975). La soggettività moderna, infatti, è senza dubbio forgiata da una

cultura visiva così imponente da essere spesso anche l’appiglio per forme, più o meno contro-culturali, di resistenza – come avviene nei fenomeni di *culture jamming*, *writing* urbano e contropubblicità – così tanto che per il soggetto moderno il vedere finisce per coincidere con il sapere (Sassatelli, 2011).

A ciò si aggiunge il fatto che il cinema può, a ben guardare, rappresentare un prezioso strumento di analisi geografica e ricerca scientifica poiché, in ragione delle sue componenti, diremo così, tecniche, offre allo studioso l’opportunità di una “maggiore analizzabilità” dello spazio (Benjamin, 1936, p. 39 trad. it. 2012) e dei suoi mutamenti diacronici (Rose, 2001; Bignante, 2011). E, difatti, Benjamin lo esplicita, quando scrive:

Una delle funzioni rivoluzionarie del cinema sarà quella di far riconoscere come la valorizzazione artistica e quella scientifica della fotografia, solitamente distinte, si identifichino” (1936, trad. it. 2012, p. 39).

Questa disposizione del *medium* cinema alla produzione di conoscenza scientifica favorisce la mutua compenetrazione tra arte e teoria e attiva, senza dubbio, un'indagine che investe il territorio del triplice ruolo di destinatario, custode e generatore di costrutti di significato.

Anatomia di un autoritratto collettivo in movimento: Il Rione Traiano di Selfie (A. Ferrente, 2019)

Selfie di Agostino Ferrente esce nelle sale nel 2019 e si aggiudica il David di Donatello per il Miglior Documentario l'anno dopo. Da lì a breve, rientrerà nella *shortlist* dei dodici migliori documentari per gli European Film Awards.

In quest'opera, co-produzione franco-italiana che ha incontrato il favore della critica e destato l'attenzione del dibattito accademico (Chauvin, 2019; Ravesi, 2019; Tantillo & Carlino, 2019; Bandirali, 2020), Ferrente racconta la drammatica storia che ha segnato le vite degli adolescenti del Rione Traiano di Napoli nel 2014, quando Davide Bifulco, di diciassette anni, fu accidentalmente ucciso da un carabiniere che, durante un inseguimento notturno, lo scambiò per il latitante Arturo Equabile.

Ferrente decide, così, di raccontare il quartiere della periferia Sud-Ovest di Napoli, dove oltre il 35% degli abitanti è disoccupato e scarsamente scolarizzato e la criminalità – più o meno organizzata – spadroneggia, attraverso la videocamera dello *smartphone* di due adolescenti, amici di Davide, Alessandro e Pietro, cui il regista consegna un cellulare, chiedendo loro di filmarsi³⁸: la pratica del *videoselfie* cessa, così, di essere un esercizio egocentrato e offre, invece, un autoritratto collettivo del territorio, un racconto *dal basso* di un luogo che pare quasi imporsi come un destino alle vite di chi lo abita.

³⁸ Va, però, precisato che è la regia a dettare ai protagonisti “le regole del gioco: devono essere sempre presenti nell'inquadratura e devono servirsi di un *selfie stick* [...]” (Bandirali, 2020, p. 19). In questo modo, “le riprese non dissimulano affatto la presenza di un'istanza filmante, ma anzi la dichiarano, la accentrano, la tematizzano” (*ibidem*). Questo, inevitabilmente, conduce a riflettere sul fatto che anche la successiva selezione del materiale filmato, ad opera del regista, costituisca in sé un atto interpretativo e narrativo *di secondo grado*, se così vogliamo dire, poiché, nel *cháos* delle riprese, adotta un particolare punto di vista, coglie e veicola una precisa *Weltanschauung* e, dunque, ci rende possibile rintracciare, nella regia e nel montaggio, la trama di un particolare discorso sullo spazio. Ecco che, in questo senso, assistiamo a una stratificazione di carattere metanarrativo, in cui è possibile ricavare informazioni anche dal modo in cui le informazioni sono state costruite (Corna-Pellegrini, 2003).

Rione Traiano è sito nel quartiere Soccavo (Municipalità 9 di Napoli).

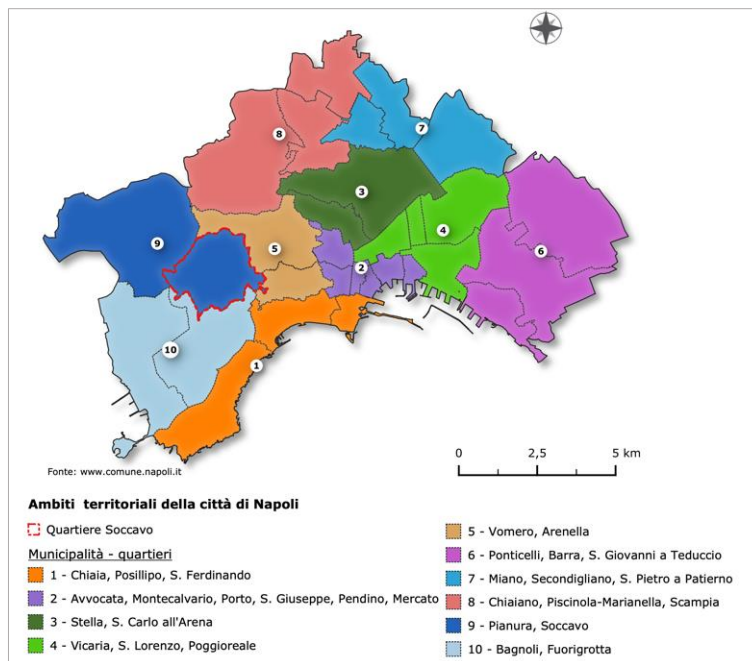


Fig. 1 - Ambiti territoriali della città di Napoli: municipalità e quartieri.
Fonte: Laboratorio geocartografico dell'Università del Salento. Dott. A. Magurano.



Fig. 2 - Area del quartiere Soccavo della città di Napoli, al cui interno si trova Rione Traiano.
Fonte: Laboratorio geocartografico dell'Università del Salento. Dott. A. Magurano.

Concepito negli anni Sessanta per gli abitanti delle baraccopoli sul lungomare rimasti senza dimora dal dopoguerra, il quartiere Rione Traiano si è trasformato, nel tempo, in uno spicchio urbano che paralizza le progettualità delle

giovani generazioni che lo abitano: “Prima o poi devi comunque farti la galera. O sei nel giusto o un criminale, vai a finire sempre là” dice un ragazzo in uno dei tanti autoritratti in movimento che compongono l’opera, tradendo un determinismo che la comunità avverte come inevitabilmente derivante dal contesto urbano, che così pure viene rappresentato nelle narrazioni cross-mediali più recenti³⁹. Ed è proprio in opposizione a questo immaginario *dominante* – che fonda e, insieme, conta su tutta una serie di stereotipi culturali e geografici, che agiscono come facilitatori della comunicazione – che Ferrente risponde con la sfida di un contro-immaginario “sugli occhi che vedono e non su ciò che vedono”⁴⁰.

Ferrente stesso, in un’intervista, racconta:

Da anni c’è una sorta di accanimento mediatico su Napoli, soprattutto nelle serie TV. La narrazione ha creato una nuova cartolina delle città dormitorio della ricostruzione post-terremoto che tanto arricchì la Camorra: per esempio, le famigerate Vele di Scampia o i palazzoni di Ponticelli. Questa nuova *cartolina* è talmente potente, visivamente, che ha preso il posto della precedente, che durava da un secolo: la pizza, il mandolino. In ogni film su Napoli, ormai tutti si aspettano quel look. [...] Allora io ho pensato che sarebbe stato bello non raccontare quello che i ragazzi di Napoli vedono – che ormai tutti conosciamo – quanto gli occhi che guardano, che spesso possono fare solo quello: guardare⁴¹.

Difatti, gli schemi interpretativi *dominanti* – ossia le cornici di senso prevalenti all’interno del conflitto delle interpretazioni – contengono *in nuce* il rischio, in certi casi, di favorire letture culturali del *testo-territorio* che costringono

³⁹ Si pensi, solo per citare gli esempi più immediati, al successo editoriale di *Gomorra* di Roberto Saviano o all’omonimo film di Matteo Garrone o, ancora, a *Gomorra – la serie* (2014). A questi, senza dubbio, si aggiungono *La paranza dei bambini*, diretto da Claudio Giovannesi, (2019); *Il sindaco del rione Sanità*, diretto da Mario Martone (2019) e *Indivisibili*, diretto da Edoardo De Angelis (2016).

⁴⁰ Da uno stralcio di intervista a Ferrente per «L’Internazionale», consultabile al link <https://www.internazionale.it/video/2019/06/01/agostino-ferrente-selfie>; ultimo accesso 15/09/2020.

Di Ferrente, sempre con l’obiettivo di evidenziare il carattere *contro* delle sue narrazioni su Napoli, va menzionato, senza dubbio, *Le cose belle* (2014), che racconta la vita di quattro ragazzi napoletani, gli attori non professionisti Adele, Enzo, Fabio, e Silvana, in due fasi diverse della loro vita: l’adolescenza, nel 1999, e il passaggio all’età adulta, in un arco narrativo che va dal 2012 al 2013. Anche qui, la città di Napoli è narrata attraverso la parabola esistenziale dei suoi giovani, in cui all’iniziale vivacità dei suoi toni si sostituisce, col tempo, il disincanto e la rassegnazione di una vita che ha preso il sopravvento sulle speranze di emancipazione dei ragazzi.

⁴¹ <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/interviste/intervista-agostino-ferrente-selfie/>; ultimo accesso 17/03/2021.

a identità asfittiche e deterministiche, arrestando – o quantomeno intralciando – i processi di riorganizzazione identitaria di una comunità (Pollice, 2005).

Al contrario, in *Selfie*, la riscrittura cinematografica – attraverso un dispositivo mobile “che sta in tasca proprio come una penna”, appunto (Tantillo & Carlino, 2019) – agisce da sonda esplorativa in grado di leggere tra le righe del *territorio-testo* e di rischiarare le zone d’ombra della sua narrazione, ibridando gli immaginari (Ragone & Calabrese, 2017) e, conseguentemente, creando nuove *geografie*, a partire da nuovi vettori di senso. Da ciò, appunto, si dipana quel conflitto delle interpretazioni che, a sua volta, è l’*humus* di nuove possibili configurazioni della territorialità, come in una sorta di *experimentum mundi* (Tanca, 2020) in cui non solo la relazione con i “territori *concreti*” (Raffestin, 1986, p. 77), materiali, bensì l’“atto di appropriazione” (Raffestin, 1980, pp. 149-150) che si avvia attraverso il racconto fonda un’esperienza realmente ermeneutica con il territorio. È, in altre parole, il tragitto inverso rispetto alla oggettivizzazione.

Questa *drammaturgia sul campo* – che intercetta e rianima le storie minute, schiacciate dalle visioni *mainstream* – si presenta, quindi, come una testimonianza che aiuta la comunità e il territorio a prendere coscienza di sé e delle proprie possibili traiettorie di sviluppo, a riappropriarsi della fiducia in un possibile processo di cambiamento al di fuori della logica del “così e non diversamente” (Benjamin, 1963, p. 17) contro cui Benjamin scriveva nel suo racconto di Napoli in *Städtebilder* (ibidem, p. 18):

Anche la più misera delle esistenze è sovrana nella sua oscura consapevolezza di essere parte, nonostante tutta la propria depravazione, di una delle irripetibili immagini della strada napoletana, di godere dell’ozio nella sua povertà e di seguire la grande veduta generale. Ciò che si svolge sulle scale è una grande scuola di regia (idem, p. 27).

Questo continuo flusso di eventi imprevisi e imprevedibili – quasi in virtù di una vera e propria “passione per l’improvvisazione” (idem, p. 25) – anima le periferie di Napoli ancor più in seguito al processo di *gentrification* che ha interessato la città – seppure per certi versi ancora non pesantemente – tra le cui cause ritroviamo anche il ricambio generazionale: le generazioni più giovani – e,

spesse volte, senza un'occupazione stabile – infatti, hanno ereditato abitazioni nel centro storico, che, in molti casi, sono poi state adibite a strutture ricettive. Questo ha comportato due dirette conseguenze: *i)* il centro si è popolato di turisti; *ii)* la cura del centro è balzata in cima alle occupazioni delle amministrazioni locali, che si sono concentrate prevalentemente sulla promozione dei quartieri del centro storico, di fatto trascurando le periferie, che hanno finito, nel corso del tempo, col vivere un'esistenza da *monadi*.

Gli scorci di questa periferia sud-occidentale in *Selfie* non rappresentano, però, semplicemente lo sfondo dell'autoritratto, ma un altro personaggio della storia – forse il più importante dal momento che viene avvertito come “un despota”⁴² – che rivendica la sua parte nel racconto, imponendosi attraverso le immagini delle telecamere di sicurezza con le date e gli orari in progressione, quasi a scandire spazio e tempo del dipanarsi del racconto.



Fig. 3 - Ripresa di Rione Traiano dalla telecamera di sicurezza n. 06 del 20/06/2017.
Fonte: *Tratta da Selfie* (2019) di Agostino Ferrente.

⁴² L'espressione è mutuata dalle impressioni di Michelangelo Antonioni rispetto alla relazione tra il territorio del Delta del Po e le sue genti, riportate in *Per un film sul fiume Po*, 1939, in «Cinema», 39, laddove il regista racconta il profondo assoggettamento delle popolazioni deltizie ai capricci, ai tempi, ai ritmi, al destino imposto dal fiume, che perciò pare tiranneggiare sulle vite degli uomini.



Fig. 4 - Ripresa di Rione Traiano dalla telecamera di sicurezza n. 05 del 04/07/2017.
Fonte: Tratta da Selfie (2019) di Agostino Ferrente.

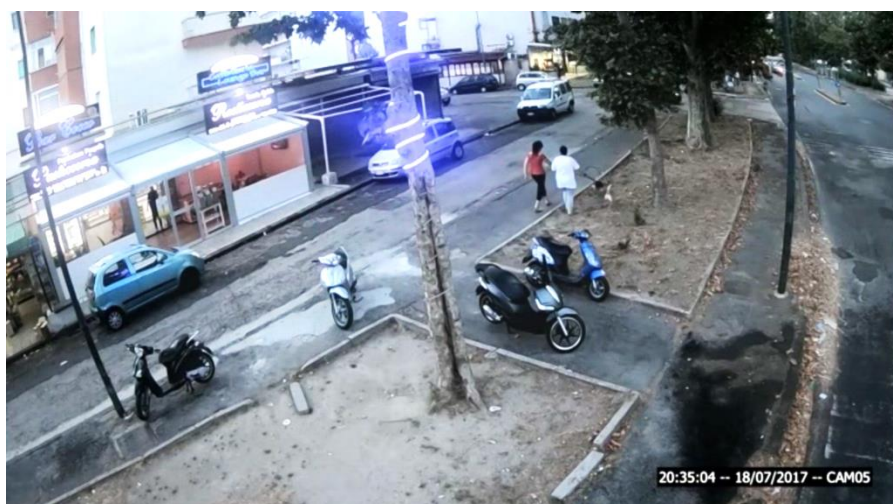


Fig. 5 - Ripresa di Rione Traiano dalla telecamera di sicurezza n. 05 del 18/07/2017.
Fonte: Tratta da Selfie (2019) di Agostino Ferrente.

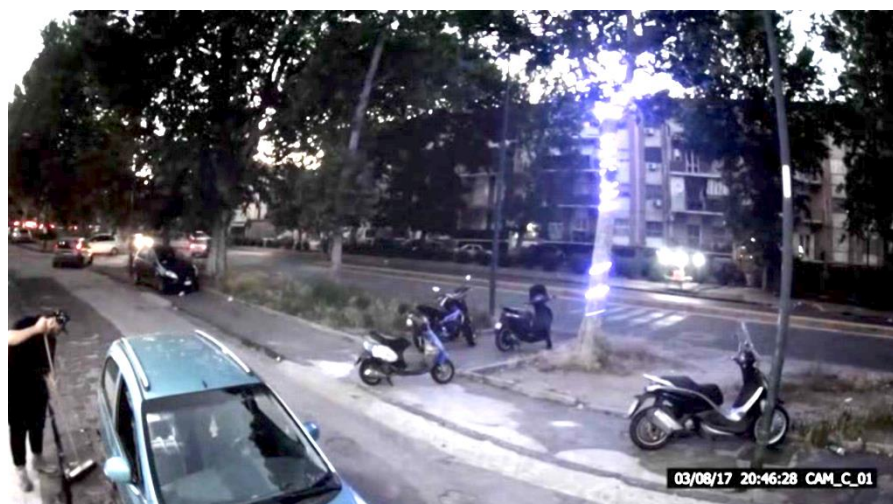


Fig. 6 - Ripresa di Rione Traiano dalla telecamera di sicurezza n. 01 del 03/08/2017.
Fonte: Tratta da Selfie (2019) di Agostino Ferrente.

Per una geosemiotica del racconto filmico

Per esplorare il Rione Traiano attraverso *Selfie*, interrogheremo il racconto filmico mediante il ricorso a un'osservazione critica dell'immagine, per una messa in coerenza dell'insieme narrativo. Ci serviremo, dunque, di un'architettura di elementi in grado di aiutarci nella *trascrizione* del territorio e di definire la qualità dell'informazione spaziale che è possibile ricavare dal prodotto in esame.

Tab. 1 - Griglia per l'analisi del racconto filmico

Geosemiotica del racconto filmico	
Classificazione del visivo e del visuale	<ul style="list-style-type: none">a) Preliminare osservazione qualitativa dei luoghi (es. aperti/chiusi; luminosi/cupi, attraenti/degradati etc.)b) Sono presenti giudizi espliciti o impliciti sul luogo?c) Sono presenti personaggi/azioni/comportamenti stereotipati o da intendersi come modelli culturali dominanti? Quali? Sono da intendersi come modelli positivi o negativi?d) Osservazione quantitativa delle immagini (bassa/media/alta occorrenza e/o ricorrenza di determinate immagini)
Analisi linguistica	<ul style="list-style-type: none">a) È presente voce narrante? Maschile/Femminile? Ci sono particolari connotazioni vocali? Quale lingua è impiegato nel prodotto? È presente un dialetto? Sono presenti minoranze linguistiche? Sono presenti sottotitoli?b) È presente materiale d'archivio? Di che tipo?c) Sono presenti interviste e/o testimonianze?d) Che vocabolario è usato in relazione al luogo?e) È presente testo scritto nelle immagini del territorio (segnaletica stradale e indicazioni, insegne, cartellonistica pubblicitaria, murales, wall writing, odonomastica etc.)
Elementi diegetici ed extradiegetici relativi al suono	<ul style="list-style-type: none">a) Sono presenti rumori ambientali? Quali e in che circostanza?b) È presente musica? Extradiegetica o diegetica? È caratteristica del territorio? È sovraterritoriale?

Fonte: elaborazione dell'autrice.

Iniziamo, dunque, col dire che il racconto filmico appare diviso in due categorie di osservazione dello spazio: *i*) le riprese esterne, in cui il degrado urbano – con i suoi cantieri, i suoi cumuli di spazzatura per strada, le sedie di plastica sulle soglie di casa, le saracinesche e le insegne di diverse attività commerciali, le palazzine, i balconi e i panni stesi ad asciugare – *corre* alle spalle dei personaggi in

scooter; *ii*) le riprese interne, in cui, a balzare all'occhio dello spettatore, sono perlopiù gli spazi del vivere quotidiano: interni di case, dunque, cucine, camere da letto, bagni oppure garage, bar, sale da gioco.

In ogni caso, una vista *panoramica* del territorio si registra solo quando i due protagonisti arrivano a Posillipo. Ciò appare altamente significativo poiché la veduta dà respiro al paesaggio, restituisce allo spettatore la sensazione di trovarsi in uno spazio godibile, in un *altrove* possibile – simboleggiato, come spesso accade, dal mare – rispetto alla condizione amara e asfittica del contesto urbano.

Il Rione Traiano, infatti, non appare che in scorci, che si compongono e si scompongono caleidoscopicamente nella strutturazione del rapporto figura-sfondo, col risultato di una complessiva assenza di vedute panoramiche del rione: allo sguardo dello spettatore, infatti, sono sottoposti solo *brani* di territorio, esattamente come accadrebbe se lo si osservasse attraverso gli squarci di un telo. Alla fine, resta, dunque, il desiderio inevaso di una visione *intera*. Eppure di Rione Traiano si parla sempre – soprattutto durante i provini, che saranno poi resi sotto forma di interviste – come per un doveroso e imprescindibile riferimento.

La particolare tecnica di ripresa che caratterizza questo lavoro, infatti, se da un lato impedisce il ricorso alla tradizionale *postura* di fruizione frontale (soggetto che guarda un oggetto, dunque, attraverso una necessaria distanza), dall'altro crea una originale esperienza di fruizione, per la quale si parla di un territorio in cui lo spettatore è visivamente immerso, esattamente come i personaggi del racconto. È questo l'aspetto realmente interessante per chi intende indagare *geograficamente* il documentario, poiché ciò sollecita un interrogativo di carattere metodologico: è possibile emanciparsi dalla necessità della *veduta* e nonostante ciò condurre un'osservazione del territorio gravida di informazioni? Se sì, a quali metodologie è opportuno ricorrere per ricavare dati utili all'indagine?

E, difatti, va evidenziato che solo con le immagini delle videocamere di sorveglianza lo spettatore riacquista, per un momento, la visione frontale, per poi reimmersi nello spazio del racconto, con l'ausilio della sonda dei personaggi. In altre parole

la scelta dell'autoritratto [...] è uno stratagemma per restituire una sensazione di *immersività*, per far vivere allo spettatore la loro vita attraverso i loro occhi, per

scoprire un mondo sconosciuto o spesso romanzato da narrazioni che devono privilegiare la spettacolarizzazione della violenza⁴³.

Così come pure concorre alla determinazione di un'esperienza *immersiva*, la dimensione sonora del racconto filmico, significativamente composta da materiale d'archivio: si pensi, ad esempio, alla telefonata di soccorso al momento dell'omicidio di Davide, da cui si ricavano informazioni sulla geometria urbana del Rione; alla telefonata giunta alla stazione dei Carabinieri da parte del fratello del ragazzo, sul luogo della tragedia, o all'omelia durante i funerali. Per il resto, l'onnipresente rombo degli *scooter*, un'iniziale, laconica voce narrante a inquadrare la vicenda e, imperante, la sonorità del dialetto napoletano che rimbalza tra riferimenti musicali neomelodici e *trap*, contaminazione globalizzante del ghetto. E, difatti, è proprio alla dimensione del ghetto che la dichiarazione finale di uno dei due protagonisti rimanda:

Ho pensato di venire alla tomba di Giacomo Leopardi. Sta vicino casa mia e non ci metto niente a venire. L'hanno fatta qui perché ha vissuto qui. Ora vi spiego la poesia: in pratica lui davanti aveva un colle e quindi non vedeva oltre questo colle. Allora ha immaginato. Poteva essere qualunque cosa, infinite cose, ha immaginato un'infinità di cose che potevano stare lì dietro. Per questo la poesia si chiama "L'infinito". Quando sto al rione per me è come se fosse la stessa cosa. Io vedo un muro davanti a me e non posso vedere cosa c'è dietro, però io immagino che dietro ci sia un'infinità di cose. E se un giorno io non riuscirò a vedere cosa c'è dietro a questo muro, spero che almeno possano farlo i miei figli. Almeno loro.

Conclusioni

Se, dunque, l'intento del regista, attraverso l'autoritratto dei due protagonisti, è quello di sfidare l'immaginario dominante sul territorio, c'è un momento in cui, nell'opera, quest'ultimo rivendica fortemente la sua parte ed è quando, davanti alla proposta di esser filmati, alcuni dei ragazzi, lusingati dai *riflettori*, tirano fuori le pistole e iniziano a sparare in aria, durante una corsa in

⁴³ "Intervista ad Agostino Ferrente: *Selfie*, Napoli e il cinema italiano", di Jacopo Fioretti, consultabile in <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/interviste/intervista-agostino-ferrente-selfie/>; ultimo accesso 14/09/2020.

scooter tra le vie del rione. È qui che i due protagonisti, Alessandro e Pietro, si fanno portavoce del conflitto delle interpretazioni “che individua nell’alternanza di cariche positive e negative, di stati di alterne fortune e sfortune, il punto fondamentale di una narrazione” (Bandirali, 2020, p. 20):

“Io queste scene non le voglio fare. Stiamo facendo un bel film e all’improvviso dobbiamo mettere scene con le pistole. Che c’azzeccano?”

“Ma nel documentario mica ci devono essere solo cose belle!”

“Ma se iniziamo con le cose belle, finiamo con le cose belle, no?”

“No, dobbiamo iniziare dalle cose brutte e arrivare alle cose belle.”

“No, non mi piace così. Noi stiamo raccontando le cose belle del rione.”

“Ma si devono raccontare anche le cose brutte. Altrimenti che documentario è?”

Questo apre la strada a una complessa riflessione sulla responsabilità – diremo così – *politica* di un atto comunicativo dei luoghi e, in particolare, sul documentario come parte di un rapporto ontologico con la realtà “che si pretende restituita sullo schermo così come si è manifestata davanti alla macchina da presa, senza mediazioni” (Aprà, 2003, p. 350).

Selfie si presenta, ad esempio, come un racconto che si pone in controtendenza rispetto alle narrazioni attese e che, proprio in ragione di ciò, consente di far luce su aspetti che generalmente restano nel chiaroscuro dello sguardo mediatico, invisibili all’*audience*, evidenti per la comunità che lo abita, che su di essi continua faticosamente a costruire il proprio progetto di resistenza.

A dieci mesi dalla presentazione al Festival di Berlino, il documentario viene finalmente proiettato per gli abitanti del Rione Traiano, in via Orazio Coclite, alla presenza di mille persone. “La sfida” – raccontano gli attivisti dell’associazione “Davide Bifulco” – “è vedere se il racconto di chi cerca di vivere una vita *normale* catalizza l’attenzione del pubblico al pari di film, serie e romanzi che raccontano solo un aspetto di Napoli e dei suoi quartieri popolari”⁴⁴.

Molti dei presenti dichiarano che “quella è la prima volta che si fa qualcosa

⁴⁴https://napoli.repubblica.it/cronaca/2019/09/27/news/cinema_il_docufilm_selfie_su_davideo_bifulco_arriva_al_rione_traiano-237109417/?refresh_ce; ultimo accesso 16/09/2020.

nel rione, che si vede il cinema o che si va al cinema a piedi”⁴⁵, quasi a rimarcare la distanza chilometrica che li separa dai grandi centri dove si fa la vita.

L’atto del vedere o, se vogliamo, *ri-vedere* il proprio territorio con occhi nuovi attraverso occhi noti costituisce, così, un atto politico collettivo, una riscrittura e, conseguentemente, una rilettura del *territorio-testo* con nuovi vocaboli, nuove grammatiche, nuove sintassi.

Ecco che, tornando agli interrogativi che hanno aperto questa riflessione, si può ben dire che la territorializzazione sia in grado di assumere direzioni sempre nuove e stimolanti solo se si accetta di correre il “bel rischio” del conflitto tra le interpretazioni, che non solo produce conoscenza intorno all’ontologia del territorio, ma lo costituisce, strutturalmente, in quanto materia vivente e vibrante, vero e proprio magma della relazione dell’uomo col proprio ambiente.

Studiare la territorialità e i suoi processi vuol dire, quindi, anche osservare le configurazioni di questo conflitto permanente, in cui le narrazioni si avvicinano, si accavallano, si scontrano, si amalgamano, si contaminano, ponendo al geografo la sfida dell’esplorazione – e della fondazione – di una nuova ermeneutica per la territorializzazione, a partire da una complessa e funzionale osservazione di stampo fenomenologico.

Riferimenti bibliografici

- Aitken, S.C.; Zonn, L., 1994, *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham.
- Antonioni, M., 1939, “Per un film sul fiume Po”, in «Cinema», 68, p. 255-257. Archivio Cineteca di Bologna disponibile al sito <http://www.cinetecadibologna.it/archivi>; consultato il 13/09/2020.
- Aprà, A., 2003, “Documentario”, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma, p. 350.
- Aprà, A., 2017, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, Edizioni Falsopiano, Roma.
- Avezzi, G.; Fidotta, G., 2016, “Certo non un’esaustiva geografia del cinema”, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», 10, pp. 10-18.
- Bandirali, L., 2020, “Human Reality. Azione e percezione nel racconto audiovisivo italiano tra serial drama e cinema del reale”, in «L’Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 6, pp. 11-22.
- Barnard, M., 2001, *Approaches for Understanding the Visual*, Basingstoke, Palgrave.

⁴⁵ Idem.

- Barthes, R., 1998, *Teoria del testo*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, pp. 240-241.
- Becker, H.S., 1995, "Visual Sociology, Documentary, Photography and Photojournalism: it's (almost) all a Matter of Context", in «Visual Sociology», 10, pp. 5-14.
- Benjamin, W., 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Zeitschrift für Sozialforschung, Parigi; trad. it., 2012, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Se Editore, Milano.
- Benjamin, W., 1963, *Städtebilder*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno; *Immagini di città*, 2007, tr. it. di G. Backhaus, Marisa Bertolini, Gianni Carchia, Enrico Ganni, Hellmut Riediger, Einaudi, Torino.
- Bourdieu, P., 1988, *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, Guida, Napoli.
- Bignante, E., 2011, *Geografia e ricerca visuale*, Bari, Editori Laterza.
- Calabrese S., Ragone G., 2016, *Transluoghi: Storytelling, beni culturali, turismo esperienziale*, Liguori Editore, Napoli.
- Casti, E., 2000, *Reality as representation. The semiotics of Cartography and the Generation of Meaning*, Bergamo University Press, Bergamo.
- Crary, J. 1992, *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Mit Press, Londra.
- Cerreti, C., Giangrasso G., 2004, *Cinema Italia*, in Conti S. (a cura di), *Riflessi italiani. L'identità di un paese nelle rappresentazioni del suo territorio*, Touring Club Italiano e Società Geografica Italiana, Milano, pp. 175-184.
- Corna Pellegrini, G., (a cura di), 2003, *Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea*, Cuem, Milano.
- Deleuze, G., Guattari F., 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Édition de Minuit, Parigi; trad. it, 2002, *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi.
- Dell'Agnese, E., *Paesaggi ed eroi. Cinema, nazionale, geopolitica*, UTET, Torino-Novara, 2009.
- Derrida, J., 1967, *L'écriture et la différence*, 1967; trad. it. di G. Pozzi, 1971, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.
- Dumond, I., 2009, "Il 'procedimento geodocumentario'. Saggio sulla funzione riflessiva della geografia sociale in un mondo mediatizzato" in «Bollettino della Società Geografica Italiana», XIII, 2, pp. 49-74.
- Eco, U., 1962, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Escher, A., 2006, "The Geography of Cinema. A Cinematic World", in «Erdkunde», 60, 3, pp. 07-314.
- Lukinbeal, C., 2005, "Cinematic Landscapes", in «Journal of Cultural Geography», 23, pp. 3-22.
- Foucault, M., *L'ordre du discours*, Gallimard, Parigi; trad. it. 1971, *L'ordine del discorso: i meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, 2004, Einaudi, Torino, 1972
- Foucault, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Parigi, 1975; trad.it., 1976, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
- Gariglio, L., 2010, "I visual studies e gli usi della fotografia nelle ricerche etnografiche e sociologiche", in «Rassegna Italiana di Sociologia», 51, pp. 117-140.

- Goodwin, C., 2003, *Il senso del vedere*, Meltemi, Roma.
- Habermas, J., 1981, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1, *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Bd. 2, *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno; trad. it., 1986, *Teoria dell'agire comunicativo*, Il Mulino, Bologna.
- Longo, M., 2012, *Il sociologo e il racconto. Tra letteratura e narrazioni quotidiane*, Carocci Editore, Roma.
- Lukinbeal, C.; Zimmermann, S. (2006), "Film Geography. A New Subfield" in «Erdkunde», 60.
- Mastroianni, R., 2018, "Regimi dello sguardo. Sloterdijk e la metafora spaziale", in «Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea», 5, pp. 150-158.
- Metz, C., 1977, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, trad. it. Marsilio, Venezia, 2006.
- Mudie, E., 2016, "Reading the territory": Psychogeography and urban intertextuality", in «Journal of Urban Cultural Studies», 3, pp. 275-284.
- Mulvey, L., 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in «Screen», 16 (3), pp. 6-18.
- Nash, C., 2000, "Performativity in Practice: Some Recent Work in Cultural Geography", in «Progress in Human Geography», 24, pp. 653-664.
- Platone, *Fedone*, trad. it. (a cura di) Valgimigli M., 2000, Laterza, Roma-Bari.
- Pollice, F., "Il ruolo dell'identità territoriale nei processi di sviluppo locale", in «Bollettino Società Geografica Italiana», 2005, X, 1, pp. 75-92.
- Pollice, F., 2017, "Placetelling® per uno sviluppo della coscienza dei luoghi e dei loro patrimoni", «Territori della Cultura», 30, pp. 106-111.
- Pollice, F.; Bandirali, L., 2018, "Placetelling®. Il cinema e il racconto dei luoghi", in «Segno Cinema», n. 214, pp. 11-13.
- Raffestin, C., 1980, *Pour une géographie du pouvoir*, Librairies Techniques; trad.it, 1983, *Per una geografia del potere*, Edizioni Unicopli, Milano.
- Raffestin C., 1986, *Punti di riferimento per una teoria della territorialità umana*, in Copeta C., (a cura di) *Esistere e abitare. Prospettive umanistiche nella geografia francofona*, Milano, Franco Angeli, pp. 75-89.
- Ravesi, G., 2019, "Come in uno specchio", in «Fata Morgana», consultabile in <https://www.fatamorganaweb.it/selfie-agostino-ferrente/>; ultimo accesso: 13/04/2021.
- Ricoeur, P., 1969, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Le Seuil, Parigi; trad. it., 1986, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaka Book, Milano.
- Rose, G., 2001, *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*, Sage, Londra.
- Sassatelli, R., 2011, "Cultura visiva, studi visuali", in «Studi culturali», 2, 147-154.
- Simmel, G., 1908, *Soziologie*, Duncker&Humblot, Leipzig; trad.it, 1989, *Sociologia. Indagine sulle forme di associazione*, Edizioni di Comunità, Milano.
- Sørensen B., 2010, "Digital Video and Alexandre Astruc's Caméra-stylo: the New Avant-garde in Documentary Realized?", in «Studies in Documentary Film», 2, pp. 47-59.
- Schwartz, L., 2008, "Imagining Geographies through Visual Media", in «Aether. Journal of Media Geography», 11, pp. 1-5.

- Tanca M., 2020, *Geografia e Fiction. Opera, film, canzone, fumetto*, Franco Angeli, Milano.
- Tantillo, A., Carlino, T., 2019, “Il reato del reale: “Selfie” e la *caméra-stylo*”, in «Dialoghi. Rivista di studi comparatistici», 6, pp. 125.
- Turco, A., 2010, *Configurazione della territorialità*, Milano, Franco Angeli.
- Vallega, A., 2008, *Fondamenti di geosemiotica*, in *Memorie della Società Geografica Italiana*, Roma.

Sitografia

- L'Internazionale <https://www.internazionale.it/video/2019/06/01/agostino-ferrente-selfie>; ultimo accesso 15/01/2021.
- Le Cinematographe <https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/interviste/intervista-agostino-ferrente-selfie/>; ultimo accesso 14/02/2021.
- La Repubblica Napoli.
https://napoli.repubblica.it/cronaca/2019/09/27/news/cinema_il_docufilm_selfie_s_u_davideo_bifolco_arriva_al_rione_traiano-237109417/?refresh_ce; ultimo accesso 16/03/2021.
- Mobile Film Festival <https://www.moff.online/#> (ultimo accesso 2/11/2019)
- <https://www.cinemaitaliano.info/news/51833/note-di-regia-di-selfie.html> (ultimo accesso 2/11/2019)

Filmografia

- Selfie*, dir. Ferrente A., Italia, 2019.
- Le cose belle*, dir. Ferrente A., Italia-Francia, 2019.
- La paranza dei bambini*, dir. Giovannesi C., Italia, 2019.
- Il sindaco del rione Sanità*, dir. Martone M., Italia, 2019
- Indivisibili*, dir. De Angelis E., 2016.
- Gomorra – la serie*, Italia, 2014.
- Gomorra*, dir. Garrone M., Italia, 2008.