

Il Salento dell'Altro: esperienze audiovisive in un territorio aperto

Il contributo raccoglie le riflessioni frutto di un esperimento dialogico interdisciplinare tra geografia e media studies che prende le mosse dall'osservazione di un segmento della produzione cinematografica locale e indipendente nell'area salentina, evidenziando i tratti distintivi di un incontro con l'alterità mediato dalla ripresa. In primis, si procederà a una lettura del territorio salentino secondo il punto di vista geografico volto a evidenziare l'impatto dei flussi migratori soprattutto sul contesto urbano; particolarmente utile a questo scopo è l'approccio geografico critico che offre interessanti strumenti per la problematizzazione del territorio come spazio dinamico. Su queste suggestioni s'innesta la lettura propria dei film studies, attraverso cui si presenteranno gli esempi di esperienze audiovisive realizzate in Salento sul tema in oggetto, a partire dall'interpretazione cinematografica generale di ambiente e paesaggio ed enucleando i fattori territoriali che hanno favorito la nascita e il consolidamento di produzioni autoctone.

When Salento meets Otherness. Audiovisual experiences within an open territory

The paper is the result of an experimental multidisciplinary dialogue between geography and media studies, starting from the observation of some particular examples of local independent film production. The aim is to underline the distinctive traits of a camera-mediated encounter with Otherness. First, a geographical analysis of Salento is conducted, to point out the impacts that migration flows have - especially on the urban context. A critical approach is then used given its ability to offer a number of tools to investigate the territory as a dynamic space. Lastly, a perspective of film studies is introduced, and examples of audiovisual production made in Salento will be presented. These will focus on how the environment and landscape has been interpreted within cinematography and how particular territorial features have fostered the birth and consolidation of local production.

Le Salento de l'Autre. Des expériences audiovisuelles dans un territoire ouvert

La contribution rassemble les réflexions résultant d'une expérience de dialogue interdisciplinaire entre la géographie et les études des médias qui part de l'observation d'un segment de la production cinématographique locale et indépendante dans la région de Salento, mettant en évidence les caractéristiques distinctives d'une rencontre avec l'altérité médiée par le tournage. Tout d'abord, nous procéderons à une lecture du territoire du Salento d'un point de vue géographique afin de mettre en évidence l'impact des flux migratoires notamment sur le contexte urbain ; particulièrement utile à cette fin est l'approche géographique critique, qui offre des outils intéressants pour la problématisation du territoire en tant qu'espace dynamique. La lecture des études cinématographiques se greffe sur ces suggestions, à travers lesquelles seront présentés des exemples d'expériences audiovisuelles réalisées dans le Salento sur le sujet en question, en partant de l'interprétation cinématographique générale de l'environnement et du paysage et en identifiant les facteurs territoriaux qui ont favorisé la naissance et la consolidation des productions autochtones.

Parole chiave: media studies, migrazioni, borderscape, alterità, Salento

Keywords: media studies, migrations, borderscape, otherness, Salento

Mots-clés: media studies, migrations, borderscape, altérité, Salento

Luca Bandirali, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali – luca.bandirali@unisalento.it

Federica Epifani, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali – federica.epifani@unisalento.it

Nota: i paragrafi 1, 2.1 e 2.2 sono da attribuire a Federica Epifani e i paragrafi 3, 3.2, 3.3 a Luca Bandirali.



1. Premessa

Questo contributo è il primo risultato di un esperimento di interdisciplinarietà che coinvolge la geografia e i *media studies* in un confronto sui luoghi e sulle loro rappresentazioni. Presentato per la prima volta in occasione del convegno internazionale di studi «*Sguardi sulla città*», organizzato da Cristina Jandelli e Raffaele Pavoni nel gennaio 2019 presso l'Università di Firenze, questo esperimento dialogico è poi proseguito, ispirando il *workshop* «*Geografie fragili*», tenutosi a Lecce in occasione dell'edizione 2019 della Notte della geografia e dell'edizione 2020 della Notte dei ricercatori, ed è tuttora in corso.

Da un punto di vista geografico, la riflessione trova particolare conforto negli studi afferenti alla geopolitica popolare. Sviluppatisi in seno alla geopolitica critica, la geopolitica popolare si focalizza sugli effetti che il discorso geopolitico ha sulle culture popolari (Dittmer e Dodds, 2008) e, conseguentemente, su come questo influenza le pratiche discorsive del quotidiano (Dittmer e Grey, 2010). In questo senso, prodotti culturali di ampia fruizione, tra cui il cinema, offrono alla geografia e al geografo uno spaccato rappresentativo degli elementi simbolici che si stratificano entro un territorio specifico e che rispondono a un'analoga stratificazione di traiettorie di territorializzazione soggettiva. Ciò è particolarmente rilevante in riferimento a territori sempre più fluidi e sempre più implicati in reti di relazioni globali, con evidenti effetti riconfigurativi. Questi sono rilevabili proprio a partire dagli spazi del quotidiano, spazi «agiti» (Turco, 2010), secondo specifici sistemi simbolico-cognitivi frutto di un processo di negoziazione e rinegoziazione dei significati condivisi. Nondimeno, la crescente complessità nelle modalità di esperire il territorio si concretizza nella generazione di traiettorie significanti diverse e alternative, rappresentative di soggettualità nuove che si fanno latrici di istanze territorializzanti.

Interrogarsi sulle implicazioni geografiche del discorso geopolitico richiede, inoltre, di andare al di là di un'indagine puramente semiotica per cercare di comprendere quali siano le modalità attraverso cui tali implicazioni si concretizzano entro uno spazio specifico, come cioè queste «hanno luogo» (Livingstone, 2005). Ha rilevanza, in questo, la dimensione percettiva riferita a sistemi identitari complessi all'interno dei quali avvengono i processi di costruzione, negoziazione e rinegoziazione dei significati. Peraltro, la progressiva importanza attribuita alle pratiche del quotidiano ha come diretta conseguenza il

superamento della supremazia della dimensione statale tipica del discorso geopolitico tradizionale. Certamente, come osservato da O'Tuathail (2005), la «cultura geopolitica» si sviluppa a partire dal riconoscimento di uno Stato come entità identitaria unitaria e del ruolo che esso assume in relazione al sistema-mondo. Cionondimeno, e soprattutto laddove ci si focalizzi non solo sulla fruizione, quanto anche sulle modalità di percezione attiva del discorso geopolitico dominante, nonché sulle forme di produzione di narrative alternative e *place-based* a partire dal quotidiano, ecco che la dimensione locale assume rilevanza cruciale.

Quanto appena esposto in linea teorica trova concreta applicazione nell'interpretazione delle dinamiche legate al fenomeno migratorio: se, da un lato, il discorso geopolitico tradizionale inerisce la scala globale dei flussi, quella internazionale delle relazioni tra Stati, quella nazionale delle politiche d'ingresso e dei fattori *push/pull*, dall'altro, come evidenzia Turco (2018), si fa sempre più improcrastinabile l'esigenza di cogliere la processualità intrinseca all'esperienza migratoria. In altri termini, osserva Turco, lo studio del fenomeno migratorio non può limitarsi all'osservazione del mero atto del migrare, ma chiama in causa la dimensione narrativa determinata dalla sfera soggettiva. Questa, osservano Maggioli e Arbore (2018) si plasma tanto attraverso il complesso immaginario di aspettative e percezioni che il soggetto costruisce nel luogo d'origine, in maniera condivisa con le reti amicali e familiari, quanto attraverso il confronto con l'impianto di *policy* dei territori d'arrivo, e con le reti diasporiche di riferimento.

Da un punto di vista metodologico, emerge l'esigenza di un dispositivo analitico in grado di cogliere le implicazioni territoriali di tale processualità narrativa. Un'opzione particolarmente fortunata è rappresentata dal concetto di *borderscape*.

2. Cosa si racconta: il Salento come *borderscape*

2.1. Per una definizione di *borderscape*

Sul concetto di *borderscape* il dibattito geografico ha offerto e offre numerosi spunti che ne evidenziano la complessità intrinseca: cosa significa, si chiede dell'Agnese (2014), parlare di paesaggio di confine? La geografa osserva il passaggio interpretativo da un approccio meramente descrittivo, funzionale a una lettura geopolitica tradizionale, a un approccio in cui il concetto stesso di paesaggio acquisisce valenza epistemologica in quanto

«rappresentazione discorsiva» (dell’Agnese, 2014, p. 62) dal potenziale trasformativo. Nella configurazione del paesaggio rilevano le pratiche culturali, per cui esso:

non ha un significato assoluto e prefissato [...]. Al contrario, la rappresentazione della cosa è il risultato della somma di interpretazioni differenti [...]. In questa somma di riferimenti e di significati cangianti, si configura però anche il potere di trasformare ciò che viene rappresentato. Il paesaggio diventa dunque una pratica culturale capace di cambiare il mondo, mentre in apparenza si limita a rappresentarlo [*ibidem*].

Sulla stessa lunghezza d’onda, Brambilla parla di *borderscape* riferendosi all’elaborazione di «approcci alternativi ai confini, che possano favorire un ripensamento critico delle relazioni tra forme di potere, territorio, sistemi politici, cittadinanza, identità, alterità e confini in epoca di globalizzazione e flussi transnazionali» e che consente di «affrontare, [...] questioni etiche e normative di in/esclusione» (Brambilla, 2015a, p. 5).

Effettivamente, l’orientamento che più sembra adeguarsi a realtà territoriali sempre più fluide è quello per cui la concezione dei confini – tanto geografici quanto percettivo-cognitivi –, quali membrane osmotiche attraverso cui transitano flussi di comunicazione e di informazioni (Morley e Robins, 1995), unita alla crescente importanza delle reti di relazioni che, con l’ingresso di soggetti alloctoni, si fanno transnazionali (Bocagni, 2009), espongano inevitabilmente il territorio a stimoli esogeni. La rielaborazione degli stessi all’interno del *milieu* si concretizza in una stratificazione di simboli e significati, di pratiche alternative di agire territoriale.

Per Brambilla è il confine a farsi metodo epistemologico, a volerne sottolineare tanto l’efficacia descrittiva – e in questo caso, il riferimento è all’accezione territoriale e politica del confine – quanto la «multidimensionalità ontologica» (Brambilla, 2015b, p. 396) che si focalizza invece sulla narritività configurativa effetto dei processi globali e alle interazioni, alle pratiche, alle complessità relazionali che ne derivano e che vanno ben oltre la semplice ottica oppositiva consolidatasi attraverso i tradizionali dualismi tipici dell’accezione statalistica del confine.

Pur costruendo le proprie argomentazioni sulla rilevanza di due concetti diversi (il paesaggio nel primo caso, il confine nel secondo) le riflessioni delle due geografe non sono antitetiche; inoltre, entrambe assecondano, più o meno esplicitamente, l’interpretazione del *borderscape* quale processo (*borderscaping*), nella definizione di Struener (in

dell’Agnese, 2014) che parla di una «pratica attiva di configurare non tanto sul terreno, quanto nella mente della gente, il confine». La portata innovativa del *borderscape*, e più in generale dei processi di *borderscaping*, è data quindi dalla spazializzazione del concetto di confine che viene spogliato della tradizionale accezione statica e si connota di implicazioni narrative, discorsive, plurali dando luogo a «spazi transnazionali in perpetua trasformazione» (Turco, 2018, p. 113), la cui configurazione è frutto del dipanarsi di pratiche di negoziazione e rinegoziazione dei significati. Non è, cioè, un confine fisico – la frontiera – a riversare sul *milieu* circostante i propri effetti territorializzanti, ma è la commistione, la coesistenza di soggettualità diverse che codificano il territorio esperito attraverso sistemi significanti precostituiti; è la compresenza dinamica di immaginari differenti da cui si delineano nuove traiettorie di territorializzazione che si dipanano entro quello che Pavoni (2018), citando Lefebvre, riporta alla categoria di spazio vissuto, a ribadire la rilevanza della pratica, oltre che della rappresentazione.

2.2. Salento¹ come borderscape

La trattazione fin qui sviluppata, lungi dall’essere esaustiva, è tuttavia funzionale all’utilizzo del *borderscape* quale categoria di analisi facilmente applicabile a un contesto specifico quale quello salentino. Se il paesaggio salentino è testimonianza viva del susseguirsi secolare di flussi e presenze di popolazioni e civiltà diverse, nell’epoca contemporanea la penisola salentina ha ricoperto una posizione periferica nella geopolitica dei flussi migratori, rappresentando un bacino di emigrazione verso il Nord del Paese e verso il Nord dell’Europa. Le prime presenze straniere si attestano a partire dagli anni Settanta – principalmente flussi di migranti economici provenienti dalle Filippine, altamente femminilizzati, che trovano occupazione presso le famiglie dell’alta borghesia – ma bisognerà attendere gli anni Novanta, e più precisamente il marzo del 1991, perché il Salento si ritrovi a essere nodo cruciale di nuove rotte migratorie, per effetto tanto della progressiva affermazione del cosiddetto modello migratorio mediterraneo, quanto delle contingenze politiche che in quest’epoca infiammano la sponda est dell’Adriatico. Risale al marzo 1991, infatti – pochi mesi prima dello spettacolare attracco della nave *Vlora* nel porto di Bari – l’arrivo di circa 25.000 profughi albanesi in una Brindisi del tutto impreparata a fronteggiare simili fenomeni. Da allora, l’intensificazione dei flussi via mare –



non senza episodi dal tragico quanto controverso epilogo, come il naufragio nel Canale d'Otranto, la notte di Venerdì Santo del 1997, della *Kater I Rades*, in seguito al quale vengono messe in forte discussione le politiche di respingimento promulgate dal governo italiano dell'epoca –, insieme all'assottigliamento delle barriere d'accesso a est hanno decretato la trasformazione del Salento da bacino di emigrazione in un bacino di immigrazione. Quelle che attraversano il territorio sono prevalentemente migrazioni in transito, ma non sono rare le esperienze di insediamento a lungo termine (nell'impossibilità, in questa sede, di dar conto dell'evoluzione del profilo migratorio salentino, si richiamano: Gioia, Ciniero e Pisanelli, 2018; Mastrorocco e Calò, 2019). Si assiste, da allora, a una progressiva ri-significazione dei luoghi da un punto di vista:

a) Percettivo.

I porti di località come Brindisi, Otranto, Gallipoli, e più in generale le spiagge e le aree costiere, sono luoghi che nell'immaginario condiviso appaiono ormai fortemente connotati dal *topos* dell'arrivo, dello sbarco.

b) Funzionale.

Il riferimento è al riutilizzo, momentaneo o permanente, di strutture preesistenti. Questo avviene, innanzitutto, per finalità legate alla gestione dei flussi in entrata (si pensi all'utilizzo delle scuole per poter garantire la prima accoglienza dei flussi di profughi durante tutti gli anni Novanta, ma anche all'attivazione di centri d'accoglienza e, attualmente, al recupero per uso abitativo funzionale ai progetti di accoglienza integrata). Tuttavia, anche i processi di insediamento e stanzializzazione dei migranti sono supportati da fenomeni di ri-significazione funzionale a fini religiosi o associativi; una tendenza all'appropriazione, questa, indicativa della volontà, da parte del soggetto o di comunità di soggetti, di un progetto insediativo a lungo termine (sul tema, e in special modo sui processi di territorializzazione esperiti dalla comunità islamica a Lecce, si veda Pollice, Urso e Epifani, 2017).

Il sovrapporsi dinamico di simboli e significati entro il *milieu* salentino è frutto, perciò, di specifiche pratiche di agire territoriale, le quali danno luogo ad altrettante rappresentazioni. In questo frangente si colloca la recente e copiosa produzione filmica e documentaristica avente come oggetto il cosiddetto «Salento dell'Altro». Il mezzo cinematografico, e documentaristico in particolare, offre una doppia chiave di lettura: la prima

è certamente quella descrittiva, fotografia dello spaccato contestuale; su di essa – seconda chiave di lettura – si dipanano le percezioni, le pratiche, le narrative alternative di un territorio poroso.

3. *Salentoscape*

La forma rappresentativa del territorio salentino a cui intendiamo fare riferimento è quella audiovisiva e segnatamente cinematografica. Prima di introdurre i tratti distintivi di questa forma locale, vogliamo introdurre i concetti di ambiente e paesaggio nella rappresentazione cinematografica in generale. Come vedremo, il paesaggio cinematografico non è un elemento che esiste in sé, ma è il risultato di un percorso in cui si incontrano una intenzionalità a monte e un atteggiamento ricettivo a valle. Intendiamo poi illustrare le caratteristiche peculiari della produzione audiovisiva salentina intesa come *local cinema* nell'accezione di Dudley Andrew (2004). In termini di *world building*, vedremo che l'ambiente maggiormente rappresentativo di questo cinema locale è il *borderscape*: un paesaggio di confine che è coerente con l'ecosistema narrativo del territorio salentino.

3.1. *Cinema: ambiente o paesaggio?*

L'ambiente o *setting* è l'insieme coerente e inscindibile di personaggi, eventi e azioni nello spazio rappresentato. Il paesaggio cinematografico può essere considerato, in un senso stretto e pittorico, uno spazio inquadrato privo di figura umana e che si offre alla contemplazione; oppure, in senso più esteso e narrativo, uno spazio inquadrato in cui non avvengono azioni determinanti per la storia o che possiamo considerare fortemente *in-dipendente* dalle azioni delle cosiddette figure, così come avveniva per la prima volta nella pittura della scuola danubiana tra XV e XVI secolo.

Secondo alcuni geografi (Wylie, 2007; Lefebvre, 2011), il problema teorico del paesaggio nel cinema è costruito su una costante tensione tra osservazione distaccata e partecipazione immersiva, tra atteggiamento narrativo (ambiente) e atteggiamento pittorico (paesaggio), con una questione di fondo: nel cinema narrativo può esistere il paesaggio? La tendenza generale è restrittiva, in base a un criterio anti-funzionalista: «as long as natural space in a work is subservient to characters, events and action, as long as its function is to provide space for them, the work is not properly speaking a landscape» (Lefebvre, 2011, p. 64). Per

dare una risposta soddisfacente, Lefebvre sembra optare per una scelta ricettiva: lo spettatore può decidere di guardare le immagini di un film con un atteggiamento *landscaping*, come del resto rilevava già Simmel nella sua filosofia del paesaggio, quando sosteneva che osserviamo la natura «con diversi gradi di attenzione» (Simmel, 1913, p. 53). Ma quali sono le intenzioni a monte, capaci di attivare questo atteggiamento? Facciamo riferimento a una teoria dell'opera d'arte secondo cui l'opera è un oggetto sociale generato da un'intenzionalità artistica e da un atteggiamento artistico (Ferraris, 2007) che può evidentemente focalizzare la propria attenzione sull'ambiente, trasformandolo in paesaggio.

Il cinema delle origini ha fissato su pellicola ogni tipo di scenario naturale; nel corso del XX secolo, la storia di questo linguaggio artistico è stata fortemente determinata dal rapporto tra ambiente e paesaggio, tra figura e sfondo, tra narrazione e contemplazione. Le teorie del cinema, pertanto, si sono spesso soffermate sulla questione; non è questa la sede per una panoramica esaustiva, ma è il caso di prendere brevemente in esame due approcci molto diversi e distanti nel tempo: *The Art of Photoplay Making* di Victor Oscar Freeburg del 1918 e *Saggi sulla significazione del cinema* di Christian Metz del 1968. Vediamo in che termini fanno riferimento al concetto di paesaggio cinematografico. Così Freeburg:

Il compositore cinematografico può gestire l'ambientazione in cinque modi diversi. Può optare per un'ambientazione *neutrale*, che non ostacola e non aiuta l'azione. Può rendere l'ambientazione *informativa*, cioè può fare in modo che l'ambientazione riveli un elemento della storia che non viene comunicato in nessun altro modo. L'ambientazione può essere *simpatetica*, cioè in armonia con lo stato d'animo o con l'impressione generale dell'azione; oppure può essere *partecipe*, cioè può entrare come parte integrante dell'azione della storia. Infine può essere *formativa*, cioè può davvero avere il potere di far maturare i personaggi (Freeburg, 2018, p. 144).

Lo schema di Freeburg non riguarda dunque l'atteggiamento *landscaping* dello spettatore, ma l'intenzionalità artistica a monte, che può mettere l'ambiente in una relazione più o meno causale con la storia; parafrasando Simmel, possiamo parlare di «gradi di narratività» assegnati al paesaggio. In sostanza, Freeburg ammette una qualità puramente contemplativa all'ambiente rappresentato. Al contrario, sebbene in misura molto limitata, Metz individua e definisce un perimetro entro il quale si esercita la funzione *landscaping*, che è quella del sintagma descrittivo. Il sintagma

descrittivo si distingue da tutti gli altri sintagmi cinematografici perché è l'unico non narrativo.

È il sintagma descrittivo l'unico caso in cui le consecuzioni schermiche non corrispondono a nessuna consecuzione diegetica. Un esempio di questa costruzione: la descrizione di un paesaggio (dapprima un albero, poi una veduta parziale di questo albero, poi un piccolo ruscello che si trova lì accanto, poi una collina in lontananza, ecc.). Nel sintagma descrittivo, il solo rapporto intelligibile di coesistenza tra gli oggetti che ci vengono successivamente presentati dalle immagini è un rapporto di coesistenza *spaziale* (Metz, 1972, pp. 177-178).

Non si vuol dire con questo, aggiunge Metz, che la scena puramente descrittiva non possa contenere azioni, ma si tratta di «azioni il cui unico rapporto intelligibile è dato dal parallelismo spaziale» (*ibidem*), vale a dire che non devono esserci relazioni temporali. Sembra dunque sbarrare la strada alla causalità, che è il principio di costruzione della narrazione.

Abbiamo allora di fronte alcune opzioni per discutere di paesaggio cinematografico, in senso lato, affidato allo spettatore e al suo atteggiamento, oppure in senso stretto, in termini di sintagma descrittivo. Occupiamoci ora del paesaggio cinematografico del Salento, partendo da una sintesi storica del cinema locale.

3.2. Local cinema

Sebbene una produzione episodica di film nell'area geografica del Salento si possa registrare fin dagli anni Sessanta del secolo scorso, è soltanto dal 1996, con il primo finanziamento pubblico locale a una produzione cinematografica (*Pizzicata* di Edoardo Winspeare), che si creano i presupposti per la creazione e lo sviluppo di un cinema territoriale. Nei venti anni successivi, la nascita e il consolidamento della Film Commission pugliese, unitamente alla residenza sul territorio di un discreto numero di cineasti, hanno gettato le basi di una filmografia locale con spiccati tratti distintivi, il più evidente fra i quali è il rapporto con il paesaggio visivo e sonoro.

La spazialità, intesa come insieme degli effetti spaziali di un'arte figurativa, risulta per ragioni ontologiche fortemente articolata in senso orizzontale; l'assenza di rilievi montuosi produce una composizione cui la linea dell'orizzonte è sempre presente a ritagliare l'inquadratura. Questo motivo formale corrisponde a un *topic* narrativo nella misura in cui l'orizzonte delle narrazioni locali è sempre sgombro e attraversabile, e sono frequenti le storie in cui questa linea imperturbabile è ciò



verso cui ci si muove o ciò da cui si giunge, come se le uscite di campo di questo cinema locale non fossero quelle convenzionali (a destra e a sinistra del quadro) ma consistessero nel punto di fuga interno al quadro.

La stanzialità di molti cineasti locali (Edoardo Winspeare, Davide Barletti, Alessandro Valenti, Paolo Pisanelli, Mattia Epifani, Corrado Punzi, Chiara Idrusa Scrimieri, Gianni De Blasi, Mauro Russo, Fabrizio Lecce, Dario Brandi e altri) e la loro capacità di produrre a basso costo rappresentano in generale le precondizioni di un cinema di osservazione, che non ambienta le proprie storie in un determinato luogo, ma piuttosto le preleva dai luoghi stessi, in una modalità che è stata definita Placetelling (Pollice, 2017; Pollice e Bandirali, 2018). L'ascesa e la caduta della criminalità organizzata in Puglia è stata raccontata da film come *Fine pena mai* (2008), *Diario di uno "Scuro"* (2009) di Barletti e Conte e *Galantuomini* (2008) di Winspeare; le questioni ambientali connesse all'ILVA di Taranto e alla centrale termoelettrica di Cernusco sono state affrontate in film diversissimi, che vanno dal lungometraggio di finzione (*Il miracolo* di Winspeare, 2003) al documentario (*Vento di soave* di Corrado Punzi, 2018, e *Buongiorno Taranto* di Paolo Pisanelli, 2013) fino al cortometraggio (*Fireworks* di Giacomo Abbruzzese, 2011). Il tema dei migranti è stato sempre centrale nel cinema salentino, considerata la mole degli sbarchi dal Mediterraneo: i titoli sono numerosi, da *Gli ultracorpi della porta accanto* di Fluid Video Crew (2002) fino a *Babbo Natale* (2017) e *Oltre il confine* (2021) di Alessandro Valenti, passando per la ricerca etnografica di videomaker come Dario Brandi (*Il venditore di libri*, 2018).

Questi *topic* sono drammaturgicamente sviluppati in racconti semplici, lineari, in taluni casi persino fiabeschi (*La vita in comune* di Winspeare, *Oltre il confine* di Valenti) e messi in scena con un'attenzione specifica all'autenticità del campo visivo e sonoro. Il cinema locale non configura i propri materiali in previsione di una «promozione» del territorio; al contrario, intende rispettarne l'ontologia, attingendo alla realtà come a una risorsa in sé, in controtendenza rispetto al «vuoto culturale di un Paese che sembra sempre più incapace di assimilare una logica interculturale nel confronto con gli stranieri» (Amato, 2016, pp. 34-35).

3.3. *Il confine come agente narrativo mobile, prospettico e relazionale*

Riteniamo che un approccio innovativo alle tematiche di ambiente e paesaggio nel cinema del

Salento possa scaturire dal concetto di *borderscape*, così come è stato declinato nella prima parte di questo intervento. In particolare, possono risultare determinanti i seguenti tratti specifici: «the term borderscape is an entry point, allowing for a study of the border as mobile, perspectival, and relational» (Rajaram e Grundy-Warr, 2007, p. X).

Vediamo in che modo il confine agisce come elemento narrativo mobile, dunque costantemente rinegoziabile; prospettico, nel senso che genera uno sviluppo narrativo che conduce da uno stato iniziale a una conclusione; relazionale, poiché le trasformazioni determinate da questo agente riguardano le aggregazioni. In generale, il cinema salentino inteso come cinema transfrontaliero risulta costantemente interessato a storie di spostamento e di transito, di marginalità e di precarietà, intercettate da uno sguardo di confine,

capace di cogliere contemporaneamente le configurazioni assunte dal confine a piccola e a grande scala, globalmente e localmente, tenendo conto non solo delle «grandi storie» della costruzione stata nazionale e del definirsi dei confini quali istituzioni, limiti giuridico-territoriali dello Stato, ma anche delle «piccole storie» che derivano dal vivere il confine [Brambilla, 2015a, p. 7].

La guerra dei cafoni (Conte e Barletti, 2016) è un film su un confine di classe, che separa i ricchi dai poveri. Ogni estate i ragazzini dei due schieramenti riproducono una lotta la cui origine si perde nella notte dei tempi. L'altro confine è quello tra la terra e il mare: un altrove a cui i ragazzini guardano come a una possibilità (i rilievi montuosi che si intravedono sono quelli dell'Albania).

Ius Maris (Vincenzo D'Arpe, 2018) è la storia di una scuola di surf in cui si distingue un migrante di seconda generazione, la cui famiglia proviene dal Marocco. Il film ci presenta un'opzione narrativa ed estetica «post-umanitaria» per esplorare un confine culturale tra noi e loro, gli italiani e i migranti, con il mare come luogo in cui sviluppare un senso di comunità. Sempre di confini tra «noi» e «loro» parla *Et in terra pacis* (Mattia Epifani, 2018) che ricostruisce la vicenda del più grande centro di permanenza temporanea d'Italia, il Regina Pacis di San Foca in provincia di Lecce, che fu luogo di violenze e prevaricazioni: ci sono i confini nazionali, ma anche i muri e i cancelli di un luogo di accoglienza che si trasforma in un luogo di detenzione. Questi film ci dicono che il confine è mobile: non è dato una volta per sempre, tanto che in conclusione (vale a dire in *prospettiva*) il confine è superato.

Dunque, il *borderscape* salentino non implica soltanto un'osservazione, una contemplazione: richiede un attraversamento, lo spostamento verso un altrove. È quanto praticato da Mattia Epifani nel film *Il successore* (Mattia Epifani, 2015): il pugliese Vito Alfieri Fontana è l'erede della Tecno-var, azienda che produce mine anti-uomo e anti-carro. Mai troppo convinto della sua attività, l'industriale finisce per dare una radicale svolta alla sua vita e dopo il conflitto in Jugoslavia chiude l'azienda e si reca a Sarajevo per intraprendere una lunga attività di ricerca delle mine disperse sulle colline, e ancora innescate. In una prospettiva rovesciata, abbiamo gli artisti albanesi che raccontano il loro rapporto con l'Italia, alla ricerca di una ricostruzione della memoria: un caso paradigmatico è costituito dal film di Adrian Paci e Roland Sejko *S.P.M. - Sue proprie mani* (2015) incentrato sul ritrovamento, nei magazzini dell'Archivio di Stato albanese, di due sacchi di iuta segnati con l'etichetta «Corrispondenza dei cittadini italiani in Albania», contenenti centinaia di lettere, scritte per la maggior parte tra il 1945 e il 1946 (e mai recapitate), di quegli italiani che alla fine della seconda guerra mondiale si trovavano in Albania in attesa di essere rimpatriati, e dei loro parenti in Italia.

Alessandro Valenti, sceneggiatore dei film di Edoardo Winspeare e regista in proprio, negli ultimi anni ha elaborato un proprio percorso autoriale geograficamente orientato verso l'Africa e basato su un rapporto di prossimità anti-realista: i suoi personaggi sono giovanissimi migranti che, in *Babbo Natale* e ancora più esplicitamente in *Oltre il confine*, non compiono nessun viaggio dal paese di origine: si immergono nelle acque vicine e riemergono sulle coste italiane, come se nascessero di nuovo. Il mondo adulto, come nel film di Bartlett e Conte, è quasi assente: Valenti vuole concedere a questi nuovi figli, a questi nuovi cittadini, di costruire una società non appesantita dall'*epos* tragico dell'esclusione, proponendosi appunto di oltrepassare il concetto stesso di confine.

Anche il percorso di Valentina Pedicini, che purtroppo si interrompe nel 2020 dopo quarantadue anni di vita, svariati documentari, un corto e un lungometraggio di finzione, è stato segnato dall'oscillazione tra allontanamento e ritorno, tra perdita e riappropriazione. *L'incipit* di *My Marlboro City* (2010) è un manifesto del suo approccio, l'idea di uno sguardo a occhi chiusi che cattura il reale più in profondità; mentre sullo schermo scorrono veloci le immagini della campagna brindisina ripresa dal treno, il *voice over* della regista espone questo punto di vista che è anche un pun-

to di fuga: «se chiudo gli occhi e cerco nei ricordi i frammenti dell'infanzia, vedo fumo. Un fumo denso e dolce, mescolato all'odore del mare. Non abito più qui da tanto, ma adesso che ci sono, adesso riconosco ogni cosa. Gli scogli su cui correvo ferendomi i piedi, la luce triste all'imbrunire, la strada che mi porta alla casa dei miei». Dal fumo denso e dolce della memoria prende forma la storia del contrabbando di sigarette a Brindisi, con la testimonianza di quattro generazioni accomunate dalla pratica dell'attraversamento per la sopravvivenza.

Il *borderscape* come doppio confine interno ed esterno al perimetro urbano è il fulcro spaziale attorno a cui ruotano le traiettorie dei personaggi nel film distopico *Mondocane* (Alessandro Celli, 2021), ambientato a Taranto. La città è suddivisa in aree urbane che circondano una zona blindata e interdetta in cui sciamano bande giovanili dedite al furto e alla violenza con intenti rivoluzionari. Celli rappresenta una città in piena mutazione sociale regressiva, in un mondo che è alla fine ma non è ancora finito. L'eroe eponimo è un ragazzino che aspira ad affiliarsi alla banda delle Formiche insieme al suo amico più stretto, e nella prima parte del film i due personaggi attraversano a piedi aree industriali dismesse, in cui la natura ha ripreso il sopravvento, conquistando ampi spazi alla marginalità, estendendo il dominio della residualità.

Le forme di sopravvivenza e di lotta all'interno di questa rete sono legate a un attivismo *underground* che crea aggregazione turbolenta e transitoria, come negli scenari apocalittici di *Mad Max* (George Miller, 1979), *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988) e *I guerrieri della notte* (Walter Hill, 1979). Le Formiche, guidate dal capo carismatico Testacalda, si propongono di rovesciare l'ordine o quel che ne resta; ma per quanto Testacalda rifiuti politicamente l'idea di destino, la struttura drammaturgica del film gliela impone sotto la forma del realismo tragico: a salvarsi davvero sarà soltanto Mondocane perché abbandonerà Taranto saltando su un treno merci, alla maniera di un *hobo* nordamericano, lasciando la città al suo destino.

Il *borderscape* appare dunque come il margine da cui e verso cui lo sguardo del cinema salentino continuamente si posa, uno «sguardo strabico», per citare ancora Brambilla, che «consente, quindi, di assumere il confine come istituzione sociale più ampiamente intesa, articolando un "doppio sguardo" rivolto contemporaneamente ai confini geografico-territoriali e ai confini etnici, sociali e culturali, nonché alle loro interazioni visibili e nascoste» (2015a, p. 7).



Riferimenti bibliografici

- Amato Fabio (2016), *L'immigrazione vista dal grande schermo. Dalle dicotomie al caleidoscopio*, in «Geotema», 50, 20, pp. 31-37.
- Boccagni Paolo (2009), *Il transnazionalismo, fra teoria sociale e orizzonti di vita dei migranti*, in «Rassegna Italiana di Sociologia» 50, 3, pp. 519-544.
- Brambilla Chiara (2015a), *Il confine come borderscape*, in «Intrasformazione: Rivista di Storia delle Idee», 4, 2, pp. 5-9.
- Brambilla Chiara (2015b), *Dal confine come metodo del capitale al paesaggio di confine come metodo per un'opposizione geografica al capitalismo*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana» 13, 8, pp. 393-402.
- dell'Agnesse Elena (2014), *Nuove geo-grafie dei paesaggi di confine*, in «Memoria e Ricerca», 45, pp. 51-66.
- Dittmer Jason e Klaus Dodds (2008), *Popular Geopolitics Past and Future: Fandom, Identities and Audiences*, in «Geopolitics», 13, pp. 437-457.
- Dittmer Jason e Nicholas Gray (2010), *Popular Geopolitics 2.0: Towards New Methodologies of the Everyday*, in «Geography Compass», 4, 11, pp. 1664-1677.
- Dudley Andrew (2004), *An Atlas of World Cinema*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», 45, 2, pp. 9-23.
- Ferraris Maurizio (2007), *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani.
- Freeburg Victor Oscar (1918), *The Art of Photoplay Making*, New York, The Macmillan Company (trad. it. [a cura di M. Guerra], *L'arte di fare film*, Parma, Diabasis, 2013).
- Gioia Vitantonio, Antonio Ciniero e Simona Pisanelli (2018), *Flussi migratori nel Salento. Riflessioni epistemologiche e dati*, in Fabio Pollice (a cura di), *Ricerche sul Salento*, Lecce, Salento University Publishing, pp. 67-73.
- Lefebvre Martin (2011), *On Landscape in Narrative Cinema*, in «Canadian Journal of Film Studies», 20, 1, pp. 61-78.
- Livingstone David N. (2005), *Science, Text, and Space: Thoughts on the Geography of Reading*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 30, p. 391-401.
- Maggioli Marco e Claudio Arbore (2018), *Migrazioni: tra immaginari e dinamiche transnazionali. Spunti di ricerca dalla Guinea Bissau*, in «Documenti geografici», 1, pp. 45-68.
- Mastrorocco Nunzio ed Elisa Calò (2019), *Il movimento migratorio in Puglia: policy e flussi*, in Gioia Vitantonio, Attilio Pisanò e Silvio Spiri (a cura di), *Pace e diritti umani nel Mediterraneo. Migranti, rifugiati e richiedenti asilo. Atti della Rassegna*, Lecce, Salento University Publishing, pp. 127-160.
- Metz Christian (1972), *Essais sur la signification au cinema*, Parigi, Klincksieck, (trad. it. [a cura di A. Aprà], *Semiologia del cinema: saggi sulla significazione nel cinema*, Milano, Garzanti).
- Morley David e Kevin Robins (1995), *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, New York, Routledge.
- Ó Tuathail Gearóid (2005), *The Frustrations of Geopolitics and the Pleasures of War: Behind Enemy Lines and American Geopolitical Culture*, in «Geopolitics», 10, 2, pp. 356-377.
- Pavoni Raffaele (2018), *Gli sguardi degli altri. Rappresentazioni e autorappresentazioni dei migranti nel paesaggio urbano= The Gaze of the Other. Representations and Self-representations of Migrants in the Urban Landscape*, in «Hermes. Journal of Communication», 13, pp. 131-166.
- Pollice Fabio (2017), *Placetelling®. Per uno sviluppo della coscienza dei luoghi e dei loro patrimoni*, in «Territori della Cultura», 30, pp. 112-117.
- Pollice Fabio, Giulia Urso e Federica Epifani (2017), *Dallo spazio conteso allo spazio condiviso: l'identità territoriale come fattore di integrazione. Il caso della comunità islamica a Lecce*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 2, pp. 117-130.
- Pollice Fabio e Luca Bandirali, (a cura di) (2018), *Placetelling. Il cinema e il racconto dei luoghi*, in «Segnocinema», 38, 214, pp. 11-23.
- Rajaram Prem Kumar e Carl Grundy-Warr (2007), *Borderscapes: Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge*, Minneapolis-Londra, University of Minnesota Press.
- Simmel Georg (1913), *Philosophie der Landschaft*, (trad. it. [a cura di M. Sassatelli] *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando Editore, 2006).
- Turco Angelo (2010), *Configurazioni della territorialità*, Milano, Angeli.
- Turco Angelo (2018), *Culture della migrazione e costruzione degli immaginari*, in «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», 30, 1, pp. 113-132.
- Wylie John (2007), *Landscape*, New York, Routledge.

Note

¹ Non esiste una definizione univoca di Salento cui fare riferimento per procedere a una delimitazione precisa. Nel caso di studio, anche sulla base delle opere analizzate, si fa principalmente riferimento alla provincia di Lecce, accogliendo una configurazione «stretta» di Salento. Tuttavia, non si può non tenere conto, nel processo di trasformazione del Salento in territorio d'arrivo, del ruolo giocato da Brindisi e dal suo porto, abbracciando così la concezione del cd. «Grande Salento».