

## Bruxelles in traduzione *Our city* di Maria Tarantino\*

Natalie Dupré

Cities can be badly-run, crime-infested, dirty, decaying. Yet many people think it worth living in even the worst of them. Why? Because cities have the potential to make us more complex human beings. A city is a place where people can learn to live with strangers, to enter into the experiences and interests of unfamiliar lives. Sameness stultifies the mind; diversity stimulates and expands it.<sup>1</sup>

### Introduzione

Il percorso transnazionale di Maria Tarantino (Milano, 1972), giornalista e documentarista italiana residente a Bruxelles da molti anni, può essere considerato un esempio emblematico della nuova emigrazione italiana iniziata nella seconda metà degli anni Novanta e che ha spinto molti cittadini italiani con un più alto livello di scolarizzazione rispetto ai migranti dei cicli di emigrazione precedenti e con una partecipazione femminile più elevata, a lasciare l'Italia. La cifra comune che riunisce la composizione eterogenea di questo nuovo ciclo di migrazione sarebbe, secondo alcuni, non tanto la famigerata 'fuga dei cervelli' – ampiamente discussa dai media e letta in un primo momento come segno di sprovincializzazione o di riconoscimento del talento 'nostrano' oltre confine –, ma piuttosto un crescente pessimismo nei confronti di un'Italia bloccata da una crisi economico-sociale che sembra non avere sbocchi risolutivi immediati<sup>2</sup> e 'un contesto culturale e politico asfissiante'.<sup>3</sup> Nell'intervista con Maria Tarantino, pubblicata nella sezione 'Interviste' di questo numero di *Incontri*, la regista sostiene che la sua decisione di lasciare l'Italia era motivata dalla mancanza di opportunità per i giovani che aveva avvertito dopo aver conseguito il diploma.

Rispetto alle migrazioni storiche che interessavano prevalentemente lavoratori non specializzati, la migrazione contemporanea coinvolge, oltre ai cosiddetti cervelli in fuga, anche studenti, professionisti, imprenditori, pensionati ecc., toccando in tal modo fasce di età più ampie rispetto al passato.<sup>4</sup> A incentivare le partenze oggi sarebbero la maggiore mobilità stimolata dalle politiche europee e una serie di fattori

---

\* Un ringraziamento speciale va a Monica Jansen per avermi fatto conoscere l'opera di Maria Tarantino e per la briosa e piacevole collaborazione. Ringrazio Maria Tarantino per la sua presenza al seminario 'Le rappresentazioni delle nuove migrazioni' (Università di Roma 'La Sapienza', 10 aprile 2017) e per la sua disponibilità a rispondere a tutte le nostre domande.

<sup>1</sup> R. Sennett, 'New Capitalism, New Isolation: A Flexible City of Strangers', in: *Le Monde Diplomatique*, febbraio 2001, <http://mondediplo.com/2001/02/16cities> (3 marzo 2017).

<sup>2</sup> M. Tirabassi & A. del Pra', *La meglio Italia. Le mobilità italiane nel XXI secolo*, Torino, Accademia University Press, 2014, pp. 11-18.

<sup>3</sup> I. Gjergji, 'Cause, mete e figure sociali della nuova emigrazione italiana', in: I. Gjergji (a cura di), *La nuova emigrazione italiana*, Venezia, Ca' Foscari, 2015, <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-017-4/> (15 ottobre 2016), p. 17.

<sup>4</sup> Tirabassi & del Pra', *La meglio Italia*, cit., pp. 3-4.

che favoriscono e facilitano sia la stessa mobilità e la creazione di reti professionali internazionali sia il mantenimento di un rapporto saldo con il paese e la comunità d'origine (come i voli a basso costo e l'internet).<sup>5</sup> Il soggetto migrante di oggi effettua spostamenti multipli e fluidi, con frequenti passaggi da un paese all'altro e regolari ritorni in Italia, il che consente di parlare di un fenomeno di migrazione transnazionale se per 'transnazionalismo' si intende 'un fenomeno che crea, fra diversi paesi, networks articolati, diversificati e flessibili'.<sup>6</sup>

Dopo essersi laureata in Filosofia all'Università di Edinburgo, Maria Tarantino prosegue le sue ricerche in fenomenologia all'Università di Leuven (Belgio) e Wuppertal (Germania) oltre che all'Università Ca' Foscari di Venezia. Dieci anni dopo lascia l'accademia e sceglie la strada del giornalismo, affrontando temi di politica, cultura, cinema e gastronomia. Dopo l'esperienza di *De wereld van Tarantino* ('Il mondo di Tarantino'), una serie di 25 documentari fatti da giovani documentaristi e presentati da Tarantino per Canvas,<sup>7</sup> uno dei canali dell'emittente pubblica fiamminga, decide di dedicarsi anche lei al cinema documentario: con *Inside Out* (2009) esplora i rapporti di potere in un carcere italiano seguendo un gruppo di detenuti impegnati nei preparativi di una rappresentazione teatrale. L'anno successivo segue *Kubita*, un film autofinanziato e autoprodotta dalla regista, sulle pratiche di tortura nei carceri burundesi. Nel 2011 la regista fonda la casa produttrice Wildundomesticated che realizzerà *DEMUNT/LAMONNAIE* (co-diretto da Klaas Boelen), un documentario sul teatro lirico di Bruxelles e una serie di minidocumentari sulla città di Chartres, *CityOneMinutes*. Nel 2015 esce *Our city*, il documentario sulla città di Bruxelles oggetto del presente studio.

Con il suo lavoro da documentarista Maria Tarantino si iscrive nella generazione di registi che marciano la rinascita del documentario italiano a partire dagli anni Duemila,<sup>8</sup> dopo che l'avvento del digitale e la maggiore accessibilità alle tecnologie insieme alla realtà urbana e situazione politica ormai cambiate degli anni Novanta avevano preparato il campo a un rinnovato e crescente interesse per il cinema della non-fiction. Seppure già gli anni Settanta avessero visto nascere a margine delle produzioni Rai una produzione documentaria indipendente, prima degli anni Novanta il cinema documentario italiano spesso fu visto come 'un ambito istituzionale, ingessato, piattamente informativo e anche un po' autoritario'.<sup>9</sup> Ne conseguì un'iniziale mancanza d'interesse per il genere della non-fiction sia da parte della critica e degli studiosi del cinema, sia sul versante della produzione e della distribuzione.<sup>10</sup> Il più recente successo del documentario rispetto al cinema di finzione, invece, è da attribuire secondo Emiliano Morreale alla superiorità estetica del genere e alla sua qualità di 'metodo di conoscenza' in quanto mostra – almeno nei casi più

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>6</sup> C. Caltabiano & G. Gianturco (a cura di), *Giovani oltre confine: i discendenti e gli epigoni dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci, 2005, p. 219.

<sup>7</sup> Il ruolo di Maria Tarantino consisteva nell'introdurre i documentari e nell'aiutare il pubblico ad appassionarsi a quello che avrebbe visto, che era molto vario, molto strano e anche come linguaggio non sempre molto accessibile' (N. Dupré & M. Jansen, "La città è un organismo". Intervista con Maria Tarantino", in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 32, 1 (2017), pp. 76-84.

<sup>8</sup> Già negli anni Novanta si manifestarono i primi segni di un cambiamento. Tra i nomi dei precursori della nuova generazione di documentaristi italiani, Morreale annovera quelli di Daniele Incalcaterra, Leonardo Di Costanzo e Gianfranco Pannone. Negli anni del Duemila per la prima volta si affermano documentari italiani ai festival internazionali che raggiungono un pubblico più ampio: *La bocca del lupo* (2009) di Pietro Marcello, *L'estate di Giacomo* (2011) di Alessandro Comodin, *Sacro GRA* (2013) di Gianfranco Rosi, *TIR* (2013) di Alberto Fasulo, e *Stop the Pounding Heart* (2013) e *Louisiana* (2015) di Roberto Minervini (E. Morreale, 'Introduzione', in: *Cartaditalia*, 1 (2015), pp. 14-20).

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>10</sup> A. Angelone & C. Clò, 'Introduction. Other Visions: Contemporary Italian Documentary Cinema as Counter-discourse', in: *Studies in Documentary Film*, 5, 2-3 (2011), pp. 83-89.

riusciti – ‘cose nuove (non più cose, ma cose viste con più pazienza e rispetto)’.<sup>11</sup> Michael Chanan, inoltre, attribuisce al documentario ‘a power, if not directly to reveal the invisible, nonetheless to speak of things that orthodoxy and conservatism, power and authority, would rather we didn’t know and didn’t think about’.<sup>12</sup> La suddetta qualità di metodo, infine, distingue il documentario dallo sguardo mediatico della televisione e dei giornali, in quanto non soltanto mostra ciò che la televisione salta o rende invisibile, bensì invita lo spettatore ad ‘esercitarsi a un confronto costante con dei mezzi, educarsi allo sguardo’.<sup>13</sup> Grazie a tale sguardo innovativo, il film documentario italiano può essere considerato uno degli ambiti artistici più fecondi e vivaci, la cui ‘poetica politica’<sup>14</sup> continua a generare prospettive inedite non solo sull’Italia e sugli italiani, ma anche sul resto del mondo.

A contrassegnare la nuova produzione documentaria sono anzitutto la prospettiva militante e l’attenzione per le soggettività minori, marginali o marginalizzate spesso escluse dal cinema *mainstream*.<sup>15</sup> Il numero di documentari sul tema dell’immigrazione in Italia, ad esempio, è in crescita dal 2006 come dimostra l’elenco delle produzioni sul sito web del Centro Studi Immigrazione (CESTIM).<sup>16</sup> Una rapida occhiata ai titoli rivela che tra il 2006 e il 2014 sono quasi cento le produzioni (tra documentari e cortometraggi) dedicate a tematiche attinenti all’immigrazione, che vanno dal sistema italiano di accoglienza e i CIE, allo sfruttamento e alle nuove forme di schiavitù, dal diritto alla cittadinanza alle identità complesse, dai viaggi nel Mediterraneo alla trasformazione dei paesaggi urbani, ecc. Molto più breve è invece la lista dei documentari (e lungometraggi) dedicati al tema dell’emigrazione italiana (con solo diciannove titoli divisi in due sezioni: ‘Americhe’ e ‘Europa’). Alla documentaristica prodotta in Italia si aggiunge poi quella ‘transnazionale’ della diapora italiana<sup>17</sup> che spesso affronta la tematica della migrazione e tra cui si annovera la produzione di registi italiani stabilitisi all’estero come, ad esempio, Maria Iorio e Raphaël Cuomo (duo artistico con sede a Ginevra e Berlino), Claudio Paziienza, la cui famiglia emigrò in Belgio nel 1963, e Maria Tarantino, che in *Our city* apre uno sguardo inedito sulla città di Bruxelles e i suoi abitanti provenienti da più di 160 paesi diversi.<sup>18</sup>

Nell’ambito degli studi sulla migrazione, ampia attenzione è data ai flussi di migrazione verso le città, alla vita dei migranti nelle città e alle comunità etniche; il rapporto tra migrante e città, invece, rimane un aspetto finora poco esplorato.<sup>19</sup> Lo stesso vale per il campo degli studi urbani il cui focus spesso è rivolto alla reinvenzione e ricostruzione neoliberale delle città, anziché alla migrazione stessa: ‘At best, migrants appear as members of ethnic communities, as a component of the urban labor force, or as a group of actors who influence housing markets and processes of neighborhood redevelopment’.<sup>20</sup> Fra i temi e problemi discussi negli ambienti della politica urbanistica è presente la figura del migrante, ma viene quasi univocamente letta alla luce dei problemi sociali della città. Dai media nazionali belgi e in particolare da quelli neerlandofoni, infine, la città di Bruxelles è spesso dipinta a tinte fosche; troppo spesso, sostiene il sociologo belga Eric Corijn, essi puntano le telecamere sui

---

<sup>11</sup> Morreale, ‘Introduzione’, cit., p. 22.

<sup>12</sup> M. Chanan, ‘Filming the “invisible”’, in: T. Austin & W. de Jong (a cura di), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, New York, McGraw Hill Open University Press, 2008, p. 132.

<sup>13</sup> Morreale, ‘Introduzione’, cit., p. 22.

<sup>14</sup> Angelone & Clò, ‘Introduction’, cit., p. 84.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> CESTIM online, ‘Cinema e migrazioni’, <http://www.cestim.it> (26 gennaio 2017).

<sup>17</sup> Angelone & Clò, ‘Introduction’, cit., p. 87.

<sup>18</sup> Stad Brussel, ‘Brussel in cijfers’, <https://www.brussel.be/artdet.cfm/4389> (3 ottobre 2016).

<sup>19</sup> A. Çağlar & N. Glick Schiller, ‘Introduction. Migrants and Cities’, in: N. Glick Schiller & A. Çağlar (a cura di), *Locating Migration. Rescaling Cities and Migrants*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2011, p. 2.

<sup>20</sup> Ibidem.

quartieri degradati, creando così un'immagine distorta della città che incute paura.<sup>21</sup> Diversamente avviene in *Our city* (2015), il documentario su Bruxelles di Maria Tarantino.

### ***Our city*: un paesaggio di confine**

In *Our city* Tarantino ritrae una città globale, ovvero una città soggetta al processo di globalizzazione che ha riposizionato la città su una scala più vasta della sola dimensione nazionale:<sup>22</sup> una città condizionata da processi mondiali di ristrutturazione neoliberale, la cui cultura urbana è prodotta ai margini della cultura nazionale o addirittura al di fuori di essa, essendo 'the effect of intercultural bridging, creative encounter between differences, innovative adaptation to change and relations to a wider world'.<sup>23</sup> Alla copertura mediatica negativa, come pure a quella incentrata esclusivamente sul quartiere europeo, *Our city* contrappone un'immagine più sfaccettata e dinamica della città; lo sguardo di Tarantino non si posa esclusivamente sulle difficoltà economiche e sociali delle zone più sfavorite o sul via vai dei protagonisti della politica europea, ma va anche in cerca delle potenzialità che offre la permanente condizione di *inbetweenness* all'insieme della città. La Bruxelles di Maria Tarantino non è la capitale europea, né quel progetto nazionale fallito di cui tanto si è discusso,<sup>24</sup> bensì una 'città duale',<sup>25</sup> divisa cioè sul piano socio-economico, ma nello stesso tempo anche ibrida e meta ambita per migranti, artisti, imprenditori, giornalisti e studenti di tutto il mondo.

Nonostante la politica culturale della città abbia sempre promosso la formazione delle due comunità fiamminga e francofona, Bruxelles in realtà è composta per un terzo di abitanti con cittadinanza straniera.<sup>26</sup> *Our city* mette in evidenza l'ambivalenza del confine politico e la sua inadeguatezza a separare l'interno dall'esterno degli Stati nazionali: la città appare nel documentario come uno spazio profondamente eterogeneo e diversificato al proprio interno. Mentre i media, le organizzazioni non governative e anche la ricerca tendono a privilegiare un approccio alla migrazione incentrato sullo Stato-nazione,<sup>27</sup> nel documentario di Tarantino quest'ultimo rimane sullo sfondo; anzi, le immagini della parata militare in occasione della festa nazionale (il 21 luglio), che mostrano una colonna di carri armati nelle strade svuotate di Bruxelles, invitano a ripensare il ruolo e il significato dell'identità nazionale in un mondo globalizzato.

Contrariamente al discorso politico *mainstream* si può dire, inoltre, che *Our city* mette in dubbio l'esistenza di una maggioranza socio-culturalmente omogenea in opposizione a una minoranza costituita da soggetti migranti. Invece di focalizzare sui gruppi di migranti in base al criterio di etnicità o di paese d'origine, Tarantino mostra la diversificazione all'interno della stessa diversità: la disparità nell'accesso ai diritti, le divergenze riguardo all'esperienza sul mercato del lavoro e la distribuzione spaziale degli abitanti nella città, oltre ai loro variegati percorsi di vita, la resilienza e la

---

<sup>21</sup> E. Corijn, 'Beeldvorming over Brussel is te negatief', *brusselnieuws.be*, 20 agosto 2012, <http://www.brusselnieuws.be/nl/nieuws/eric-corijn-beeldvorming-over-brussel-te-negatief> (3 ottobre 2016).

<sup>22</sup> E. Corijn, 'Urbanity as a Political Project: Towards Post-National European Cities', in: L. Kong & J. O'Connor (a cura di), *Creative Economies, Creative Cities. Asian-European Perspectives*, Dordrecht, Springer Netherlands, 2009, p. 198.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 203. In quanto città bi-comunitaria le cui istituzioni – fiamminghe e francofone – operano indipendentemente le une dalle altre, la politica culturale serve a legittimare l'ordine politico.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Stad Brussel, 'Brussel in cijfers', cit.

<sup>27</sup> S. Mezzadra & B. Neilson, *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 338.

capacità di entrare in rapporto con culture diverse.<sup>28</sup> In *Our city* la figura del migrante, infatti, si presenta anzitutto come residente di una città in cui diventa attore nei processi globali che rimodellano lo spazio urbano, piuttosto che come membro di una determinata comunità etnica. Mettendo in risalto il ruolo costitutivo del migrante nel rimodellare e reinventare la vita urbana, Tarantino rappresenta la città come un 'paesaggio di confine'.

Il concetto di *borderscape* ('paesaggio di confine') – coniato da Suvendrini Perera<sup>29</sup> e in seguito ripreso da Alessandro Mezzadra e Brett Neilson in *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*<sup>30</sup> – evidenzia la natura sia dinamica sia conflittuale del confine; nei 'paesaggi di confine' si svolgono appunto le 'lotte di confine' che, articolandosi intorno alla linea di demarcazione instabile fra inclusione ed esclusione,<sup>31</sup> si possono definire come 'l'insieme di pratiche quotidiane attraverso cui i migranti vengono a patti con gli effetti pervasivi del confine, sottraendosi o negoziandoli attraverso la costruzione di reti e spazi sociali transnazionali'.<sup>32</sup> *Our city*, infatti, traccia i contorni di una città la cui identità ibrida si palesa e si afferma insieme alle frontiere eterogenee<sup>33</sup> che attraversano la città: con le testimonianze degli abitanti perlopiù migranti Tarantino esplora i confini da loro attraversati prima di approdare in Belgio, quelli tra i vari quartieri della città, quelli culturali e linguistici tra i migranti stessi, come pure le divisioni socio-economiche che conferiscono a Bruxelles la sua doppia anima. E sono proprio quelle frontiere, che si (ri)generano insieme ai movimenti transnazionali di migranti dal profilo variegato, a svolgere – secondo Mezzadra e Neilson – un ruolo essenziale in quanto 'luoghi in cui la turbolenza e l'intensità conflittuale delle dinamiche capitalistiche globali sono particolarmente evidenti'.<sup>34</sup>

Oltre a essere oggetto d'analisi, il confine diventa metodo per Mezzadra e Neilson che lo considerano non un dispositivo d'esclusione, bensì un elemento chiave nell'articolazione e nella riconfigurazione del tempo e dello spazio nell'era del capitalismo globale.<sup>35</sup> Secondo i due studiosi i conflitti e le tensioni attorno alle frontiere attenuano la linea netta tra inclusione ed esclusione, consentendo di individuare, oltre ai meccanismi ormai cambiati dell'inclusione sociale, nuovi tipi di soggetti politici che operano fuori dalla logica della cittadinanza e lontano dall'azione politica radicale.<sup>36</sup> Il 'confine come metodo' parte quindi da una definizione del confine non solo come spazio, ma anche – a dirlo con Paasi – come 'un insieme di pratiche e discorsi prodotti prevalentemente nei centri e non nelle periferie nazionali, i quali si diffondono nella società intera e non solo nelle aree di confine'.<sup>37</sup> Tali pratiche e discorsi possono essere di natura politica, sociale, economica, culturale e prendere la forma di memoriali, leggi, racconti, ecc. *Our city* rientra nel genere del documentario, anche se non del tipo informativo-divulgativo; anzi, Tarantino opera

---

<sup>28</sup> S. Vertovec, 'Super-Diversity and Its Implications', in: *Ethnic and Racial Studies*, 30, 6 (2007), p. 1025.

<sup>29</sup> S. Perera, 'A Pacific Zone? (In)security, Sovereignty, and Stories of the Pacific Borderscape', in: P.K. Rajaram & C. Grundy-Warr (a cura di), *Borderscapes. Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007; S. Perera, *Australia and the Insular Imagination. Beaches, Borders, Boats, and Bodies*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

<sup>30</sup> Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>32</sup> N. Rodríguez, 'The Battle for the Border: Notes on Autonomous Migration, Transnational Communities, and the State', in: *Social Justice*, XXIII (1996), pp. 21-39.

<sup>33</sup> E. Balibar, 'Qu'est-ce qu'une frontière?', in: E. Balibar, *La crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, pp. 371-380.

<sup>34</sup> Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit., p. 18.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 9, 30.

<sup>37</sup> A. Paasi, 'Boundaries as Social Practice and Discourse: The Finnish-Russian Border', in: *Regional Studies*, XXXIII (1999), p. 670.

scelte espressive che soggettivano la rappresentazione della città, scelte che riguardano l'istanza narrativa, l'inquadratura e il montaggio.

### **Vite incrociate: per un montaggio fluido della città**

La selezione e l'ordine delle sequenze del documentario, che alterna i racconti dei migranti con immagini mute o accompagnate da musiche perlopiù diegetiche, non segue una logica narrativa, bensì procede per associazioni. Ad aprire e chiudere *Our city* è la voce di Matthieu Ha, originario del Vietnam e ora residente a Bruxelles: i suoni della sua fisarmonica accompagnati dal linguaggio immaginario dei suoi canti guidano i ragazzi dai giochi nel parco alla scoperta della città. Nel finale ritroviamo lo stesso Matthieu Ha che, arrampicatosi in un albero, suona e canta mentre i passanti – tra cui anche alcuni ragazzi della scena d'apertura – si soffermano ad ascoltarlo. Le musiche diegetiche contribuiscono a trasformare la città in 'our city', unendo le sequenze, come pure le figure che abitano o sono di passaggio nella città, e sollecitando l'immaginazione del pubblico; pur mettendo in risalto la spaccatura sociale della città, il documentario non ne fa l'unico focus.

La Bruxelles di Tarantino si presenta come un patchwork di spazi occupati da gruppi sociali diversi che comunicano poco gli uni con gli altri, ma che, nello stesso tempo, si costeggiano in continuazione essendo in realtà fortemente interconnessi. Significative in questo senso sono le sequenze collegate tra loro da un passaggio graduale e fluido invece che da un semplice stacco dell'immagine. Un esempio di tale scelta di montaggio lo offre il collegamento tra la scena che si svolge in una sala ampia, elegante e luminosa in cui è in corso una cena seguita da un ballo polacco, e quella successiva in un cantiere. Al servizio degli ospiti vi è una squadra di camerieri di variegata provenienza ripresa in un corridoio stretto che corre lungo la sala. A un certo punto uno di loro apre una porta che, contrariamente all'aspettativa, non dà più sulla sala dove ha luogo la cena, bensì su una rampa di scale immersa nel buio. In seguito si vede scendere qualcuno che entra in un altro spazio sempre al buio, un cantiere. Dopo un altro passaggio fluido la macchina da presa mostra un palcoscenico dove alcuni operai stanno montando la scenografia per uno spettacolo. L'effetto dei passaggi graduali tra le tre sequenze consiste nel collegare immaginariamente la sala della festa al cantiere e al teatro quali spazi occupati da gruppi sociali le cui vite, pur svolgendosi in parallelo, si intersecano in continuazione: il documentario fa vedere come siano gli operai, per la maggior parte stranieri, a costruire il paesaggio ideato e occupato dall'altro gruppo che si trova nella sala della cena e del teatro.

### **Bruxelles in traduzione: voci e mediazioni**

È assente in *Our city* una voce fuori campo o un reporter che conduce le interviste; identificando il proprio lavoro come 'a film by Maria Tarantino', la regista dà la parola direttamente alle persone che raccontano se stesse e il loro rapporto con la città. Nel documentario intervengono alcune figure emblematiche del lavoratore migrante di oggi (come l'operaio edile, l'addetto alle pulizie, il tassista), oltre a una serie di figure la cui carriera è legata alla presenza delle istituzioni europee (l'ambasciatore americano, un architetto, un giornalista di passaggio), i quali evocano ciascuno brandelli di vite passate altrove, speranze e sogni traditi, e raccontano il proprio rapporto con la città. Alcuni vanno al di là del racconto autobiografico per condividere le loro speranze e preoccupazioni riguardo alla stessa città. Decisiva a tal riguardo è la scelta della regista d'inquadrare gli abitanti prevalentemente fuori dalle proprie case, cioè nello spazio pubblico o nell'ambiente lavorativo. Il risultato è una 'contronarrazione' che offre un'immagine polifonica e alternativa rispetto a quella predominante comunicata dai notiziari. A introdurre lo spettatore nella complessità socio-economica e culturale della città non sono però solo le immagini di una città in

costante divenire e trasformazione. Tarantino coglie anche la fugace superficie sonora della città: il brulichio dei cantieri, canti e musiche da tutto il mondo, gli echi del multilinguismo nelle strade di Bruxelles. E di questo paesaggio sonoro il linguaggio costituisce una componente tanto effimera quanto essenziale. Mentre in genere ci si è soffermati poco sul ruolo che possono avere le lingue come veicolo di memoria e identità culturale urbana,<sup>38</sup> il documentario di Tarantino ha il merito di proporre una preziosa riflessione sul ruolo che possono assumere sia il linguaggio che la traduzione nel capire l'identità culturale di una città; *Our city*, in effetti, pullula di pratiche di traduzione da intendere in senso sia strettamente linguistico sia metaforico-culturale.

Prima di tutto vi è la traduzione extradiegetica effettuata per gli spettatori del documentario; tutte le voci sono sottotitolate e quindi mediate da una traduzione 'altrui' realizzata da ben diciotto traduttori diversi e frutto di una collaborazione tra professionisti e non professionisti (tra cui anche alcune figure che compaiono nel documentario). Il carattere collaborativo del processo di traduzione conferisce alla stessa mediazione una veste collettiva, non essendo quest'ultima affidata al singolo, bensì a un insieme di voci che si vanno ad aggiungere a quelle del documentario. In questo senso si può dire che in *Our city* la traduzione sostiene anziché attutire o smorzare le pratiche multilingue che si svolgono sul confine. In quanto strumento di mediazione la sottotitolazione collaborativa costituisce inoltre una risposta a concezioni negative della traduzione basate su un'idea della traduzione quale mezzo per controllare l'eterogeneità linguistica:<sup>39</sup> attraverso i sottotitoli si compiono invece movimenti e passaggi tra lingue e comunità.

La mediazione linguistica in *Our city*, oltre a essere di natura collaborativa, è resa 'visibile'<sup>40</sup> da una serie di momentanee dislocazioni delle voci e dei sottotitoli rispetto all'immagine. Tale tipo di dislocazione avviene nei passaggi in cui la voce legata a una determinata sequenza continua a sentirsi anche dopo che si è passati alla scena successiva. Essendo in quell'istante la voce e i sottotitoli dissociati dall'immagine, si pone in rilievo il processo di produzione del documentario e, più specificamente, l'intervento della mediazione tra mondo diegetico e extradiegetico. Anziché sincronizzare le attività di lettura, ascolto e visione,<sup>41</sup> *Our city* apre spiragli tra immagini, audio e sottotitoli, in cui il racconto diegetico smette di essere autarchico e confluisce direttamente nella dimensione extradiegetica dove avviene l'incontro con il pubblico. Un esempio di un tale interstizio lo offre il passaggio tra la sequenza in cui è data la parola all'ambasciatore americano residente a Bruxelles e quella successiva che coglie in un primo piano un artista di strada che bilancia in testa una palla di vetro. Si continua a sentire la voce dell'ambasciatore accompagnata dai sottotitoli quando già trascorrono le immagini che mostrano l'artista di strada, la cui acrobazia, sovrapponendosi al discorso dell'ambasciatore, si carica di un potenziale interrogativo pronto a stuzzicare le competenze critiche e l'immaginario del pubblico.

Oltre a quella strettamente linguistica, *Our city* impiega forme di traduzione di tipo metaforico-culturale. In alcune sequenze non è il linguaggio, bensì la musica diegetica a consentire lo scambio e la condivisione di esperienze ed emozioni espresse nella sola lingua di chi canta. In quei momenti la comunicazione si articola sul confine

---

<sup>38</sup> M. Cronin & S. Simon, 'Introduction: The City as Translation Zone', in: *Translation Studies*, 7, 2 (2014), p. 119.

<sup>39</sup> L. Polezzi, 'Translation and Migration', in: *Translation Studies*, 5, 3 (2012), pp. 346-347.

<sup>40</sup> L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995, pp. 1-42.

<sup>41</sup> Luis Pérez-González ritiene che 'in the classical cinematic apparatus, synchronous diegetic sound shifts viewers' attention away from the tools and relations of production, that is, the spaces between image, sound and text, thus reducing the margin for subjective spectatorial experiences' (L. Pérez-González, 'Co-creational subtitling in the digital media: Transformative and Authorial Practices', in: *International Journal of Cultural Studies*, 16, 1 (2012), p. 5.

quale spazio discorsivo, generando una dimensione comune che va a sorreggere le reti transnazionali che intessono la città. Sono rare tuttavia le scene che raccontano incontri tra i vari gruppi sociali che siano meno sfuggenti e casuali di quelli che avvengono ad esempio tra gli ospiti e i camerieri durante la cena che precede il ballo polacco (cfr. supra). Numerosi invece sono gli incontri tra lavoratori di provenienza diversa; più che incontri casuali, si tratta di vere e proprie relazioni che si intrecciano tra di loro, e che in *Our city* sono rappresentate sotto forma di squarci di ordinaria convivenza e convivialità accompagnati da canti o musiche strumentali diegetiche. A un certo punto si assiste a un incontro tra Matthieu Ha e un suo amico cantante, Rodgens Botela, che gli insegna a suonare alla fisarmonica una canzone che poi si mette a cantare nella sua lingua africana; pur essendo questa lingua estranea a Matthieu Ha, i due finiscono per condividere il senso della lontananza e celebrare il legame con le origini (anziché le origini stesse).

Di particolare interesse è inoltre la ripresa di una squadra multietnica di operai edili che stanno eseguendo dei lavori in alto. La loro conoscenza funzionale e capacità di collaborazione sono il risultato di quel 'lavoro di traduzione' che Mezzadra e Neilson descrivono come il 'discorso dello straniero allo straniero che crea una lingua comune precisamente perché è sempre in traduzione ed è radicata in pratiche materiali di cooperazione, organizzazione e lotta'.<sup>42</sup> Nella sequenza in questione, tuttavia, non è quella la lingua comune; ad un certo punto la macchina da presa riprende due operai in un ascensore mobile sospeso nell'aria, i quali si mettono a cantare a turno, ognuno nella propria lingua. La creazione di un linguaggio comune che intersechi trasversalmente le varie lingue in atto, dà forma in *Our city* a soggettività complesse e dinamiche. In *The Figure of The Migrant*<sup>43</sup> Thomas Nail sottolinea che la figura del migrante non si lascia ridurre ai soli effetti dell'espulsione subita nel paese di provenienza o in quello d'arrivo e che spesso riesce a sviluppare forme di resistenza o di 'contropotere'. Rappresentativi in questo senso sono il tassista Kourosch Garegani che recita un suo inno alla libertà nei corridoi del Parlamento Europeo, e Zeinabu Diori, un'artigiana originaria della Nigeria che spiega come abbia ripensato lo stile dei gioielli che crea in funzione dei gusti 'nordici' al fine di poterli vendere anche in Belgio e guadagnarsi da vivere. Attraverso il proprio linguaggio essi si manifestano come soggettività nate dalla negoziazione dei vari saperi confluiti sui confini che hanno attraversato e che hanno forgiato la loro identità. Ed è proprio la pratica di traduzione proposta nei sottotitoli a contestare ulteriormente l'idea di confine quale linea di demarcazione; *Our city* riconosce la realtà del multilinguismo attraverso un atto di mediazione che resiste alla riaffermazione dei valori del monoculturalismo che spesso anima il dibattito pubblico sulla migrazione nelle grandi città.

Colpisce, infine, che le forme di resistenza e di 'contropotere' mostrate nel documentario sono perlopiù compiute dai singoli soggetti. A parte una manifestazione antiglobal, il documentario non riprende iniziative di resistenza collettiva o pratiche di cittadinanza a livello locale come, ad esempio, l'impegno associativo. Nel caso di *Our City*, tuttavia, è il documentario stesso a generare occasioni di partecipazione politica indiretta, permettendo ai singoli migranti di esprimere le proprie opinioni davanti a un pubblico di spettatori chiamati a rispondere agli interrogativi suscitati dalla parola straniera e dalle pratiche di traduzione che la sostengono.

### **I siti della traduzione: il framing delle voci e degli spazi**

Alle testimonianze delle figure che popolano la Bruxelles di Tarantino si alternano scene e immagini tratte dalla vita quotidiana della città: i vertici nel quartiere

---

<sup>42</sup> Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit., p. 348.

<sup>43</sup> T. Nail, *The Figure of The Migrant*, Stanford, Stanford University Press, 2015, p. 7.



europeo, il degrado di altre zone più periferiche, gli innumerevoli cantieri, cene altolocate, giostre e feste di quartiere, l'attesa dei richiedenti asilo davanti all'Ufficio degli Stranieri e, in apertura e chiusura del documentario, ragazzi, figli di migranti, che giocano nei parchi della città. In quei momenti si sostituisce alle voci lo sguardo paziente e ricettivo di una macchina da presa che ha l'occhio del dettaglio, ma che ama anche allargare, riprendere la città dall'alto, da una certa distanza. Le riprese panoramiche in *Our city* inquadrano spesso diverse realtà, realtà allo stesso tempo contrastanti e contigue che solitamente vengono mostrate e considerate singolarmente dai media *mainstream*. Numerose sono, ad esempio, le riprese che inquadrano palazzi nuovi e alti insieme a case vecchie, più basse. In altre sequenze troviamo invece delle inquadrature statiche, quasi fotografiche, o delle carrellate che ripartiscono l'immagine in due: una parte inferiore che mostra discariche o vecchie case che devono cedere davanti a costruzioni nuove che occupano la parte superiore dello schermo. Un'altra variante ancora mostra cantieri con operai nella parte inferiore e uffici con all'interno degli impiegati al lavoro nella parte superiore. Nel documentario questo tipo d'inquadratura ha come effetto di evidenziare il contrasto tra tipologie di spazi occupati da gruppi sociali diversi: funzionari delle istituzioni europee, politici, investitori e imprenditori che passano frequentemente e liberamente da un paese all'altro e altri migranti, perlopiù operai, atti a costruire il paesaggio futuro della globalizzazione. Oltre ai contrasti della città, il *framing* delle immagini fa risaltare anche la contiguità di spazi così radicalmente diversi; i confini interni della città sono emblematici della spaccatura sociale che l'attraversa e che per Mezzadra e Neilson costituisce 'una frattura al cuore stesso del concetto di cittadinanza'.<sup>44</sup>

Altrettanto rappresentativa della crisi del concetto di cittadinanza intesa 'nella sua equazione tra nazionalità e cittadinanza'<sup>45</sup> è la scena girata negli uffici del Comune di Bruxelles in cui sono ripresi lo sportello e l'impiegata di spalle, dietro la quale si intravede la fila di persone in coda dal lato opposto della vetrata. Alla fine la macchina da presa si muove lentamente verso l'alto inquadrando quella linea di separazione porosa che, facendo da filtro piuttosto che da dispositivo di esclusione, risulta il 'mezzo di regolamentazione del tempo e della velocità' dei movimenti dei migranti sul mercato del lavoro.<sup>46</sup> Oltre a questa sequenza, *Our city* ne include altre in cui è lo stesso confine temporale a plasmare l'esperienza del migrante. Particolarmente significativa è quella che ritrae un uomo di cui è ripreso il solo corpo, un migrante la cui domanda d'asilo è stata respinta e che ha esaurito le vie di ricorso. La scena, in cui si sente la voce del migrante raccontare le varie tappe della lunga rotta, le sue speranze e aspettative tradite e il malessere che ne deriva, verte sulla mancata inclusione e sulla condizione materiale della non appartenenza. La figura del migrante, che qui appare ferma e isolata, richiama l'attenzione sulla dimensione relazionale della cittadinanza: attraverso il rapporto mancato o interrotto tra il migrante e la collettività (e le istituzioni), il documentario invita a ripensare la cittadinanza – come direbbe Rosa Gatti – 'dal basso', ovvero come 'il risultato di un'azione dal basso'<sup>47</sup> in modo da garantire l'inserimento di chi nello Stato risiede, anziché farne parte in termini di nazionalità; per Gatti, infatti, la cittadinanza si configura anzitutto quale 'spazio pubblico di conflitto, critica e competizione sociale per definire i confini dell'inclusione e dell'esclusione'.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit., p. 194.

<sup>45</sup> R. Gatti, 'Pratiche di cittadinanza. L'associazionismo migrante femminile nel napoletano', in: *SocietàMutamentoPolitica*, 7, 13 (2016), p. 341.

<sup>46</sup> Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit., pp. 170-172.

<sup>47</sup> Gatti, 'Pratiche di cittadinanza', cit., p. 342.

<sup>48</sup> Ibidem.

La stessa idea aperta di cittadinanza è presente nel momento in cui un insegnante di religione e un gruppo di ragazzi, perlopiù migranti o figli di migranti tra cui alcuni di origine congolese, discutono sul tema dell'identità e dell'appartenenza. Nella sequenza, che ha anche valore di denuncia, riemerge il passato coloniale belga che rende visibili non solo le crepe nella cittadinanza belga, ma anche le spaccature nel concetto stesso di cittadinanza che, anziché servire da strumento d'inclusione sociale, sembra stare sempre più spesso al servizio della differenziazione politica e sociale.<sup>49</sup> La questione poi di quanto a lungo si rimane migranti è, secondo Mezzadra e Neilson, sintomatica dei 'processi di frammentazione e di precarizzazione [che] sotto la pressione della flessibilizzazione del mercato del lavoro, si sono infiltrati nella forma stessa della cittadinanza',<sup>50</sup> processi che rendono difficile circoscrivere la posizione del migrante lungo i confini labili e mutevoli dell'inclusione e dell'esclusione politica e sociale. Degno di nota, tuttavia, è il fatto che è proprio nell'interazione tra l'insegnante (belga) e i giovani migranti che si genera una dinamica in cui vengono esplorati i confini tra inclusione ed esclusione. E il profondo senso di realismo che informa la scena non rende sicuramente meno radicale e propositivo il significato che essa assume all'interno del documentario, il quale, anche considerato nel suo insieme, crea e continuerà a creare occasioni di partecipazione politica indiretta in una prospettiva transnazionale.

*Our city* presenta la figura del migrante nel suo rapporto con la propria città (d'accoglienza), Bruxelles, quale città dinamica anche se profondamente divisa. Nel contempo il documentario raffigura due modalità contrastanti di vivere la globalizzazione: quella di una classe dirigente che vive la città come parte di una rete di città globali che connettono il mondo, e quella invece dei lavoratori immigrati spesso costretti a portarsi dentro i loro mondi lontani e a custodirli attraverso la memoria e la cultura. Ma forse è proprio così che questi ultimi contribuiscono a immaginare e costruire un mondo globale capace di ravvicinare e unire non solo i mercati, ma anche le persone e la loro inesauribile ricchezza culturale.

### Parole chiave

città, migrazione, traduzione, Maria Tarantino, *Our city*

**Natalie Dupré** è docente presso la KU Leuven (Belgio). La sua ricerca riguarda il fenomeno della letteratura di frontiera nella letteratura italiana contemporanea. È autore di *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris* (Firenze, Franco Cesati, 2009) e di vari saggi e articoli su altri autori di confine come Fulvio Tomizza, Giuliana Morandini e Anna Maria Mori. Attualmente si occupa del problema della scrittura nella letteratura del trauma, e in particolare nella letteratura italo-ebraica (Liana Millu, Giuliana Tedeschi, Luciana Nissim, Aldo Zargani), e di traduzione audiovisiva.

Faculteit Letteren  
KU Leuven Campus Brussel  
Warmoesberg 26  
1000 Brussel (Belgio)  
natalie.dupre@kuleuven.be

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 341.

<sup>50</sup> Mezzadra & Neilson, *Confini e frontiere*, cit., p. 210.

## SUMMARY

### **Brussels in translation: *Our city* by Maria Tarantino**

This article focuses on *Our city* (2015), Maria Tarantino's documentary on the city of Brussels and its growing diversity. With her work as a documentarist Tarantino is part of the generation of directors who have contributed to the rebirth of the Italian documentary film. *Our city* explores the relationship between migrants and their host city, an issue which has received little attention in migration literature and in the public debate until now. Drawing on Sandro Mezzadra and Brett Neilson's concepts of 'border' and 'borderscape', the article argues that Tarantino's documentary film counters the mainly negative and stereotypical media coverage with a more dynamic and multifaceted image of the metropolis. More particularly, the study analyses the formal features (involving voice(s), translation, framing and editing) which support the open and radical idea of citizenship proposed in Tarantino's film.