



HAL
open science

Filmare dal balcone: una visione traumatica della microcriminalità in Non sulle mie scale, diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità di Italo Fontana

Nicola Brarda

► **To cite this version:**

Nicola Brarda. Filmare dal balcone: una visione traumatica della microcriminalità in Non sulle mie scale, diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità di Italo Fontana. LETTERATURA E ARTI VISIVE, Atti delle Rencontres de l'Archet Morgex, 10-15 settembre 2018, 2020, ISBN 978-88-32028-01-0. hal-04063627

HAL Id: hal-04063627

<https://hal.science/hal-04063627v1>

Submitted on 9 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FILMARE DAL BALCONE: UNA VISIONE TRAUMATICA DELLA MICROCRIMINALITÀ IN
NON SULLE MIE SCALE, DIARIO DI UN CITTADINO ALLE PRESE CON L'IMMIGRAZIONE
CLANDESTINA E L'ILLEGALITÀ DI ITALO FONTANA

di Nicola Brarda

Come appurato da una ampia letteratura critica, la visibilizzazione del fenomeno migratorio nella sfera pubblica in Italia è coincisa con il proliferare di un immaginario dominato dai temi dell'invasione e dell'emergenza.¹ Caratteristica della costruzione dello sguardo mediatico in questo periodo, come sottolinea Alessandro Dal Lago, è che «a partire dai primi anni novanta, l'immigrazione viene quasi esclusivamente definita in termini di illegalità e di degrado, mentre la fonte privilegiata delle notizie è costituita da un nuovo attore sociale, il cittadino che protesta contro il degrado, cioè contro l'immigrazione».² Se questa figura «del cittadino che protesta, [...] della "vittima dell'immigrazione"»³ è stata vista soprattutto in chiave sociologica all'interno di una analisi del discorso mediatico, ci si vuole soffermare su una sua particolare variante letteraria, ovvero sulla pubblicazione nel 2001 di *Non sulle mie scale, Diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità* di Italo Fontana, presso la collana Donzelli. Prefazione di Furio Colombo, il libro si presenta come testimonianza di vita nel quartiere di San Salvario a Torino, divenuto a metà degli anni Novanta emblematico del dibattito sulla cosiddetta emergenza immigrazione in seguito alla costituzione di comitati di quartiere spontanei sorti per protestare contro la microcriminalità migrante.⁴ Altra specificità del testo, e causa della sua risonanza nella sfera pubblica torinese, è la denuncia dell'assenza di ascolto dei poteri pubblici per via di una censura del politicamente corretto sull'immigrazione, che forse spiega i recenti tentativi di rilettura di cui è stato l'oggetto.⁵

Nonostante queste premesse, la stessa dimensione autobiografica di *Non sulle mie scale* impedisce di vederlo come semplice supplemento del discorso mediatico e ne rende difficile la collocazione in termini di genere, tanto più che, come ricorda Chiara Mengozzi, «il significante "immigrazione" in Italia» si inserisce «al centro di un crocevia di discorsi e di scritture orbitanti attorno alle pratiche autobiografiche [...]».⁶ Questo spessore narrativo-testimoniale e il carattere esemplare che Fontana attribuisce alla propria vicenda fanno del testo un luogo privilegiato in cui analizzare la messa in scena dell'incontro con un'alterità migrante e deviante, e conseguentemente, la più ampia questione della paura nella città contemporanea.

In virtù del valore testimoniale al quale la narrazione aspira, la visione acquista un'importanza decisiva: l'impossibilità per il cittadino di ricevere attenzione dalle istituzioni evidenzia la differenza

¹ Cfr. E. RITAINE, «Dramaturgie de l'intrusion migratoire: teatro all'italiana» in M. DENIS-CONSTANT (a cura di), *L'identité en jeu : pouvoirs, identifications, mobilisations*, Jan 2008, Paris, CERI, France. Karthala, 2010, Recherches internationales. <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/235/files/2018/03/teatroallitaliana.pdf>, consultato il 23 marzo 2019.

² A. DAL LAGO, *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 72-73.

³ Ivi, p. 75.

⁴ Sulla nascita dei comitati di quartiere a Torino e altre città del Nord Italia, si veda DAL LAGO, *op. cit.*, pp. 77 e segg.

⁵ Il libro viene così citato dal sociologo Luca Ricolfi, presidente della Fondazione Hume, come *exemplum* nella definizione di un «diritto alla paura» la cui negazione sarebbe all'origine delle disfatte politiche della sinistra, L. RICOLFI Fondazione Hume, *Quel diritto alla paura ignorato dalla sinistra*, 9 settembre 2017, <http://www.fondazionehume.it/politica/quel-diritto-alla-paura-ignorato-dalla-sinistra/>, consultato il 23 marzo 2019.

⁶ C. MENGOZZI, *Strategie e forme di rappresentazione di sé nella letteratura italiana della migrazione*, <https://journals.openedition.org/italies/3341>, consultato il 23 marzo 2019.

tra vedere e mostrare, tra l'essere testimone e l'essere considerato tale. E proprio dallo scarto tra questi due poli della visibilità scaturisce uno degli episodi salienti del libro, ovvero il tentativo da parte del narratore di filmare lo spaccio dal balcone della propria casa.

Non sulle mie scale propone la narrazione di un gesto oggi parte integrante dei circuiti della visibilità mediatica: i video filmati dal balcone di casa sono ampiamente diffusi e partecipano alla costruzione di notizie e immaginari, rivestendo connotazioni diverse che vanno dalla *sousveillance* (sorveglianza dal basso dei poteri)⁷ a forme di sorveglianza «civica», tra cui il monitoraggio e la denuncia del «degrado» urbano.⁸ Un gesto tanto diffuso da poter essere ripreso da operatori politici anche in tempi recenti (come testimonia la campagna di Luigi Alfieri a Parma nel 2017).⁹

Così tuttavia non è all'interno di questo scritto in cui il mezzo usato è ancora la telecamera, e che sfocia in un filmato amatoriale maldestro e inconcludente, il quale non viene mostrato ma semplicemente raccontato al lettore. Questo tentativo fallito sottolinea lo scarto tra immagine e testo, interrogando la maniera in cui un racconto può inscenare l'atto di filmare, inserendolo in una cornice di senso e sviscerandone l'impatto emotivo. Ci si propone quindi non di esaminare il legame tra letteratura e arti visive, ma piuttosto di scandagliare l'ambito dell'infra-letterario e dell'infra-cinematografico, esaminando la messa in scena di una esperienza trasformata in simbolo dell'«emergenza» migratoria: il vedere la microcriminalità dal balcone di casa.

Analizzare la *costruzione della visibilità* all'interno di questo racconto significa quindi interrogare sia il contesto che propizia l'esigenza di filmare la realtà, sia la descrizione del filmato amatoriale e del suo fallimento. Ci soffermeremo a questo fine su due momenti topici, ovvero l'incipit del testo in cui il narratore descrive la sua scoperta dello spaccio, e in seguito il racconto del filmato amatoriale.

Al balcone

Particolarità del testo di Italo Fontana è il suo essere dominato dal tema della visibilità urbana: una visibilità situata spazialmente e socialmente, in cui la configurazione e le modalità dello sguardo (partendo dalla distinzione tra ciò che può e non può essere visto) vengono determinate, oltre che dalla forma della città, da codici impliciti e rapporti di forza che definiscono un insieme di posizioni. All'interno di questo «campo del visibile»¹⁰ il balcone è uno spazio di riferimento, in quanto punto strategico di osservazione e per il suo opporsi alla strada secondo una dicotomia implicita tra italiani (residenti, abitanti del quartiere) e stranieri.

Questi aspetti drammatizzano l'esperienza del vedere, ne acquisiscono da subito l'intensità e il valore simbolico nel racconto, il cui primo capitolo si intitola appunto *Al balcone*. L'incipit del libro

⁷ Per una sintesi critica su questa nozione coniata da Steve Mann, cfr. C. ALLOING, *La sousveillance. Vers un renseignement ordinaire*, «Hermès, La Revue», vol. 76, no. 3, 2016, pp. 68-73, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-3-page-68.htm>, consultato il 23 marzo 2019

⁸ Per citare un articolo, M. CREMONESI, *Droga e vandalismi: film choc dal balcone*, 14 marzo 2007, https://milano.corriere.it/cronache/articoli/2007/03_Marzo/14/videochoc.shtml, consultato il 23 marzo 2019

⁹ Si veda il video tratto dall'edizione locale di *la Repubblica*: *Parma, il candidato sindaco filma i pusher dal balcone*, 6 aprile 2017, <https://video.repubblica.it/edizione/parma/parma-il-candidato-sindaco-filma-i-pusher-dal-balcone/272475/272983>, consultato il 23 marzo 2019

¹⁰ Sulla nozione di «field of visibility» e il legame tra visibilità e territorialità, cfr. A. MUBI BRIGHENTI, *Visibility in Social Theory and Social Research*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2010, pp. 37-59.

vede così il narratore davanti alla propria scrivania, di cui fornisce una breve descrizione, indicando sopra di essa due contenitori nei quali si trovano ritagli di giornali (presentati come «la realtà») e appunti personali («il modo di reagire alla realtà»)¹¹ Il testo costruisce quindi una scenografia¹² enunciativa fondata sul confronto di chi narra con una vicenda dolorosa del proprio passato, e stringe al contempo un patto di verità con il lettore attraverso la scelta di mostrargli il proprio «archivio». Eppure, nonostante le premesse l'archivio non costituisce una fonte autosufficiente, punto di partenza e di appoggio della scrittura, giacché Fontana specifica come la sua vicenda risalga ad un «episodio particolarissimo» circoscritto ad «un semplice contorno cronologico».¹³ La realtà attestata del documento lascia quindi spazio alla realtà personale di un evento che rimette in questione le certezze cronologiche e la preminenza della traccia scritta come materia del racconto. Questo evento, poi descritto minuziosamente, consiste in una visione:

L'episodio si ambienta in uno spazio sicuro. Esco con mia moglie Elena sul balcone di casa a Torino, in una zona critica del quadrilatero di San Salvario [...] Erano le prime ore di un pomeriggio pieno di luce e avvolto in un caldo gradevole [...] Certamente posso dire che mi sembrava di trovarmi in una situazione nota, sicura e piacevole. Dunque esco sul balcone con mia moglie e vedo sotto in strada, sul marciapiede davanti al portone di casa, cinque persone disposte in cerchio [...] Stiamo assistendo, mia moglie e io, a uno dei tanti piccoli spacci di droga di *routine* [...] Tutto avveniva come se fosse un fatto di vita quotidiana, in una situazione di perfetta normalità.¹⁴

Il passaggio dal presente della scrittura alla memoria dell'evento vissuto implica uno slittamento spaziale dalla scrivania al balcone di casa, slittamento che coincide con l'avvio di un meccanismo di rammemorazione enfatizzato dal presente narrativo. Segno della centralità del tema nel testo, è l'aggettivo «sicuro» ad essere usato sia per descrivere il balcone, sia per definire la situazione di vita quotidiana in cui si trova il narratore nel momento in cui diventa testimone. Al contempo, viene anche sottolineata l'apparente normalità dello *spaccio di routine* per strada. Il valore della scena non è dunque dettato dalla gravità dei fatti, quanto piuttosto dalla reazione provata dal narratore, che su questa reazione si sofferma:

¹¹ I. FONTANA, *Non sulle mie scale, Diario di un cittadino alle prese con l'immigrazione clandestina e l'illegalità*, Roma, Donzelli, 2001.

¹² Riprendiamo il termine dalle analisi di Dominique Maingueneau, in relazione al più ampio concetto di scena dell'enunciazione. In questo contesto: «[l]a scénographie n'est pas simplement un cadre, un décor, comme si le discours survenait à l'intérieur d'un espace déjà construit et indépendant de ce discours, mais l'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole. Le discours, par son déploiement même, prétend convaincre en instituant la scène d'énonciation qui le légitime», D. MAINGUENEAU, *La situation d'énonciation, entre langue et discours*, Version révisée de «La situation d'énonciation entre langue et discours», texte paru dans le volume collectif *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, pp.197-210, <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>, consultato il 23/03/2019.

¹³ «Sarebbe più facile incominciare da qui e via via appoggiarmi a tutti gli altri scritti che seguono in un tempo scandito da date precise. Ma se così facessi ometterei la realtà di un fatto importante accaduto prima, per il quale non ho altro che una data approssimativa, un semplice contorno cronologico. So infatti, con una consapevolezza che non consente alcuna discussione, che da un episodio particolarissimo è nata tutta la storia che voglio raccontare», I. FONTANA, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁴ Ivi, pp. 23-24.

Per cercare di essere il più possibile obiettivo osservo che, a quanto mi ricordo, quella era la prima volta in vita mia in cui vedevo così bene [...] uno scambio tra droga e danaro. Aggiungo che nella mia storia mi capiterà poi di essere testimone di ben altro [...] Ebbene, lo sottolineo, non si ripeterà più, con la stessa forza, la sensazione di totale sconvolgimento da cui siamo stati presi mia moglie e io, nell'assistere a quella scena così tranquilla all'apparenza. Oggi posso dire, dopo averci pensato molto che, mentre osservavo quella scena di spaccio, qualcosa dentro di me andava cambiando in modo radicale [...]. Fino a quel momento dovevo entrare a patti con la situazione di disagio e di grande degrado ambientale in cui vivevo. Ciò significava che ero costretto a sopravvivere a contatto con una sporcizia esterna, che poteva coincidere con il sozzume di un cortile o di un androne, di un marciapiede o di una via [...] Ora invece, dopo essere stato sul balcone, avevo subito dentro di me come una scossa insopportabile. Lo sporco che stava fuori di me è come se mi fosse entrato dentro con violenza. Quella scena a cui avevo assistito non aveva più a che vedere con l'inciviltà, aveva invece a che vedere con la morte: con l'inciviltà era diventato sciaguratamente facile convivere; con la morte, o meglio con quel tipo di morte, no.¹⁵

Il testo delinea una esperienza del vedere dalle molteplici sfaccettature. Viene dapprima sottolineata la leggibilità della scena, attraverso il nesso metaforico tra chiarezza della visione, comprensione, e presa di coscienza: il *vedere bene* conferisce a questo momento un valore esemplare, e ne fa un punto di svolta che determina una volontà di lottare contro la situazione nel quartiere. Se questa retorica non va sottovalutata in un testo che si presenta come testimonianza civile scritta da un cittadino per i propri concittadini,¹⁶ essa non esaurisce l'esperienza descritta. Il narratore non si limita infatti ad una presa di coscienza, ma insiste sullo sconvolgimento provato, e ciò nonostante la gravità relativamente minore dei fatti a cui si trova ad assistere e la tranquillità apparente della scena. Occorre quindi soffermarsi sull'impatto psicologico di questa scena, che nelle sue modalità sembra richiamare l'esperienza definita da Freud *Unheimliche* (o *perturbante*). Come sottolinea Julia Kristeva :

«Retour d'un refoulé familial, certes, l'*Unheimliche* n'en nécessite pas moins l'impulsion d'une rencontre nouvelle avec un extérieur inattendu : éveillant les images de mort, d'automates, de double [...], l'inquiétante étrangeté se produit lorsque s'effacent les "limites entre *imagination* et *réalité*"».¹⁷

Difatti, la scena non coincide soltanto con un ritorno del rimosso – nella fattispecie il *degrado* – ma con una vera e propria apparizione della morte all'interno di uno scenario della vita quotidiana, suscitata dall'incontro con l'esteriorità spaziale e morale dello spaccio. Inoltre, se è meno esplicita nella narrazione la porosità tra immaginazione e realtà a cui la filosofa si riferisce, l'intensità di questa visione si traduce tuttavia in una rottura analoga, quella della distanza tra lo spettatore e ciò che vede.

¹⁵ I. FONTANA, *op. cit.*, pp. 24-26.

¹⁶ La prefazione dell'autore è chiara: «È una storia al tempo stesso personalissima e generale, in cui mi sono trovato coinvolto, insieme a centinaia e centinaia di cittadini del quartiere in cui vivo, insieme a migliaia e migliaia di persone di tanti altri quartieri di tante altre città, da quando si è sviluppato drammaticamente il problema dell'immigrazione al di fuori della legge, senza controllo, senza rispetto di regole elementari [...]», I. FONTANA, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷ J. KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 278.

La chiarezza della scena sembra quindi rafforzare lo sconvolgimento del narratore, proprio in quanto coincide con la visione esplicita di qualcosa che dovrebbe rimanere nascosto, di una pratica non soltanto illegale ma addirittura mortifera.¹⁸ La violenza di quel momento coincide quindi con la trasgressione di un ordine sociale e simbolico del visibile, e si conclude con una contaminazione espressa attraverso la metafora dello «sporco che entra dentro».

L'uso stesso del termine «sporco» per definire lo spaccio riporta alle analisi di Mary Douglas, che ricorda come ogni riflessione sullo sporco «comporta la riflessione sul rapporto tra l'ordine e il disordine, [...], il formale e l'informale, la vita e la morte».¹⁹ Da questa dimensione si evince lo specifico impatto visivo della sporcizia, come sottolinea Andrea Brighenti:

«Dirt corresponds to disorder in a system of symbolic classification (Douglas 1970). Dirt is threatening and excessive; it is supravisible. The supravisibility of dirt is linked to its contaminating nature. Dirt as disorder is a *skándalon*, a snare [...]. Therefore, disorder offers a problematic visibility that has to be managed in some way».²⁰

Proprio in virtù della sua visibilità «scandalosa», dunque, la scena inaugurale del romanzo configura un'esperienza traumatica dello sguardo, in cui emerge l'inattesa porosità di uno spettatore esposto alla penetrazione dell'esterno dentro di sé. Questo implica una trasformazione degli spazi: da appendice della casa, il balcone si trasforma in *confine* dove avviene una visione che è già, per riprendere i termini del narratore stesso, «invasione rovinosa».²¹ Questa scena dal balcone si conferma così come momento-matrice destinato a perturbare radicalmente il legame del cittadino con la realtà circostante. La fine della scena ne offre una conferma ulteriore:

Da quel giorno, e non so spiegarmene assolutamente la ragione, Elena e io abbiamo sentito dentro di noi come una necessità istintiva, una specie di attrazione fatale a tornare in continuazione a osservare il ripetersi puntuale di quella scena. C'è un particolare che mi inquieta, ora che ci ripenso.

A nessuno di noi due venne più in mente di tornare a guardare allo scoperto dal balcone. Andavamo a fare la nostra continua ispezione dalle finestre. Non c'era niente da fare: [...] ci trovavamo desolatamente [...] costretti a guardare il replicarsi di uno squallido teatrino, in cui potevano cambiare alcuni attori, ma non la rappresentazione. [...] C'è stato anche, in quello che era successo dentro di noi, un terribile salto di qualità nello spostarci automatico dal balcone alla finestra. Quello che avevamo visto dal balcone ci aveva così sconvolti da costringerci a non farci più visibili testimoni – se così si può dire – di quella

¹⁸ Come specifica il narratore: «Lo stesso scambio tra le bustine di droga e il danaro, che è un fatto violento per ciò che significa simbolicamente, pareva completamente naturale, nonostante sia, senza ombra di dubbio, un gesto criminale, di morte», I. FONTANA, *Non sulle mie scale*, p. 24.

¹⁹ M. DOUGLAS, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 25.

²⁰ A. MUBI BRIGHENTI, *Visibility in social theory and social research*, op. cit., p. 56.

²¹ I. FONTANA, op. cit., p. 26.

scena. Stare sul balcone significava non solo vedere, ma dichiarare a tutti di vedere. Nascondersi dietro una finestra significava vedere senza essere visti, cioè, più esattamente spiare.

È un salto di qualità negativo che avvilito l'uomo.²²

La visione dal balcone innesca quindi l'osservazione compulsiva e voyeuristica dello spaccio da parte di marito e moglie, e uno slittamento spaziale dal balcone alla finestra di cui il narratore, nonostante il proprio mestiere, fornisce una chiave di lettura esclusivamente morale. La scena inaugurale del romanzo si conclude quindi con la rinuncia al balcone e al tipo di visibilità da esso reso possibile, sancendo l'isolamento spaziale e sociale del cittadino di fronte alla delinquenza.

Filmare dal balcone

Il seguito della narrazione sottolinea la difficoltà per il narratore ad essere ascoltato dalle pubbliche autorità, nonostante le denunce effettuate: un cortocircuito tra esperienza quotidiana e l'essere ritenuto un testimone attendibile che sfocia nel tentativo di filmare lo spaccio dalla propria abitazione. Questo gesto viene descritto in un capitolo dall'eloquente titolo «Intelligence service», dove viene presentato dal narratore come «un patetico tentativo di fornire una prova concreta, fissata in immagini, di ciò che avev[a] denunciato per scritto».²³ La descrizione del video offre così un'altra esperienza visiva chiave all'interno del testo:

Infilo la cassetta nel videoregistratore, accendo la tivù e, quasi sdraiato su una poltrona, lascio scorrere il filmato: vorrei osservarlo con il distacco di uno spettatore estraneo [...] Se la ripresa spesso traballa, se gli zoom non sempre c'entrano il bersaglio desiderato, se l'inquadratura vaga inutilmente a cercare qualcosa che non trova, insieme a me c'era sicuramente la paura a fare da regista: quella paura che mi costringeva a riprendere quasi senza guardare nell'obiettivo [...] Ho girato il filmato in più tempi, ma mi accorgo di essere riuscito a testimoniare ben poco. Probabilmente in un'aula di tribunale queste riprese non avrebbero peso di prova, per ciò che più mi stava a cuore di testimoniare.²⁴

Il filmato è collocato all'interno di una cornice narrativa affine a quella che aveva inaugurato il racconto, con la differenza che in questa occasione il narratore non si trova più davanti alla propria scrivania ma davanti al televisore, nell'atto di rivedere il video. Questa postura di spettatore coinvolto rivela da subito una serie di sovrapposizioni tra documento e ricordo che tradiscono l'impossibilità di mantenere uno sguardo distaccato sulle immagini. Ad essere sottolineata qui è proprio l'ambivalenza del filmato, la tensione inerente tra l'ambizione di offrire una prova oggettiva e la parte materiale ed emotiva del filmare dominata dalla paura. Il film amatoriale si rivela così agli antipodi della concezione di *immagine-prova* che ne aveva legittimato l'uso, ed espone anzi un cortocircuito

²² Ivi, p. 28.

²³ Ivi, p. 87.

²⁴ *Ibid.*

dove chi filma non è in grado di guardare attraverso la telecamera: prima che di documento, le immagini hanno valore di sintomo attraverso i cui sobbalzi si leggono gli strascichi emotivi del regista.

Il resoconto non si limita ad evocare alcuni fatti salienti (una transazione filmata per intero), ma descrive anche gli «attori» dello spaccio, e soprattutto i tre spacciatori presentati all'inizio del racconto:

Scorre la pellicola e arrivano, in altri spezzoni, gli attori su cui più insiste la mia attenzione di testimone interessato.

Ecco quello che ho sempre chiamato il Capo: ha un giubbotto di pelle marrone e una camicia azzurra. La sua "divisa" abituale. Di fianco [...], più smilzo, nervoso, c'è uno degli Angeli custodi [...] I personaggi principali del mio teatro non fanno però mai una mossa compromettente. Testimoniano solo la supremazia del Capo, quello a cui gli altri stanno sempre attorno, da cui sembrano dipendere: ma forse è solo la maestosità del portamento, la compostezza dei movimenti a darne l'impressione.²⁵

La metafora del teatro lascia trasparire una familiarità unilaterale instauratasi attraverso l'osservazione, evidenziando il ruolo attivo del narratore nella drammaturgia della scena a cui assiste. Tracce di quel punto di vista soggettivo sono l'uso di nomignoli specifici («Capo», «Angeli custodi») diversi da quelli dati dagli abitanti del quartiere,²⁶ i riferimenti al lessico militare (la «divisa»),²⁷ e soprattutto la suggestione evidente nella descrizione del Capo, fondata su elementi – il portamento, la compostezza – che rimandano esplicitamente ad una presenza scenica. Il «teatrino» del capitolo iniziale di cui marito e moglie erano spettatori si tramuta così in un teatro intimo («il mio teatro»), reso ancor più solitario dall'impossibilità di dividerlo con un pubblico per via dell'irrelevanza delle immagini, poco leggibili senza narrazione.

La narrazione offre quindi una cornice interpretativa al video, ma soprattutto, presenta l'esperienza del film amatoriale come un evento, facendone il *climax* del racconto:

Si arriva all'ultimo spezzone. La data questa volta è importante. La rivedo quasi scolpita in basso a destra sulle immagini. È il 15 maggio del 1996. Sono le 13.08. Il Capo è giù dal marciapiede [...] Sul marciapiede, quasi all'angolo c'è l'Angelo mingherlino in camicia bianca, seduto alla sua destra c'è l'altro Angelo più alto in camicia blu. L'uomo dalla camicia bianca solleva gli occhi verso la finestra dove sto nascosto e stende un braccio verso di me, l'uomo dalla camicia blu solleva gli occhi e incomincia a urlare [...] La ripresa si interrompe bruscamente, mentre le urla incalzano violente. Mi hanno scoperto.²⁸

²⁵ Ivi, pp. 88-89.

²⁶ Il narratore specifica in effetti nel primo capitolo che il Capo veniva soprannominato in quartiere «L'Orango», I. FONTANA, *op. cit.*, p. 23

²⁷ Il termine fa riferimento a quella che viene descritta come una militarizzazione del quartiere ad opera del terzetto di spacciatori, il quale «presidiava militarmente il crocevia vicino alla nostra abitazione e per anni lo ha sempre occupato, a volte ininterrottamente, anche di notte.», I. FONTANA, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ Ivi, pp. 87-89.

Se il paragrafo conclude il capitolo, il prosieguo di quel momento viene raccontato immediatamente dopo, all'inizio del capitolo successivo intitolato *L'Assalto*:

«Il nastro si ferma all'improvviso. Nella registrazione non c'è il sonoro. Ma ho ancora ben incise nella memoria le urla del trio [...] È una moltiplicazione interminabile di grida animali che mi lasciano ancora un gelo dentro».²⁹

L'interruzione subitanea del video propizia l'irruzione del fuoricampo, in un montaggio testuale nel quale la fine del filmato si sovrappone all'innescarsi del ricordo traumatico. Il suono, assente dalle riprese, subentra così all'immagine per divenire il senso di riferimento attraverso il quale esprimere il subbuglio emotivo del narratore. Lo slittamento della visione all'udito ha varie implicazioni, prima fra tutte quella da uno spazio esterno e oggettivo a uno spazio intimo e mentale. Come evidenziato da Walter Ong:

«La vista isola gli elementi, l'udito li unifica. Mentre la vista pone l'osservatore al di fuori di ciò che vede, a distanza, il suono fluisce verso l'ascoltatore».³⁰

La distanza permessa dall'immagine filmica lascia così spazio ad un suono «incorporato» nella memoria e in quanto tale inestirpabile: l'invasione visuale del capitolo inaugurale si tramuta in un'invasione sonora. La seconda implicazione del passaggio immagine-suono riguarda l'attualità del ricordo, poiché lo stretto legame tra suono e tempo fa sì che esso «non può essere percepito altrimenti che come qualcosa che *sta succedendo*».³¹ La narrazione sottolinea questa peculiarità instaurando un gioco di simmetrie, che paragonano la registrazione della telecamera a quella della memoria: all'interruzione del nastro risponde il riecheggiare incessante delle urla *incise* nella memoria del narratore, che si ripetono in un circuito chiuso, segnando il persistere del trauma.

La narrativizzazione del video si costruisce quindi attraverso una marcata enfasi sul fuoricampo, o piuttosto, attraverso uno sconfinamento che segna un'altra, nuova rottura della distanza tra lo spettatore e ciò che vede. Se, come sottolinea Mae G. Henderson, «the frame generates meaning through its internal arrangement of space as well as through its definition of the boundary between images»,³² allora la scenografia del film rivisto a casa e la demarcazione tra capitoli creano una cornice testuale in grado di suggerire l'invasione della realtà esterna nell'esistenza del protagonista, tanto più che l'episodio si conclude con uno sconfinamento letterale, ovvero la decisione di uscire dal proprio appartamento per confrontarsi con gli spacciatori davanti al portone d'ingresso. Il fallimento della scena non è quindi soltanto un fallimento del tentativo di catturare la realtà esterna, ma al

²⁹ Ivi, p. 91.

³⁰ W.J. ONG, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, p. 105. Riproponiamo inoltre la citazione originale: «Sight isolates, sound incorporates. Whereas sight situates the observer outside what he views, at a distance, sound pours into the hearer», W.J. ONG, *Orality and Literacy: the technologizing of the word*, Londra, New-York, Routledge 1991, p. 72.

³¹ W.J. ONG, *Presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 169.

³² M.G. HENDERSON, *Borders, Boundaries, and Frames*, New York, Londra, Routledge, 1995, p. 21.

contrario, un momento catalizzatore che proietta il protagonista in questa realtà, dallo spazio domestico alla strada.

Sebbene privo di ambizioni letterarie e tanto meno filmiche, *Non sulle mie scale* si presenta come un esempio articolato di «drammaturgia dell'invasione migratoria»,³³ per riprendere l'espressione di Evelyne Ritaine, nel suo inscenare un confronto traumatico con la microcriminalità immigrata. Un confronto quasi esclusivamente limitato allo sguardo, che evidenzia l'importanza della visibilità all'interno dello spazio urbano e invita al contempo ad interrogare le strategie retoriche, simboliche e narrative attraverso cui questa esperienza del vedere viene inscenata nel testo. La scelta di raccontare un tentativo di filmato amatoriale, soffermandosi sugli scarti di questa produzione, su immagini non viste e non destinate ad esserlo, prende senso all'interno di una più vasta rappresentazione del vedere come atto traumatico, segnato da un sentimento di invasione la cui portata esplicitamente psicoanalitica viene paradossalmente rimossa. In questo contesto di visibilità ansiogena, il balcone diventa uno spazio simbolico – emblema della vita all'interno di quartieri presentati come a rischio – ma soprattutto uno spazio telescopico, su cui il lettore può a sua volta affacciarsi metaforicamente per scoprire una realtà perturbante. Questi elementi, assieme alla dimensione autobiografica del testo, giustificano forse l'opportunità di confrontarlo a quelle scritture autobiografiche della migrazione emerse in Italia a partire dagli anni Novanta, nell'ottica di una lettura contrappuntica³⁴ in grado di coglierne le ambiguità e i punti d'ombra.

Bibliografia:

C. ALLOING, *La sousveillance. Vers un renseignement ordinaire*, « Hermès, La Revue », vol. 76, no. 3, 2016, pp. 68-73, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-3-page-68.htm>, consultato il 23 marzo 2019.

M. CREMONESI, *Droga e vandalismi: film choc dal balcone*, 14 marzo 2007, https://milano.corriere.it/cronache/articoli/2007/03_Marzo/14/videochoc.shtml, consultato il 23 marzo 2019.

A. DAL LAGO, *Non-persone: l'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999.

M. DOUGLAS, *Purezza e pericolo: un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 25.

M.G. HENDERSON (a cura di), *Borders, Boundaries, and Frames*, New York, Londra, Routledge, 1995.

J. KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

D. MAINGUENEAU, *La situation d'énonciation, entre langue et discours*, Version révisée de «La situation d'énonciation entre langue et discours», texte paru dans le volume collectif *Dix ans de S.D.U.*, Craiova, Editura Universitaria Craiova (Roumanie), 2004, pp.197-210,

³³ E. RITAINE, *op. cit.*

³⁴ E. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993; trad. it. *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, traduzione italiana a cura di M. A. SARACINO, S. CHIARINI e A. TAGLIAVINI, Roma, Gamberetti, 1998.

<http://dominique.maignueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scene-d-enonciation.pdf>, consultato il 23/03/2019.

A. MUBI BRIGHENTI, *Visibility in social theory and social research*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2010.

W.J. ONG, *Oralità e scrittura, Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

W.J. ONG, *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970.

E. RITAINE, «Dramaturgie de l'intrusion migratoire: teatro all'italiana» in M. DENIS- CONSTANT (a cura di), *L'identité en jeu : pouvoirs, identifications, mobilisations*, gennaio 2008, Paris, CERI, France. Karthala, 2010, Recherches internationales. <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/235/files/2018/03/teatroallitaliana.pdf>, consultato il 23/03/2019.

E. SAID, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1993; trad. it. *Cultura e Imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, traduzione italiana a cura di M. A. SARACINO, S. CHIARINI e A. TAGLIAVINI, Roma, Gamberetti, 1998.