

# (Foto)video etnografia collaborativa negli spazi urbani. La produzione di «Aquila Bianca» nell'ex Italcementi di Trento

Nel 2010 ho diretto e prodotto, insieme a Pierluigi Faggion<sup>1</sup>, Razi e Soheila Mohebi<sup>2</sup>, *Aquila Bianca*, un video etnografico di 12 minuti che esplora le vite di un gruppo di migranti che fecero dell'ex stabilimento Italcementi di Trento la loro casa. Frequentando il corso di regia di Razi e Soheila venni a conoscenza dell'esistenza di alcuni migranti che vivevano negli spazi dismessi della fabbrica insieme ad altri occupanti temporanei. Attraverso un collega dell'Università di Trento, invece, venni in contatto con Pierluigi, un fotografo professionista che aveva già prodotto un'approfondita documentazione fotografica proprio di quel luogo. Presentai Razi e Soheila a Pierluigi e insieme andammo a visitare l'Italcementi, entrando

*Questo capitolo è di Lidia Katia C. Manzo.*

<sup>1</sup> Dopo la laurea in Economia politica, Pierluigi Faggion ha frequentato il corso di alta formazione in fotogiornalismo presso l'agenzia Contrasto di Milano. Si occupa principalmente di *documentary photography*, fotografia di architettura ed eventi culturali nel territorio trentino ([www.pierluigifaggion.com](http://www.pierluigifaggion.com)).

<sup>2</sup> Razi e Soheila Mohebi vivono da anni a Trento assieme al figlio con lo status di rifugiati politici. Razi, di etnia hazara, è riuscito a fuggire dall'Afghanistan fino ad arrivare in Iran, dove si è iscritto ad una scuola coranica per avere la possibilità di studiare. In seguito, grazie alla sua abilità nella pittura, è stato ammesso all'Università di cinema di Teheran. Qui ha conosciuto la moglie Soheila Javaheri, collaborando ad iniziative orientate a dare sostegno e istruzione ai bambini afgani clandestini. Dopo la caduta del regime talebano, nel 2001, è tornato in Afghanistan dove ha collaborato alla fondazione della Kabul Film e partecipato come attore alla realizzazione della pellicola *Alle cinque della sera*, premio della giuria al Festival di Cannes del 2003. In questo stesso periodo è stato coregista del film *Osama*. Il loro ultimo mediometraggio, *Cittadini del Nulla*, ha vinto nel 2015 il premio Mutti alla Mostra del cinema di Venezia.

abusivamente da un passaggio nella cancellata. Rimasi impressionata dalle condizioni di abbandono e precarietà che connotavano sia la materialità della fabbrica che l'umanità di quei suoi abitanti. Inizialmente non volevo aggiungere l'ennesima bieca rappresentazione della vulnerabilità a cui sono spesso esposti migranti ed emarginati. La veicolazione di tali immagini perpetua lo *status quo*, reifica ipotesi orientaliste [Said 1978], alienando proprio coloro di cui ci si vorrebbe «prendere cura». Pierluigi, Razi e Soheila, tuttavia, furono incredibilmente tenaci nel corso dei giorni successivi, ed io, comprendendo meglio la loro posizione di artisti-attivisti, iniziai a collaborare con loro. Nell'inverno del 2010 decidemmo di coinvolgere quello stesso gruppo di migranti in un progetto collaborativo che unisse l'esperienza fotografica di Pierluigi, quella cinematografica di Razi e Soheila su cui mi stavo formando, insieme alle mie capacità etnografiche. L'idea preliminare fu quella di portare a conoscenza della stessa città di Trento (e dei suoi opulenti cittadini) la rilevanza di questo caso rendendo visibile la marginalità delle condizioni di vita di questi migranti: tattiche e pratiche abitative che si innestano nel passato industriale e nella memoria operaia di quel luogo dimenticato al di là del fiume Adige. Così iniziammo a lavorare su quello che poi divenne *Aquila Bianca* [Manzo 2010].

---

## 1. INTRODUZIONE

---

In questo contributo si argomenta il tema della (foto)video etnografia collaborativa<sup>3</sup> (VEC) applicata agli spazi urbani, ovvero quella relazione che si viene a costruire tra etnografi, professionisti della fotografia/cinema/digital media e partecipanti alla ricerca sul campo.

La ricerca collaborativa può notevolmente migliorare la tecnica e l'analisi etnografica. Se l'osservazione partecipante si costituisce per definizione come un metodo soggettivo che richiede una sistematica autoriflessione, all'interno di un processo etnografico co-prodotto i collaboratori hanno il vantaggio di essere in grado di condividere ed esaminare costantemente interpretazioni e approfondimenti [Bourgois e Schonberg 2009]. La col-

<sup>3</sup> Definita *Collaborative (Photo)Video Ethnography* nel mondo anglosassone.

laborazione con i partecipanti rappresenta, infatti, una delle più importanti questioni etiche, teoriche e metodologiche in antropologia e sociologia [Hymes 1972; Jaarsma 2002; Marcus 2001]. Forme di partecipazione e cooperazione, oggi, sono sempre meno date per scontate nella ricerca sul campo, anzi rappresentano proprio quei presupposti in grado di influenzarne il disegno iniziale e la diffusione degli esiti. Come suggerisce Marcus [1999], questo tipo di intento collaborativo ha il potenziale critico di coniugare ricerca etnografica con attivismo sociale. Naturalmente, gli etnografi hanno da sempre avuto la possibilità di effettuare interventi di ricerca-azione e molti, senza dubbio, hanno anche utilizzato metodi visuali [Mitchell 2011; Nathansohn e Zuev 2013; Rose 2016], ma praticare la VEC a cui mi riferisco richiede di estendere sistematicamente tale collaborazione a tutto il processo di ricerca, dal lavoro sul campo, all'analisi, alla (foto e video)scrittura, sino alla condivisione dei risultati. Come meglio verrà discusso nei paragrafi 2 e 3, se applicato agli studi urbani, questo framework collaborativo fa emergere il potenziale di un'etnografia applicata volta sia a promuovere emancipazione e autodeterminazione dei soggetti della ricerca, sia a creare un dibattito critico e pubblico su questioni di disuguaglianza sociospaziale.

Il capitolo, quindi, descrive e discute gli approcci, le pratiche e le implicazioni della VEC, distinguendola da altre forme simili come la ricerca-azione partecipativa (RAP) per tre motivi principali. In primo luogo, l'etnografia non si riferisce solo agli strumenti e ai metodi utilizzati (nessuno dei quali è esclusivo della VEC), ma all'approccio etnografico nel suo complesso e al modo in cui viene integrato nello sviluppo di iniziative multimediali. Queste fanno parte della ricerca etnografica e sono volte a monitorare, valutare e, conseguentemente, influenzare lo stesso sviluppo. In secondo luogo, la VEC utilizza il quadro concettuale dell'etnografia collaborativa [Lassiter 2005], che presta particolare attenzione al più ampio contesto della comunità<sup>4</sup> oggetto di studio, ai suoi aspetti formali e informali, ai margini di intervento sociale e alle possibilità di creare cambiamento. Infine, i media visivi sono

<sup>4</sup> Il concetto di comunità qui richiamato fa riferimento alle «comunità urbane» nell'accezione più anglosassone del termine, ovvero a quegli spazi di attività, pratiche e relazioni nei contesti micro di interazione alla scala di quartiere, di strada o di condominio che costituiscono le unità di analisi degli etnografi urbani. Si veda Manzo [2013] per approfondimenti.

utilizzati come *tool* di ricerca-azione: da strumenti di esplorazione e raccolta dati a potenti opportunità di divulgazione pubblica della conoscenza, in grado di promuovere un dialogo democratico rivolto a pubblici diversi.

L'articolazione di questi temi si suddivide in due sezioni: questioni teoriche e metodologiche (par. 2) e pratica sul campo (par. 3). La prima parte è volta a situare l'approccio collaborativo nel quadro della tradizione americana e delle teorie femministe e postmoderne sull'etnografia. Tale discussione costituirà la base critica per affrontare gli aspetti pratici nella ricerca urbana. Nella seconda parte vengono declinati i passi per raggiungere una VEC che, al di là dei presupposti teorici, abbia l'intenzione critica di creare cambiamento sociale. Si tratta di una discussione basata sulla mia esperienza e comprensione come ricercatrice sociale; ma, ovviamente, la mia non è affatto l'unica prospettiva. Lo scopo è proprio quello di offrire una visione del potenziale della pratica collaborativa, senza per questo volersi sovrapporre ad altri metodi per fare ricerca sul campo (come ad esempio l'osservazione partecipante). In particolare, alla luce delle più recenti sfide che domandano a gran voce il riconoscimento delle differenze, siano esse culturali, relative alla razza o al genere, ci si chiede quale contributo possa dare la ricerca sul campo all'interno di un processo di più ampia portata volto alla giustizia sociale. Soprattutto alla scala urbana, questo lavoro si propone di comprendere come etnografia collaborativa e produzioni foto-video possano aprire uno spazio per affrontare questioni di identità, voce e diritto alla città [Harvey 2008; Lefebvre 1968; Smith e McQuarrie 2012]. La mia risposta è quella di ampliare l'idea di una prassi etnografica che vada al di là dei soliti cliché, considerando la VEC un approccio pertinente in grado di produrre quelle rappresentazioni culturali complesse e «moralmente negoziate» [Manzo 2015] che sono al centro della nostra disciplina.

---

## 2. APPROCCI TEORICI E METODOLOGICI

---

Collaborare significa, letteralmente, lavorare insieme, specialmente quando si richiede uno sforzo intellettuale. Nonostante la collaborazione sia fondamentale nella pratica etnografica, realizzare una etnografia che prenda in considerazione la collaborazione in modo esplicito e ri-

flessivo implica ricollocare la pratica collaborativa in ogni fase del processo etnografico, dal lavoro sul campo alla scrittura e viceversa [Lassiter 2005, 15].

Fare etnografia, in pratica, significa collaborare. Non è infatti possibile approcciare le comunità che studiamo senza implicazioni, senza essere coinvolti nella vita quotidiana degli attori sociali con cui lavoriamo. Sono proprio queste relazioni tra etnografi e partecipanti alla ricerca che permettono la costruzione dei nostri testi etnografici. Tuttavia, l’etnografia collaborativa amplia e riposiziona il concetto di collaborazione: non è più qualcosa che resta sullo sfondo, che è data per scontato, ma viene ad «assumere un ruolo centrale» [Lassiter 2005, 16], diventando «la figura chiave dell’intera impresa etnografica» [Marcus 2001, 522].

Alla base della VEC, quindi, esiste un approccio che enfatizza deliberatamente ed esplicitamente la collaborazione in ogni fase del processo etnografico, dalla progettazione al lavoro sul campo, fino all’analisi e alla restituzione dei risultati. Benché molti etnografi abbiano già sottolineato i vantaggi dei rapporti di collaborazione tra ricercatori professionisti che conducono etnografie in team, questo approccio non necessariamente implica l’inclusione dei partecipanti allo studio. Che cosa si vuole intendere, quindi, per etnografia collaborativa? Come vedremo nelle pagine successive, si tratta di un approccio teorico e metodologico che pone come obiettivo principale la collaborazione attiva dei partecipanti alla ricerca, in grado di influenzarne lo sviluppo e di negoziare la coscrittura del testo etnografico, che sempre più spesso diventa co-autore.

Questo *ethos* collaborativo che emerge dai recenti approcci a cui ho fatto riferimento sfida le pratiche tradizionali di ricerca sul campo. In parte, queste trasformazioni hanno avuto inizio nella revisione delle teorie sociali della «modernizzazione riflessiva» [Beck *et al.* 1994] tuttavia quando trattiamo di etnografia collaborativa ci riferiamo a un più ampio concetto di riflessività. Soprattutto quando l’indagine etnografica include le riflessioni di coloro che partecipano alla ricerca, essa non può più solo essere considerata come il «punto di vista dei nativi» come faceva in passato l’antropologia. La riflessività dei partecipanti ha un carattere semi-sociologico fondamentale, e nella collaborazione entra a far parte delle stesse riflessioni dell’etnografo, rompendo

in un certo senso i confini tra chi compie l'analisi e chi ne è oggetto, contribuendo alla costruzione di nuove dimensioni e nuovi significati. Questa «trasformazione radicale» [Marcus 2001] ha l'enorme potenziale di riformulare un'etnografia pubblica che coinvolge etnografi e partecipanti in progetti di rappresentazione che utilizzano una pratica collaborativa esplicita.

Il recente delinearsi di un'etnografia critica [Madison 2005] sottolinea il «processo di riflessione e di scelta tra alternative teoriche e pratiche, come opportunità per sfidare la ricerca, la politica, e altre forme di attività umana» [Thomas 1993, 4], che coincide con il focus collaborativo adottato nell'ambito dell'antropologia applicata [Austin 2003; LeCompte *et al.* 1999] e pubblica<sup>5</sup> [Basch *et al.* 1999; MacClancy 2002]. Antropologi e scienziati sociali vengono sempre più messi in discussione sia per l'egemonia occidentale dei saperi che per le stesse strutture del potere che l'etnografia può reiterare [Campbell e Lassiter 2015]. Nel tentativo di risolvere questa «crisi della rappresentazione» [Lassiter 2005, 48] dell'esperienza umana in un mondo postcoloniale e postindustriale in continua evoluzione, teorie e pratiche di ricerca femministe [Devault 1990; Harding 1987; Oakley 1981] e postmoderniste [Clifford e Marcus 1986; Clifford 1983; 1988; Denzin 2000; Marcus e Cushman 1982; Marcus e Fischer 1986; van Maanen 1988] pongono in discussione il processo etnografico in sé: dall'oggetto della ricerca ai metodi, e dalla fase interpretativa alla scrittura. Questa critica e le sue implicazioni costituiscono oggi le basi per la costruzione di un'etnografia collaborativa e intersoggettiva che, da un lato, affronti la questione della distanza tra ricercatore e partecipanti, tra oggetto e soggetti della ricerca e, dall'altro, abbia l'esplicita intenzione di creare cambiamento sociale [Stull e Schensul 1987]. Naturalmente, questo frame di ricerca-azione non è esclusivo dell'approccio conoscitivo collaborativo ma, come vedremo, se applicato agli studi urbani fa emergere il potenziale di una ricerca etnografica applicata e pubblica il cui obiettivo è fornire un contributo al cambiamento sociale delle comunità che studiamo, secondo uno schema etico e morale reciprocamente negoziato.

<sup>5</sup> L'antropologia pubblica si preoccupa di diffondere la conoscenza prodotta dai vari ambiti della propria disciplina sia ad un pubblico accademico che non accademico, cercando di produrre materiali (libri, articoli, siti Internet, CD, video, film e altro) che parlino linguaggi diversi e accessibili. Anche la sociologia ha raccomandato un posizionamento «pubblico» [Burawoy 2005].

Le città, infatti, rappresentano non solo dinamici fatti sociali, ma anche «siti paradigmatici per la competizione visuale e simbolica dei gruppi che vivono e lavorano al loro interno» [Manzo 2013, 46]. Uno degli scenari più interessanti da studiare negli ultimi decenni è proprio la trasformazione prodotta dalla migrazione, come la creazione di spazi urbani contesi: luoghi in cui sia le pratiche quotidiane degli «avvantaggiati» che quelle degli «svantaggiati» assumono una molteplicità di forme visibili e, molto spesso, conflittuali [Krase 2007; 2012]. L'approccio visuale può rivelarsi quindi fondamentale per dimostrare gli effetti sociospatiali delle rappresentazioni simboliche della differenza etnica e di classe.

Le pratiche di video etnografia urbana come la VEC problematizzano il dibattito sulle tecniche di ricerca digitali, metodi oggi in grado di «aprire nuovi canali di ricerca-azione applicata, in particolare per quegli studiosi che desiderano impegnarsi in progetti di collaborazione e intervento sociale» [Pink 2011b, 440]. Guardando, ad esempio, all'utilità di questo approccio nello studio delle disuguaglianze urbane, là dove i gruppi sociali dominanti avranno sempre più capitale finanziario e culturale per realizzare i propri interessi [Harvey 1989; 2006], come possiamo rappresentare le voci dei più vulnerabili? Sono diversi i contributi di sociologi, antropologi, geografi, planner e attivisti che si sono confrontati con progetti visuali collaborativi allo scopo di contribuire a prassi più equalitarie e sostenibili di ricerca a sostegno delle comunità nei contesti di studio [Butcher e Dickens 2015; Crinall 2015; Sandercock e Attili 2014; Shortell e Aderer 2014]. Riflettendo sulla mia esperienza di VEC nella Chinatown di Milano, produrre un videodocumentario mi ha permesso di lavorare nella direzione di un processo di ricerca volto alla democratizzazione urbana [Manzo in pubblicazione]. Collaborare con i partecipanti alla ricerca e far sentire le voci di una comunità stigmatizzata, non solo espone gli effetti sociali dei processi di trasformazione urbana in modo unico e vivido, ma incoraggia gli etnografi ad assumere una posizione di contrasto e resistenza proprio verso quelle stesse pratiche egemoniche che si vogliono denunciare [Carspecken e Apple 1992; Fine 1994; Madison 2005].

### 3. DETERMINARE TEMI DI RICERCA URGENTI: LA PRATICA COLLABORATIVA SUL CAMPO

Come si illustrava all'inizio del capitolo, anziché partire da ipotesi «teoricamente fondate», gli obiettivi iniziali della ricerca possono emergere e svilupparsi anche da preoccupazioni espresse dagli stessi informatori che ne prendono parte. Tali necessità, specialmente in etnografia, hanno un peso e un interesse scientifico capaci di determinare temi urgenti di indagine. Naturalmente, quella «verità [induttiva] è costruita socialmente ed esperita soggettivamente» – affermano Bourgois e Schonberg [2009, 12] parlando della foto etnografia collaborativa condotta in una comunità di tossicodipendenti a Philadelphia – attraverso l'esplorazione delle storie di vita dei partecipanti, cercando il confronto con i diversi membri del gruppo di ricerca per triangolarne il senso e i pregiudizi personali. Gli stessi autori sottolineano come fare etnografia sia «una pratica artigianale che coinvolge scelte interpretative e politiche» [*ibidem*]. Da un lato, l'etnografo partecipa alle attività della comunità che studia, costruisce relazioni di conoscenza e amicizia, si immerge in conversazioni e interazioni. Dall'altro, deve osservare e registrare mentalmente il significato di quanto sta avvenendo e, contemporaneamente, ideare strategie per approfondire tale comprensione. Etnografi, fotografi e videomaker sono come dei canali per il potere – *conduits for power* [*ibidem*, 13] – perché portano messaggi da mondi diversi, attraversati da differenze culturali, etniche e di classe, ma che sono anche in grado di sviluppare relazioni di fiducia con le persone che generosamente li accolgono nella loro vita quotidiana.

Fare etnografia collaborativa attraverso l'uso di videoregistrazioni è una sfida innanzitutto pratica, con implicazioni politiche e scientifiche. Basti pensare alla performatività del discorso orale e della prossemica che da sole già trasmettono dati sociostrutturali di base importanti come genere, etnia, classe, livello di istruzione e provenienza geografica. Se tali caratteristiche risultano estremamente complesse da mantenersi nel testo scritto, la VEC ha invece il potenziale di riprodurre fedelmente sia le inflessioni che il linguaggio del corpo. Tuttavia, questa possibilità apre le porte allo scenario critico della rappresentazione [Colombo 2015; Hall 1997], che è essenzialmente politico. In particolare, quando si affrontano temi legati alla povertà, alla

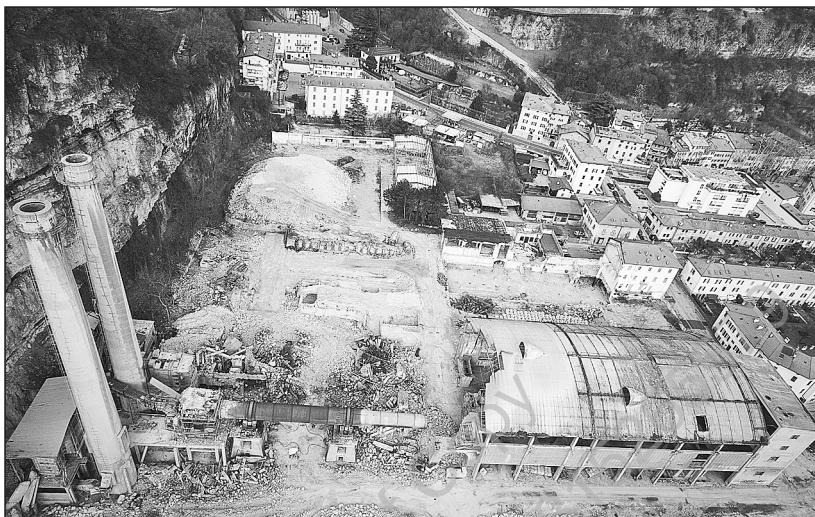
discriminazione etnica e alla segregazione spaziale, l'uso del visuale pone gli etnografi di fronte alla scelta di *come* rappresentare tali condizioni di vulnerabilità e sofferenza. Se una connotazione troppo negativa corre il rischio di avvalorare le stesse ipotesi deterministiche del fallimento individuale, al contrario una rappresentazione esclusivamente positiva rischia di produrre un'analisi superficiale.

Nelle mie ricerche video collaborative utilizzo l'approccio che si basa sull'etica della cura (il *duty of care*<sup>6</sup>), ovvero un posizionamento che trae origini dalla teoria femminista, il quale mette in primo piano il rapporto di fiducia coi partecipanti. Tale relazione implica una forte responsabilità etico-morale dei significati veicolati attraverso le rappresentazioni dei partecipanti e delle loro storie di vita. Nel caso di cui si discuterà nel prossimo paragrafo abbiamo cercato di trasmettere le esperienze di oppressione sociale e strutturale dei partecipanti alla ricerca attraverso un uso alternato di video e fotografie. Siamo stati anche attenti a preservare il diritto dell'anonimato di coloro che trovandosi sul set dell'ex Italcementi non avevano dato il consenso ad essere ripresi. Abbiamo però puntato a non eliminare quelle immagini negative, che avrebbero presentato una versione «repurata» [Bourgois 2003, 15] della loro esperienza. Di conseguenza, sono state omesse alcune interazioni che apparivano eccessivamente dure; più banalmente, abbiamo eliminato insulti, epitetti razzisti o sessisti, scene che riprendevano attività illegali che non costituivano il focus della nostra indagine. Allo stesso tempo abbiamo tenuto quei contenuti in grado di trasmettere con forza e profondità (anche poetica) quel senso di esclusione che caratterizza la vita di strada dei migranti che hanno abitato la fabbrica.

### 3.1. La produzione di «Aquila Bianca» nell'ex Italcementi di Trento

La recente storia dell'impianto industriale per la produzione di cemento portlandico Italcementi interseca le trasformazioni del tessuto economico urbano avvenute nell'ultimo secolo. A quella Trento fortemente commerciale e manifatturiera dei primi del Novecento si sta via via sostituendo una

<sup>6</sup> Per un approfondimento si veda Frisina [2013a, 108].



**fig. 8.1.** Foto dell'ex Italcementi poco prima della sua completa demolizione; sulla sfondo il borgo di Piedicastello.

Fonte: Faggion [2013].

città connotata da una forte vocazione turistica del territorio con un settore terziario in costante e decisa crescita. Molti dei suoi grandi impianti industriali sono stati dismessi, abbandonati o già abbattuti per far posto a nuovi progetti: ne sono esempi la SLOI e la Carbochimica a Trento nord e la Michelin accanto al Palazzo delle Albere, nella zona centrale di via Sanseverino. L'Italcementi, situata ai margini del borgo operaio di Piedicastello nell'area esterna a destra del fiume Adige alle pendici del Doss Trento, cessa la produzione nel 2005. In un susseguirsi di disegni di riqualificazione la fabbrica viene acquisita dalla Provincia di Trento nel 2013 [Selva 2014] e resta per quasi dieci anni abbandonata a se stessa. Il fenomeno delle aree industriali dismesse e il loro successivo riuso è un tema di grande interesse per gli studiosi urbani che ne analizzano gli effetti sociospaziali sul territorio, in particolare i fenomeni di riqualificazione, riconversione o abbandono [Crosta 1990]. Nel nostro caso, l'area Italcementi, per lungo tempo dimenticata sia dagli investimenti economici che dalle istituzioni pubbliche, subì un processo informale di appropriazione abitativa da parte di soggetti marginalizzati, specialmente da migranti (fig. 8.1).

Inizialmente mi interessai al caso dell'Italcementi nell'autunno del 2009 e furono proprio i miei amici registi afgani, Razi e Soheila, a parlarmi di un loro giovane connazionale afgano, Hamed, che conosceva bene la fabbrica e alcuni dei suoi abitanti. Incontrai Hamed in un bar vicino alla stazione, ci sedemmo a un tavolino e bevemmo un caffè. Prima ancora di iniziare a parlare del progetto di VEC che avevo in mente per l'Italcementi volle condividere con me la sua storia migratoria, dall'Afghanistan, alla Grecia, a Roma, a Trento, poi Roma ancora, la paura di non essere riconosciuto come rifugiato, le notti passate nei parchi, la ricerca di un lavoro, ecc. Compresi che non voleva solo aiutarmi altruisticamente a realizzare un video, ma vedeva nella collaborazione la possibilità di contribuire in prima persona alla diffusione di conoscenza sulla migrazione. Poi Hamed mi ha presentato il suo amico afgano Fazel, che ha accettato di parlare con me. Tramite lui ho raggiunto Jamil, un ragazzo pakistano, che si è rivelato estremamente disponibile ad accompagnare me e Pierluigi per i primi sopralluoghi in fabbrica. La produzione collaborativa di *Aquila Bianca* è partita così da queste intenzioni, per offrire un contributo critico sul tema della marginalità, delle forme dell'abitare e della dismissione di spazi industriali.

Fin dalle prime uscite sul campo osservammo come, tra macchinari e rifiuti, trovassero riparo diversi gruppi di rifugiati e migranti in locali senza acqua, servizi igienici o elettricità.

Senza riscaldamento! sono appena tornata a casa dall'ennesimo giro in Italcementi e sono congelata dalla testa ai piedi, non riesco a pensare ad altro, vivono in quei locali senza riscaldamento, e a Trento l'inverno è così duro... soprattutto all'ombra di quel maledetto roccione di montagna che incombe gelido sulla fabbrica e le nuove anime che la abitano (diario della ricerca, gennaio 2010).

Verificammo anche la totale indifferenza dei servizi sociali comunali verso le condizioni di vita degli occupanti. I nostri contatti ci spiegarono come solitamente la fabbrica fosse più abitata nel periodo primaverile-estivo, quando molti migranti trovano ingaggio nella raccolta delle mele o in altre attività agricole locali. In inverno, a causa della rigidità del clima, la popolazione calava sensibilmente. Le uniche visite erano quelle della polizia, che saltuariamente passava per controllare i movimenti di alcuni spacciatori

locali. Fu Jamil (fig. 8.2) a spiegarmi che una mattina vennero a smantellare «il suo container», un deposito attrezzi che lui aveva orgogliosamente riconvertito ad abitazione. La polizia lo aveva ritenuto pericoloso.

Io sono Jamil, pakistano; due anni io passato qui in Italia, però non c'è casa, senza casa, senza lavoro. Dormito io nel container otto mesi, poi un giorno polizia arrivata di mattina, alle otto... portato via! Dentro c'è altre persone, dormire... adesso non c'è più casa. Adesso, tre giorni nel ristorante, lavorare e là io dormire, altri giorni io qui nella fabbrica (Jamil, 29 anni, pakistano, intervistato nel maggio 2010).

Parlare di riuso di spazi industriali dismessi in termini di tattiche abitative informali e abusive significa analizzare da vicino, ovvero in modo ricco e dettagliato, le modalità di adattamento e le pratiche di riuso di spazi che si rifanno a una funzione originaria differente, quella produttiva. Nel caso di Jamil il tentativo era stato quello di crearsi uno spazio di intimità nella fabbrica, andando ad abitare in un piccolo container in alluminio. Attraverso un ingegnoso sistema di isolamento che prevedeva strati di diversi



**fig. 8.2.** Foto ritratto di Jamil.

Fonte: Faggion [2010].

materiali, dalla plastica, al cartone, al tessuto pesante di tappeti e coperte, e coadiuvato da una stufetta a gas, Jamil era riuscito a ricavarsi un rifugio in grado di resistere al gelo invernale, ma anche di proteggere vestiti, attrezzi e provviste dagli altri occupanti. Nella maggior parte dei casi, invece, gli alloggi venivano realizzati direttamente all'interno della fabbrica, rispettando una certa divisione «etnica». Esistevano dei confini ben precisi nella nuova organizzazione abitativa dell'Italcementi, quasi dei quartieri; se le aree più sicure e meglio riparate erano destinate a quei gruppi di migranti che da più tempo abitavano la fabbrica, come afghani o romeni, quelle più esterne o pericolanti finivano per essere utilizzate da abitanti temporanei o per gestire traffici illeciti locali. Nel video, ad esempio, è possibile confrontare la «stabilità» di una camera da letto creata da alcuni ragazzi romeni utilizzando materassi, tavolini e numerosi altri materiali di scarto nella vecchia palazzina uffici, con la «precarietà» di accampamenti improvvisati nell'edificio cattedrale o altre strutture più periferiche.

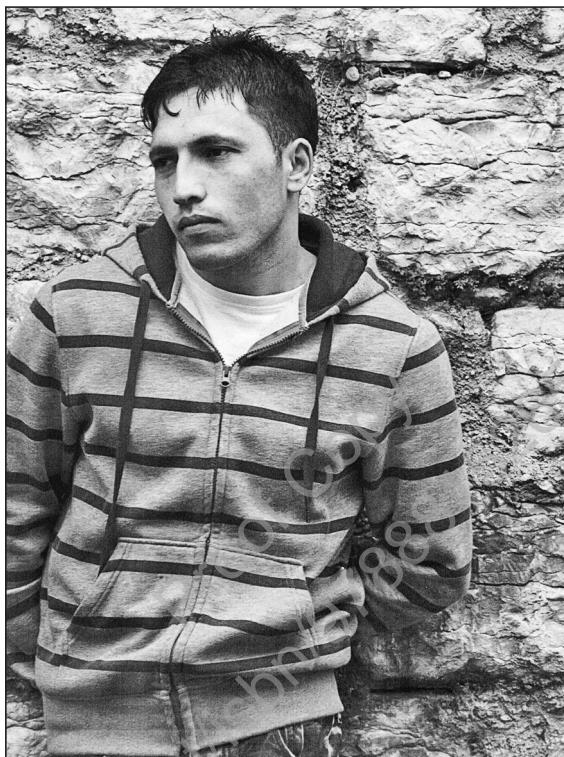
Parallelamente ai suoi nuovi usi e abitanti, l'Italcementi portava ancora con sé i resti del suo passato produttivo: vasche di sabbia, mattoni, scale metalliche e i cartelli coi nomi dei prodotti. *Aquila Bianca* era uno di questi: sacchi da 25 kg di cemento bianco, appunto.

L'idea di associare un tipo di cemento al nome di un predatore imponente e affascinante come l'aquila mi ha colpito. Ne ho immediatamente parlato a Pierluigi, che mi ha portato di fronte a una parete della fabbrica per mostrarmi una colata di cemento sedimentata che in qualche modo ricorda proprio la forma di un rapace. Una specie di simulacro della città di Trento, pensando allo stemma della bandiera della sua potente provincia<sup>7</sup> (diario della ricerca, febbraio 2010).

Tutto il gruppo di lavoro si fece ispirare da questo metaforico collegamento tra la città e la fabbrica e decidemmo di adottarlo come titolo rappresentativo del nostro progetto di VEC.

Alle osservazioni etnografiche in fabbrica alternai altrettanti momenti di conoscenza con i partecipanti al progetto. Insieme a Pierluigi e grazie alla

<sup>7</sup> Lo stemma della Provincia Autonoma di Trento contiene le aquile rosse sudtirolese e quelle nere di san Venceslao.



**fig. 8.3.** Hamed fotografato a figura intera nel centro storico di Trento.

Fonte: Faggion [2010].

mediazione di Razi e Soheila, inizialmente a costruire le relazioni di fiducia che furono la base per fasi successive della ricerca collaborativa. Questi incontri spesso avvenivano fuori dall'Italcementi, in luoghi dove fosse banalmente più sicuro e confortevole condividere memorie ed esperienze<sup>8</sup>. La VEC di *Aquila Bianca*, infatti, affronta una più ampia riflessione sulle difficoltà della carriera migratoria e le continue strategie messe in atto per sopravvivere, insieme alle speranze sotteste di migliorare le proprie chance di vita, come spiega Hamed (fig. 8.3) in queste poche parole densissime di significato.

<sup>8</sup> Ci siamo spesso riuniti a casa mia, o in quella di Razi e Soheila a Trento, altre volte in luoghi pubblici come bar o panchine nel centro storico.

Ho 22 anni. In Afghanistan tutto: famiglia, lavoro, macchina, casa, amici, tutti. Ma qui, in Italia? Non ho niente. Non riesco nemmeno a trovare un lavoro qui, non c'è niente per me. Se non avevo problemi in Afghanistan io tornavo subito, non voglio stare qui (Hamed, 22 anni, afghano, intervistato nel marzo 2010).

A livello pratico, il lavoro sul campo è stato condotto fianco a fianco col fotografo, Pierluigi, insieme al quale mi confrontavo rispetto a ciò che avevamo visto, sentito e provato, prima ancora di annotare il diario etnografico. Lavorare insieme è stato più divertente e più sicuro. L'ex fabbrica Italcementi era infatti posta sotto sequestro per la presenza di rifiuti tossici pericolosi come l'amianto, oltre a diverse strutture di per sé pericolanti. Le nostre osservazioni e la stessa registrazione dei materiali audiovisivi sono avvenute sempre nella più completa informalità, consci del fatto che nessuno ci avrebbe potuto rilasciare alcun permesso per operare in quello spazio. Altre volte abbiamo dovuto negoziare la nostra presenza con alcuni degli occupanti abusivi, impegnati a salvaguardare il corso delle loro attività illegali. In questo senso la collaborazione ha avuto effetti positivi sulla nostra sicurezza nell'indagine sul campo, ma al contempo ognuno di noi ha sviluppato diversi tipi di relazioni con i partecipanti e il luogo dell'indagine, generando prospettive diverse sugli stessi soggetti e sui luoghi della ricerca. Principalmente per motivi di sicurezza, decidemmo di dare alle riprese video un approccio agile: registrare tutti i setting mappati durante le osservazioni in Italcementi e le interviste in una giornata, sperando di non essere sorpresi dalle forze dell'ordine. Organizzammo gli appuntamenti con i partecipanti alle interviste di conseguenza e, telecamera in mano, domenica 2 maggio 2010 Razi, Pierluigi ed io entrammo a registrare.

Utilizzando sia videoregistrazioni che fotografie, abbiamo cercato di amplificare la portata della composizione delle immagini [Schwartz 1989] che saremmo poi andati a scegliere insieme ai partecipanti per il montaggio finale di *Aquila Bianca*. Alcune di esse forniscono una documentazione dettagliata della vita materiale e dell'ambiente dell'ex Italcementi. Altre sono state scelte principalmente per trasmettere i significati o per evocare le tattiche dell'abitare precario. A volte le immagini hanno indotto la riflessione analitica, tuttavia non abbiamo mai deliberatamente messo in scena le azioni

ritratte nel video o nelle fotografie. Da questa esperienza ritengo importante sottolineare soprattutto quanto la collaborazione tra etnografia e fotografia e il costante scambio di competenze abbia amplificato le scelte interpretative e politiche della rappresentazione per immagini, unendo alla potenza dei contenuti etnografici la profondità poetica della fotografia.

Nella fase di montaggio mi sono avvalsa della cooperazione tecnica del centro audiovisivi della provincia autonoma di Trento, dove ho avuto la fortuna di collaborare con Sarah Venturini che ha aggiunto il suo portato tecnico e artistico alla produzione finale del video. Anche la fase di produzione del video ha avuto carattere collaborativo: attraverso un processo collettivo interno<sup>9</sup> i vari semilavorati del montaggio (cosiddetti film «verticali») venivano via via proiettati e discussi all'interno del gruppo di lavoro, insieme ai migranti protagonisti del video e ad altri gruppi affini, sensibili alla tematica (colleghi sociologi, attivisti che si occupano di migranti a Trento, e i miei stessi docenti e compagni del corso di regia). Nonostante fossi sempre io a gestire e organizzare queste sessioni, attraverso un circuito di feedback orizzontale erano i protagonisti a valutare la propria rappresentazione in una scena, un dialogo o una fotografia, sentendosi liberi di negare la propria approvazione o suggerire cambiamenti. In termini pratici non ho incontrato particolari difficoltà in questa fase di discussione del montaggio, anche perché il mio scopo era proprio quello di realizzare una sorta di montaggio collettivo, frutto della collaborazione di tutti i partecipanti alla ricerca, per cui ogni scelta di editing è stata conseguente ai feedback ricevuti<sup>10</sup>, fino alla realizzazione della versione finale.

Attraverso l'uso di videoregistrazioni e fotografie effettuate nel 2010 e l'archivio fotografico costruito da Pierluigi a partire dal 2005, *Aquila Bianca* racconta la fabbrica come luogo abbandonato dalla produzione industriale e i segni del lavoro di quegli operai che non ci sono più. Gli attrezzi, i macchinari, persino il lungo tubo di metallo alto tre metri entro cui si produceva il clinker<sup>11</sup> sono ancora là, spenti ma intatti. Nuove presenze popolano l'Ital-

<sup>9</sup> Si veda Frisina [2013a, 105-107] per una descrizione del metodo denominato *Fogo Process*.

<sup>10</sup> Per mancanza di opportunità, questi montaggi preliminari non sono stati discussi con quei «pubblici esperti» (i politici locali).

<sup>11</sup> Componente base del cemento.

cementi. Le immagini ci mostrano la materialità dell'adattamento di alcuni gruppi di migranti, che ci invitano a scoprire quelle case precarie: le stoviglie di una cucina improvvisata, il tappeto per rendere più accogliente l'interno di un container, un cartellone pubblicitario per costruire l'intimità di una camera da letto. Tuttavia, il pubblico è invitato anche a guardare «fuori dalla finestra» dell'Italcementi e a riflettere sulla città di Trento, così prossima eppure così distante da quello spazio al di là del fiume Adige. Hamed e Fazel ci accompagneranno così lungo le vie del centro storico; è domenica pomeriggio e, mentre tutti passeggianno, ci raccontano la loro storia.<sup>19</sup>

#### 4. CONCLUSIONI

Nel 2013, tre anni dopo aver girato *Aquila Bianca*, la Provincia di Trento decise di abbattere completamente l'ex cementeria e di sgomberare tutti i suoi abitanti. Come si vede nella figura 8.4, oggi restano solo le due ciminiere a testimoniare la memoria storico-economica dell'Italcementi di Trento, cancellata insieme alle presenze «non desiderate». Una scelta fortemente contrastata dalla comunità locale, che desiderava un progetto di recupero urbanistico volto al riutilizzo delle sue architetture industriali. Recentì accordi



**fig. 8.4.** Restano le due ciminiere a testimoniare il passato dell'Italcementi a Piedicastello.

Fonte: Faggion [2015].

di programma vedrebbero destinati i suoi 5/10 mila metri quadrati a nuovo centro espositivo della provincia, mentre gruppi di artisti ne sperimentano usi alternativi. L'associazione Wunderkammer Trento ([www.wunderkammer.tn.it](http://www.wunderkammer.tn.it)), ad esempio, ha provato a reinterpretare il vuoto dell'Italcementi organizzando un picnic estivo con tanto di ombrelloni e sedie sdraio sulla spianata grigia, uno stage di cottura della ceramica con metodo *raku*, un campo base di alpinisti pronti a scalare la parete posta dietro alle ciminiere.

Si può, quindi, concludere che questa VEC a Trento abbia realizzato un *continuum* di azioni, dalla co-costruzione di prodotti visuali alla co-ideazione di iniziative pubbliche locali. Tale collaborazione, dalle intenzioni di ricerca, al testo visivo, alla prassi etnografica, sfuma così le linee tra accademia e oggetto di studio, tra teoria e pratica, e pone la VEC tra i molti tipi di sforzi pubblici che accademici e attivisti stanno portando sul campo. Questo tipo di processo di film-making, come spiega Frisina, può avere come scopo anche il cambiamento sociale, ovvero attivare diversi circuiti di feedback in cui i protagonisti del film (i cittadini da attivare, mettere in rete tra di loro e far dialogare con chi prende decisioni che ricadono sulle loro vite) si vedono nel video, discutono su che cosa tenere e che cosa modificare nel montaggio per mostrarsi in maniera inedita, accrescendo la loro capacità riflessiva e di agire nella sfera pubblica [Frisina 2013a, 106].

All'inizio del capitolo ci si chiedeva come produrre VEC con queste intenzioni. Negli ultimi due paragrafi ho sostenuto che l'intersezione tra produzione visiva della ricerca etnografica urbana, responsabilità etica e morale, e collaborazione dei partecipanti a tutte le fasi del progetto ne costituiscono le basi. A livello individuale, ciò significa abbracciare l'azione di collaborazione come un'estensione della ricerca, come condizione necessaria della pratica etnografica. Sul piano disciplinare, presuppone di inserire la pratica collaborativa nella tradizione di una sociologia pubblica che, come spiega Burawoy [2005], non può essere una sociologia di «seconda scelta», ma un'opzione dal basso, capace di catturare l'immaginazione dei sociologi che la promuoveranno «come un movimento sociale al di là dell'accademia» [*ibidem*, 37]. Questo contributo permette di immaginare e invita a praticare un'etnografia attraverso la quale sociologi e i loro pubblici collaborano alla definizione e alla realizzazione di interventi critici volti al cambiamento sociale, sul territorio urbano.

*Aquila Bianca* è stato proiettato in diversi contesti, sia accademici che pubblici, promuovendo soprattutto il dibattito nella città di Trento. Lo sforzo è certamente molto modesto (soprattutto se paragonato ad altri progetti antropologici di ricerca pubblica), ma ha comunque rappresentato un primo passo importante. L'anno successivo ho dovuto lasciare Trento, ma chi ha collaborato al progetto ha proseguito il percorso critico che avevamo iniziato insieme. Pierluigi ha portato avanti il suo lavoro fotografico nell'ex Ital cementi, collaborando anche con la Fondazione Museo Storico del Trentino, presentando le sue fotografie in diverse mostre allestite presso le Gallerie di Piedicastello. Razi e Soheila, con mia grande soddisfazione, si sono iscritti al corso di laurea in Sociologia presso l'Università di Trento. Insieme hanno fondato l'associazione Socio Cinema, per coniugare gli strumenti del cinema digitale con l'impegno sul fronte dell'immigrazione, realizzando diversi progetti in sinergia con attori pubblici e privati locali. Fazel ha trovato un lavoro a tempo indeterminato, e Hamed si è messo in proprio dopo vari contratti precari. Purtroppo non sono più riuscita a seguire gli spostamenti di Jamil dopo l'abbattimento della fabbrica.

*Aquila Bianca* ha avuto un ruolo importante nella vita delle persone che hanno partecipato al suo processo collaborativo di produzione, ha creato una nuova coscienza abbattendo presunte differenze e difficoltà, ha «aperto uno spazio etico dove i significati dei film vengono costruiti insieme tra film maker, soggetti, comunità e autorità» [Frisina 2013a, 108]. Ed è proprio in questa prospettiva che occorre sottolineare l'emancipazione e l'autodeterminazione che sottendono il processo di collaborazione dei soggetti della ricerca, creatori della propria rappresentazione e quindi agenti (ovvero dotati di agency) del proprio cambiamento. Dal canto suo anche l'etnografo è chiamato a ristrutturare, in seguito all'esperienza e alle nuove conoscenze acquisite, la collaborazione come strumento e strategia di ricerca, valutando riflessivamente il proprio posizionamento nella stessa costruzione di una rappresentazione culturale mediata. Per me, collaborare a un progetto etnografico che si può leggere, vedere e discutere a vari livelli e tramite l'utilizzo di diversi linguaggi costituisce un contributo che estende il rilievo pubblico della ricerca e riduce il divario tra l'accademia e le comunità che studiamo.

Proof Copy  
www.mulino.it/isbn/9788815265579