

Paris ‘bande à part’: sguardi cartografici e tessuti cinematografici nel cinema di *banlieue* (e dintorni)

Paola Cosma

Ricercatrice indipendente e filmmaker

Farah Polato

Università di Padova

ABSTRACT

Paris ‘bande à part’: cartographic gazes and cinematographic fabrics in the *banlieue* cinema (and surroundings). The article positions in the effervescent but slippery space where geographical visual approaches dialogue with film studies, and looks at the recent developments of the so-called French *cinéma de banlieue* (banlieue films). It presents two different but related sections, both based on textual readings. The first section, by Paola Cosma, questions the *cinéma de banlieue* as a cinema centred on a male dominant subject (L. De Franceschi) faced with the irruption, in the 2000s, of narratives characterised by female directors or with female protagonists, giving attention to the recurrences and shifts from the acquired spatial representational modes of the specific filmic category. The second one, by Farah Polato, follows along with the recent film event *Les Misérables* (2019), by Ladj Ly, unanimously affiliated to the *cinéma de banlieue*'s genealogy. Then, the analysis moves on to the earlier *La vie de Château* (2017), by Mody Barry and Cedric Ido, which shows a more articulated relationship with the *banlieue* films, but shares with them the representation of a ‘world apart’ within the city of Paris. Here, the general concept of space-building is explored: in Ly's visual concept, it appears to question the perspective from above and the drone-view, usually linked to an omniscient and dominant ‘eye’; in Barry-Ido's proposal, instead, it adopts a ‘feet-made cartography’ emerging through the character's walking. In both sections of the article, parameters such as scale and distance – shared in their shifting meanings by geography and film studies (Lukinbeal 2012; 2015, 12) – are relevant in guiding the textual reading. The annexed Google maps, by locating the places and itineraries of the narrations, make the dynamics among the concrete, symbolic and emotional distances covered by the characters visible but also highlight their performativity in the space.

Keywords

cinéma de banlieue, maps, Paris, Ladj Ly, Cedric Ido, Mody Barry

Il presente contributo prende in considerazione recenti sviluppi del cosiddetto ‘cinema di banlieue’. L'approccio adottato muove nella direzione di un'analisi testuale modulata in un'ottica orizzontale all'interno delle opere selezionate e in relazione alla catalogazione filmica di riferimento, per taluni un vero e proprio genere. Ripartito in due tracciati, vede il primo, a firma di Paola Cosma, operare su un corpus compatto, definito dall'irrompere negli anni Duemila di un protagonismo e/o di un'autorialità femminile in una produzione tradizionalmente a dominanza maschile sia sul piano della regia sia in quello della narrazione e della messa in sce-

na. Nello specifico, a condurre l'analisi è la verifica dei posizionamenti, rappresentazionali e performativi, delle personagge in spazialità fortemente codificate, espresse e agite nelle ri-mappature prodotte dai corpi e dalle loro prossemiche.

Il secondo tracciato, di Farah Polato, scruta le divergenti disposizioni cartografiche in due film degli ultimi anni investiti, rispettivamente, di una filiazione diretta dalla categoria filmica in questione e di un'attribuzione centrifuga. Raccogliendo il testimone, l'intervento prende avvio dal caso-evento di *Les Misérables (I Miserabili 2019)* di Ladj Ly per poi ritornare al precedente – meno noto nel mercato europeo ma con una interessante circolazione internazionale d'essai e festivaliera avviata nel 2018 – *La vie de Château (2017)*, realizzato a quattro mani da Mody Barry e Cedric Ido. In quest'ultimo, la riconduzione al cinema di banlieue, orientata anche da richiami interni alla narrazione, coesiste nella ricezione critica con un'iscrizione nel più ampio alveo del cinema di immigrazione, entrambe evocanti aree parigine che costituiscono, nella percezione diffusa, 'banda a parte'.

La localizzazione – nella plurivocità della sua declinazione – vi occupa un posto determinante, intervenendo a più livelli, a partire dall'ambientazione concreta: periferica nell'uno, 'parigina' nell'altro. Se il film di Ly marca sin dal titolo il 'territorio' fisico, e simbolico, di appartenenza, sia pure in termini critici, la proposta di Barry e Ido scompagina invece la collocazione univoca che il toponimo e l'ambientazione esclusiva sembrerebbero enfatizzare, per farsi generatore di posizionamenti mobili e multiscala. Il caratterizzarsi per l'uso della veduta aerea – sia essa diegeticamente motivata o propria dell'istanza narrante – in Ly e il punto di ripresa nettamente ribassato di Barry e Ido, immettono le due opere sulla scia di un ampio dibattito, tanto di area cinematografica che geografica, sul rapporto modellante – quando non occludente – dell'impronta cartografica sul territorio, di cui ci limitiamo a citare i principali lavori di Teresa Castro (2011) e di Giorgio Avezù (2017).

In questa prospettiva i due film dialogano con direttrici germinate nello spazio di interazione tra studi filmici e film *geography*, ora interpellate come strumento orientativo dell'analisi ora reinterrogate. Lo spazio di manovra agisce nell'interazione tra la propensione, al contempo problematica e fertile (Cupples, Lukinbeal, e Mains 2008, 4; Avezù e Fidotta 2016), dei *film studies* al prestito di parametri, concetti e metafore derivati dalla geografia umanistica e il consolidamento della componente linguistica e formale filmica nelle analisi di ambito geografico, ricettive delle sollecitazioni da questa prodotta al di là della corrispondenza rappresentazionale (Lukinbeal, Sharp e Sommerland 2019, 11).

Come dichiarato, le pagine che seguono fanno senz'altro perno sull'asse T (*Text*) della partizione rievocata da Laura Sharp e Chris Lukinbeal, nel loro "Film Geography: A Review and Prospectus" (2015, 21-34) con il modello *Author-Text-Reader* (2015, 21-35); pur confermando il testo come "discorso significante localizzabile" (Metz 1971, 8), nella sua propensione orizzontale ne dichiara lo statuto non autarchico, interrogandone il dinamismo relazionale. La verifica del gradiente dei film proposti nel predisporre localizzazioni, produrre e fornir-

re informazioni di carattere geografico, non intende porsi all'interno del paradigma *Real/Reel* – indicata nel medesimo quadro di sintesi e prospettiva del 2015 come “ontologia” ancora attiva nell’ambito degli studi geografici “che riduce il film a mera rappresentazione riproduttiva” – bensì intende utilizzarli per muoversi verso il lavoro del linguaggio in cui i film sono intesi come ‘campi’ di espressione di processi; in essi la rimappatura di disposizioni spaziali date (Cosma) così come l’assunzione, critica, di modelli cartografici (Polato), entrambi mediati dalla messa in scena filmica, evidenziano contestualmente gli impianti egemonici e le mobilitazioni transformative, anche fautrici di nuovi assetti asimmetrici, in eco con l’operatività assegnata da Huggan alla mappa stessa (1989, 128) e particolarmente sensibili nelle produzioni e nelle categorizzazioni filmiche in oggetto.

Accogliendo la lucida consapevolezza espressa nel “Manifesto for Map Studies” (Dodge, Kitchin and Perkins 2009, 220-243) in merito ai rapporti – e al loro gradiente di propulsività – tra le discipline, il presente contributo, dalla propria postazione di affaccio, mira a servirsi del territorio di mezzo tra cinema e cartografia quale trampolino di lancio per ‘far parlare il film e il cinema’ (cfr. al riguardo, l’affermazione di Avezzù, sull’uso funzionale della geografia “per fare dire ai film qualcosa del cinema,” in Avezzù 2017, 39), piuttosto che come base per uno sconfinamento disciplinare. Gli indicatori di scala e distanza, oltre che prospettiva e punto di ripresa, si confermano qui, come evidenziato da Lukinbeal (2012; 2019, 12), particolarmente funzionali alla dislocazione disciplinare e a un’incorporazione analitica.

Un apparato visivo sotto forma di mappe prodotte con GoogleMaps – tra le applicazioni più diffuse e pervasive nelle pratiche quotidiane di orientamento e attraversamento – accompagna la scansione delle due unità d’analisi supportandola e al contempo accogliendone le traiettorie interpretative. Trattasi di tavole che ora localizzano nell’area metropolitana i riferimenti dei singoli film (ambientazioni, location, itinerari) giustapponendo i *frame* di riferimento, ora ospitano ricostruzioni di sintesi tra i diversi film a evocare – nell’accezione medianica dell’espressione – la figura, evanescente, di un immaginario geografico da cercarsi non nei quadri prodotti ma nell’intreccio delle interlocuzioni scaturibili – per similitudine, contrasto, dialogo – tra le immagini e i riferimenti convocati, aperti a integrazioni soggettive, secondo un approccio non vettorializzato dalla mappa al fruitore. La valenza di *counter movie-maps*, infatti, vi agisce, oggi, non tanto nell’immissione di spazialità e rappresentazioni marginalizzate dal *mainstream* (Roberts 2010, 189) – in considerazione della legittimazione della categoria filmica e della buona collocazione di alcune delle opere nei circuiti distributivi, nonché dello statuto autoriale conquistato da alcune delle personalità registiche –, quanto nello spazio aperto ‘tra’ i film, in dialogo con l’esperienza e la mobilità, soggettiva e collettiva, degli interlocutori e delle interlocutrici e le mappe, altrettanto mobili, che ne scaturiscono.

Disegnare la banlieue: singolare/ plurale?¹

Riferito a una produzione francese prevalentemente incentrata sull’area parigina, la formula

‘cinema di banlieue’ lascia intendere, oltre alla mera indicazione dell’ambientazione, un impianto in cui la riconoscibilità dello scenario, nelle sue coordinate storico-materiali, è nevralgica, facendosi termine di confronto per commisurare istanze denotative e connotative, orientamenti discorsivi. Non implicante necessariamente una valenza “dichiaratamente cartografica” delle singole opere (Farinelli 2009, 36), l’indicazione topografica ne prospetta quantomeno una disposizione in tal senso, in parte raccolta dall’apparato visivo che accompagna il contributo. Degli anni Ottanta è la linea di demarcazione tra i *film en banlieue*, girati o ambientati in periferia, e i *film de banlieue* (Milleliri 2011, Millot e Glâtre 2003), caratterizzati dall’assestamento di modi di rappresentazione e di regimi di attesa, che rilanciano la narrazione di una ‘perifericità’ storicamente espressiva di una scissione da un corpo unitario ‘di riferimento’, sia esso la città, la nazione o lo statuto di cittadinanza. Ricondotto all’emersione di soggettività in tessuti sociali e cittadinanze attraversati da flussi migratori ed eredità coloniali, il cinema di banlieue ha introdotto un cuneo nei modi di rappresentazione della metropoli, portatore di istanze rivendicative ma anche di nuove dissimmetrie e assetti egemonici che si assestano nelle forme filmiche, che trova trascrizione nel lavoro di mappatura dei ‘volti’ cinematografici della capitale (Coisne 2018, Phillips and Vincendeau 2018, Touati 2018, Wagner 2011).

Se la messa in scena dello spazio è sempre veicolo di costruzione di senso, nei film di banlieue parametri di sensibilità cartografica – quali distanza, posizionamento, individuazione delle aree rappresentabili, selezione dei marcatori, paradigmi di rappresentazione – si fanno vettori privilegiati di rivendicazione e di interlocuzione, in assonanza con i parametri convocati anche nell’altra territorialità ‘cartografata’ di riferimento, quella che disegna – tra inclusioni ed esclusioni, avvicinamenti – le geografie del cinema nelle sue perimetrazioni nazionali. Indicativa del cortocircuito è la doppia primogenitura assegnata al film *Le thé au harem d’Archimède* di Mehdi Charef (1985): considerato apripista del filone, segna anche, per la prima volta, l’iscrizione di un’opera di un autore francese di origini algerine nella costellazione del cinema nazionale, legittimata da riconoscimenti di carattere istituzionale (il premio César). Oscillazioni rispetto a tradizioni cinematografiche e canoni culturali nazionali si fanno dunque sismografi di appartenenze e di tracciati identitari non lineari, spesso sofferti; gli stessi da cui la banlieue è modellata. Significativo, al riguardo, ricordare – seppur rapidamente – come *Le thé au harem d’Archimède* sia punteggiato da riferimenti al cinema della Nouvelle Vague che, con il suo orgoglioso e strategico rifiuto del “cinema di papà,” aveva imposto uno sguardo “alla prima persona singolare” (Lavarone 2010, 34). La città di Parigi ne è stata specchio riflettente, in un approccio propenso “da un lato a coglierne la verità documentaria, dall’altro a esprimere un rapporto profondamente soggettivo e personale con lo spazio urbano” (Lavarone 2010, 285) che trova nelle *ballade*, marcate dai sobbalzi dei corpi, una cifra di modellazione percettiva che ritroveremo nei film di seguito proposti. La disposizione cartografica vi prende parte anche nella selezione delle aree urbane, oltre che nei mo-

di della loro rappresentazione, assunta sin dal film-manifesto a episodi dedicati ciascuno a un diverso quartiere, *Paris vu par* (*Parigi di notte* 1965). Vi partecipa l'attenzione riservata agli interventi urbanistici che negli anni Cinquanta e Sessanta trasformano il volto di Parigi; ambito rimasto a lungo trascurato dagli studi sulla Nouvelle Vague (con le debite eccezioni, ad esempio *Due o tre cose che so di lei* di Jean-Luc Godard 1967), rimbalza prepotente nelle contro-narrazioni della produzione culturale che si andava contrassegnando come *beur*, cui il cinema di banlieue è ricondotto. Ai flussi migratori interni e al profilo operaio proprio della precedente stagione della periferia parigina si sovrascrive una composizione multiculturale, in gran parte eredità dell'impero coloniale.



Fig. 1. *Le thé au harem d'Archimède*, M. Charef (1985).

Nel loro sistematizzarsi i film di banlieue inclinano verso figure di sintesi in cui a imporsi è una certa idea di banlieue parigina, identificata più dalla sua architettura che dalle localizzazioni e da griglie intersezionali che imbrigliano un'entità invece plurale e dinamica. A dominare è il landmark dei *grands ensembles* alla cui ridondanza Anaïs Coisne imputa l'impoverimento del vocabolario urbanistico della periferia (2018, 49): vedute d'insieme su monolitiche facciate di agglomerati, blocchi di cemento proposti con visioni dall'alto o in profondità di campo, sovente immersi in spazi verdi come fossero isole urbane, si impongono sin dalle prime inquadrature adibite, da manuale, a una funzione di contestualizzazione.

Sotto l'aspetto dei sistemi narrativi, "dato strutturale ineliminabile [è] la centralità del soggetto maschile – plurimo, giovanile, multietnico e deviante", cui si correla la sfocatura delle figure femminili "ridotte a esili stereotipi: perlopiù madri, estenuate custodi dell'ormai pericolante foyer originario, sorelle vessate da fratelli oppressivi, oggetti sessuali intercambiabili, usati dai draguers per ostentare una virilità continuamente in discussione" (De Franceschi 2000, 113-124).

L'io mobile tra la periferia e centro nei film di banlieue gender-oriented

Negli anni Duemila figure femminili, per lo più afroscendenti, emergono da quella sfocatura cui erano state relegate. Le traiettorie e gli sguardi di personaggi, come Desiré in *La Squale* (2000) di Fabrice Genestal, Laura in *La Petite Jérusalem* (2005) di Karin Albou, Ely e Lila in *Tout ce qui brille* (2010) Géraldine Nakache e Hervé Mimran, Marième in *Bande de filles* (*Diamante nero*, 2014) di Céline Sciamma, Brooklyn nel film omonimo di Pascal Tessaud (2014) e Dounia in *Divines* (2016) di Houda Benyamina, concorrono a rimodulare la cartografia stabilizzata. Ambiti privilegiati di messa in tensione dei costrutti socio-culturali e cinematografici acquisiti, espressivi di un panorama marcato dalla subalternità femminile, sono la lontananza dal centro, in cui tradizionalmente la banlieue misura una irrisolta nozione di cittadinanza, e la percorribilità interna in relazione all'appartenenza di genere risultano due campioni interessanti per saggiare la messa in tensione.²

Premminente – ma non esclusiva – è l'eredità di una rappresentazione di sintesi. Per il regista Fabrice Genestal la disseminazione delle location di *La Squale* nei quartieri di Sarcelles, La Courneuve, Stains, Trappes, Montreuil, Drancy risponde all'intento preciso di “evitare una territorializzazione” a favore di “una città immaginaria ma emblematica” (2000). Se per localizzare *Diamante nero* a Les Malassis a Bagnolet, *Divines* a Montreuil La Noue e *La Squale* ancora a Les Sarcelles fondamentali sono le informazioni extratestuali – o il soggettivo competenza spettatoriale –, in *Tout ce qui brille* e *Brooklyn* l'ambientazione è invece esplicitata, mentre in *La Petite Jérusalem* il quartiere ebraico di La Sarcelles compare nel titolo ma il riconoscimento della sua valenza topografica è instabile. Confermata parimenti la funzione localizzante dei *grands ensembles* che, in *Divines* e in *La Petite Jérusalem*, fanno la loro imponente comparsa sin dai titoli di testa (figg. 2 e 3).



Fig. 2. *La Petite Jerusalem*, K. Albou (2005).

All'interno delle coordinate indicate da Coisne e De Franceschi, lo spazio aperto è di dominio maschile, a esibizione di un sistema patriarcale pervasivo, imperante anche negli interni domestici dove le donne si vorrebbero confinate.



Fig. 3. *Divines*, H. Benyamina (2016).

Perturbazione performative: il corpo, lo sguardo, lo spazio



Fig. 4. *La Squala*, F. Genestal (2000).

L'agibilità dello spazio aperto – ma non pubblico – è per le donne – e rigorosamente solo in età giovanile – subordinato a un mascheramento che modella corpo e atteggiamenti al maschile, sempre esposto all'arbitrio dello smascheramento. In *La Squale* (fig. 4), è la 'nera' Desirée, performante nell'indossare i comportamenti dei suoi coetanei maschi, a padroneggiare lo spazio tra i palazzoni, contrariamente alla 'beurette' Yasmine, figura che riprende la "giovane donna di origini maghrebine "sexy, studiosa o velata, di solito una vittima" (Tarr 2012, 49).

Prosemiche tra corpi ed edifici, tra interni ed esterni, declinano politiche della mobilità e dell'interdetto. In una funzionale perversione del disegno progettuale, mirante a un raccordo tra le aree aperte e i caseggiati, i *grands ensembles* del cinema di banlieue esibiscono "itinerari esposti al pericolo" dove "le ragazze vivono come in un acquario, sempre sotto lo sguardo dei maschi che le sorvegliano e giudicano dalla sommità delle scale" (Chiesi 2014, 7). Riprese di grate, cancelli, barriere, che già hanno tradotto l'orizzonte ingabbiato dei personaggi (fig. 5), rilevano ora, nell'adozione della modalità rappresentativa, la cattività delle personagge (fig. 6).



Fig. 5. *Le thé au harem d'Archimède*, M. Charef (1985).



Fig. 6. *Divines*, H. Benyamina (2016).

Nel panottico dato, è il passeggiare a forzare le circoscrizioni di una mappatura non trasposta su carta ma incarnata: “piccola perturbazione performativa” (Butler 2017, 128) che, nella sua duplice implicazione fisica e politica, fa del desiderio femminile di rivendicare “un posto per se stessa negli spazi dominati dagli uomini” (Tarr 2005, 119) una sfida a un certo regime costituito la cui gittata eccede l’istanza di genere. Così è per le lunghe passeggiate, spesso a tarda notte, di Laura in *La Petite Jérusalem* che rispondono contestualmente anche all’esigenza di scardinare gli assunti del reticolo sociale per i quali la banlieue persiste come stabilmente abitata da “antillani, beur, neri, arabi ma non ebrei” (Albou 2009, 47-63).

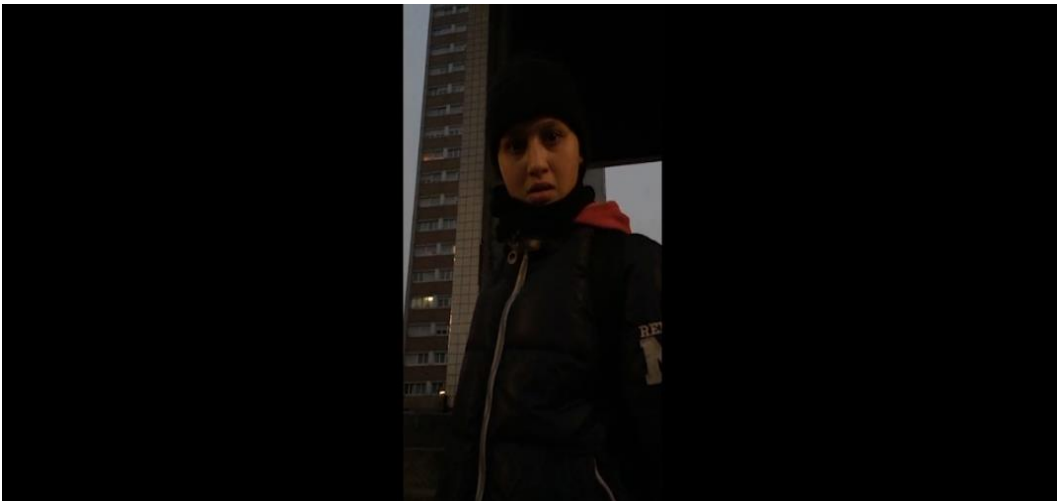


Fig. 7. *Divines*, H. Benyamina (2016).

La soggettivazione del punto di vista è un altro cuneo perturbativo che, sintomaticamente, si riversa nello stilema dei *grands ensembles*. In *La Petite Jérusalem* la consueta ripresa area dei titoli di testa trova reinquadratura nella cornice delle finestre dell’appartamento della protagonista. Se lo spazio domestico risulta così ‘invaso’ dalla sfilata monocorde delle facciate degli edifici, la scelta enfatizza contestualmente anche, nel punto di ripresa pri-

vilegiato, la soggettivazione fenomenica. Procedimento assimilabile si ha nell'inatteso *réca-drage* della sequenza iniziale di *Divines*, rivelaasi autorappresentazione realizzata con lo smartphone in cui, conformemente all'estetica del selfie (fig. 7), sono i soggetti – e non lo sfondo – a fungere da fuoco prospettico.

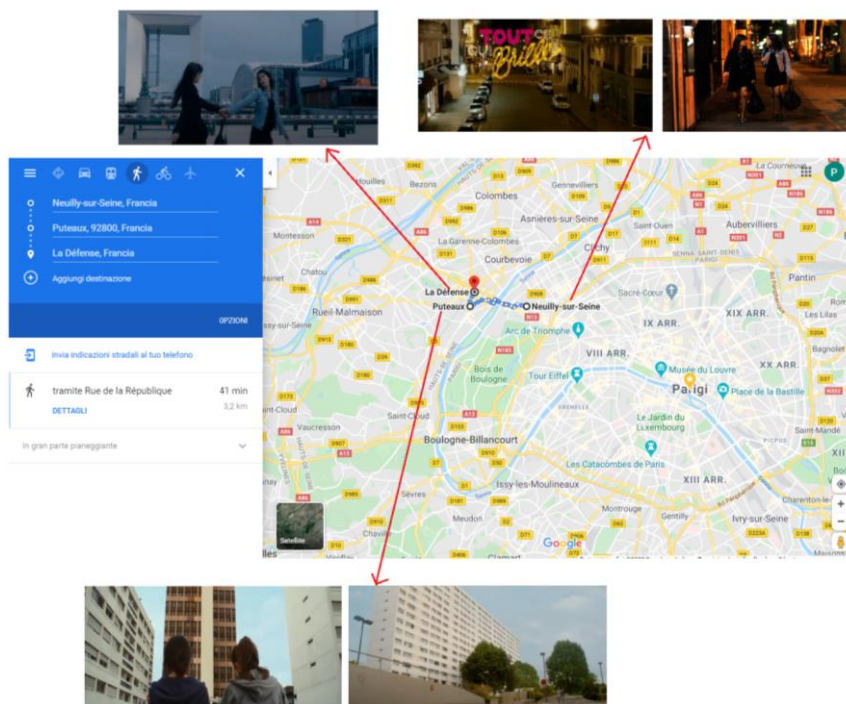
Oltre l'isola, la penisola?

In *La Squale*, a più riprese l'occhio si distende fino all'area verdeggiante disposta ad anello, in un prolungamento della città post-industriale verso la campagna piuttosto che verso la città la cui lontananza è enfatizzata dalla presenza ricorsiva della ferrovia. Già caratterizzante il precedente cinema di banlieue (Lavarone 2010), il motivo della distanza trova nel mediometraggio di Maurice Pialat, *L'Amour Existe* (1960) traduzione in una zonizzazione scandita da quattro configurazioni architettonico/urbanistiche: il centro da 'cartolina', i *pavillon*, i *grands ensembles* e la *bidonville*, "grado più basso del tessuto urbano" (Vogt 2017, 39). La sua comparsa in *Divines*, benché in una sola inquadratura, nell'affiorare da una fitta vegetazione l'agglomerato di lamiera, segnala il posizionarsi 'appena più in alto' della banlieue adiacente.

La distanza dal centro città è commisurata nei film in esame a due campi di tensione. Il primo, sedimentato, chiama in causa una griglia connessa ai motivi dell'origine, dell'estrazione sociale, dell'attribuzione razziale e incistata al luogo di residenza. Il secondo riflette invece la nuova dinamica di genere in cui la messa in scena del centro – spesso limitata, nell'economia narrativa, a poche sequenze – si dà prioritariamente come fuoriuscita che permette di forare costrizioni e codici. In ogni caso, raggiungere "Parigi necessita sempre uno sforzo, che è fatto in modo unilaterale: dalla persona che vive in periferia verso Parigi, raramente dall'altro senso" (Touati 2018, 28).

Spetta alla metropolitana, figura topica del cinema di banlieue, scolpire la vettorialità. A rappresentarla – da *Diamante nero* a *La Squale*, *La Petite Jérusalem* e *Tout ce qui brille* – è sintomaticamente di Chatelet-Les Halles, (figg. 8-9), snodo tra il centro città e "l'extra fuori dalla cinta muraria" della rete ferroviaria sotterranea (RER).

La metropolitana concorre a cartografare le distanze misurandole in tempi di percorrenza, nella decorazione scenografica delle stazioni, nella frequenza delle corse, nella manutenzione delle linee che traducono una zonizzazione – istituzionalmente prodotta o socialmente percepita – che ridisegna l'apparente neutralità della sua mappa cartacea, talora persistendo negli immaginari condivisi anche là dove siano intervenuti cambiamenti trasformativi. Di qui la durata filmica dei rientri, la laboriosa alternanza di percorsi a piedi e in metro (fig. 10), il contrasto tra le architetture e la dissimulazione delle personagge, che si dichiarano residenti altrove, per il tragitto Puteaux-Neuilly, separati dalla Senna ma non sono significativamente distanti geograficamente (*Tout ce qui brille*).

Fig. 8. *Brooklyn*, P. Tessaud (2014).Fig. 9. *Diamante nero*, C. Sciamma (2014).Fig. 10. *Tout ce qui brille*, G. Nakache e H. Mimran (2010).

L'uscita dalla banlieue può forare la pervasività del sistema dominante nelle relazioni, che possono essere agiti liberamente solo 'lontano', come nella fuga di Yasmine e Toussaint al giardino di Buttes Chaumont, nel XIX arrondissement a nord-est di Parigi, immerso in una cornice enfaticamente bucolica (Tarr 2005) sulla quale, dallo sfondo, incombe il profilo dei *grands ensembles* (*La Squale*).

Le fuoriuscite verso il centro, annota infatti Tarr, non offrono alle giovani un'alternativa permanente; le approssima piuttosto a delle 'turiste per un giorno', rimarcando l'estraneità alla Grande Narrazione delle scenografie monumentali. Al contempo, è questa estraneità a predisporre 'set' in grado di accogliere l'anelito delle giovani donne: liberare voci e gesti in canti e danze, operare poliedriche pratiche trasformative che asseriscono la centralità del corpo desiderante nell'intervallo creativo prodotto da prassi di adeguamento. In *La Squale* e in *Divines* ci aggiriamo in una la Parigi spesso da cartolina, riconoscibile indipendentemente dal fatto che la si sia visitata o meno. Vi campeggiano piazza di Charles de Gaulle e gli

Champs-Élysées, l'Arco di Trionfo, che occhieggia alle spalle di Dounia e Maimouna in de-cappottabile e abiti scintillanti (prestito di costumi di scena di un teatro) per una notte elettrizzante, da vivere fino in fondo (*Divines*, fig. 11). In altri casi i maestosi landmark sono invece posto sullo sfondo, a distanza: l'Arco di Trionfo da La Défense; la Torre Eiffel incastrata tra i *grands ensembles*, dal balcone dell'appartamento di Ely, per finire nel più classico souvenir, inneva nella palla di vetro (*Tout ce qui brille*, fig. 12).

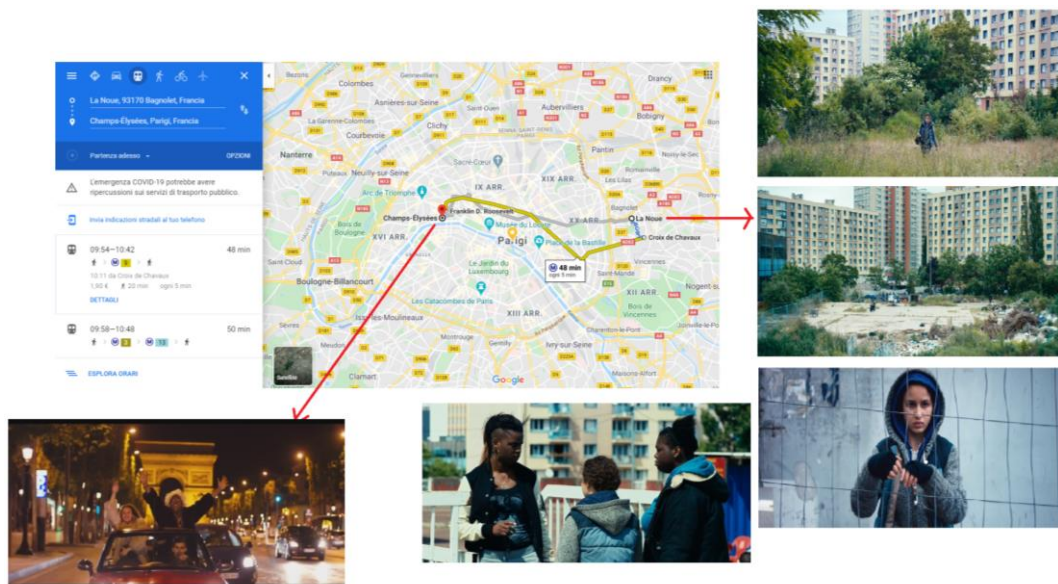


Fig.11. *Divines*, H. Benyamina (2016).



Fig. 12. *Tout ce qui brille*, G. Nakache e H. Mimran (2010).

In *Diamante nero* (fig. 13), come anche in *Tout ce qui brille*, sono l'Arco de La Défense e il complesso affaristico omonimo, con l'ambizione avveniristica dei suoi edifici eretti nella zona periferica tra i comuni di Courbevoie, Puteaux e Nanterre, a subentrare come spazio altro (cfr. *topoi* danza e travestimento).



Fig. 13. *Diamante nero*, C. Sciamma (2014).

In *Tout ce qui brille*, malgrado la dicotomia tracciata nelle prime sequenze tra il centro, “dove tutto brilla” e il “contesto e habitat ben precisi” (Vincendeau 2018, 91) dei *grands ensembles* di Puteaux, la mobilità più frequente delle ragazze verso l'esterno della banlieue più che accentuare l'ospitalità della residenza e l'imponenza estranea di Parigi, immette il piacere sensoriale della percorrenza delle strade interne alla cinta muraria della *ville lumière* senza tuttavia scardinare il peso della reciproca percezione di alterità, proprio dei film di banlieue.

Procedimenti di interposizione tra le due polarità canoniche – centro/banlieue – si riversano in quelle spazialità che Marc Augé ha indicato come rappresentative di non-luoghi. Più che sovrascrivere la tassonomia individuata dal sociologo, interessa qui ricordarne la configurazione non impregnata da “identità singole, né relazioni,” cui si correla la possibilità, temporanea, di non essere “sempre presenti a se stessi” (2012, 96).

La rete dei trasporti urbani vi partecipa come spazialità terza, oltre che come misura della distanza, in cui lo sguardo può sostare senza implicazioni nelle diversità dei suoi ospiti o in grado di proteggere, nella densità dei suoi vagoni, esternazioni di legami interdetti (come la dichiarazione della ‘donna/ebrea’ a l’‘uomo/musulmano’ in *La Petite Jérusalem*). Similmente, mete privilegiate delle protagoniste sono grandi parcheggi, centri commerciali, camere di albergo, stazioni della metro, autobus, supermercati agendo come set compensativi o di sperimentazione all'interno del gruppo di soggettività e interazioni non omologate (*La Squale*, *Diamante nero*, *Divines*, *Tout ce qui brille* e in *La Petite Jérusalem*). È nel reparto di cosmetici-

ci di un supermercato che ci si può concedere di giocare con una ‘femminilità’ così penalizzante nel luogo da cui proviene (Dounia in *Divines*); è una camera d'albergo ad accogliere la dinamica dei posizionamenti tra il gruppo di amiche (*Diamante nero*); è il centro commerciale a offrire spazio di socializzazione (*Tout ce qui brille*); ed è in una gita a Eurodisney, destinata a farsi memoria condivisa, che si può confessare la propria fragilità (ancora *Diamante nero*).

Non si tratta tuttavia di spazi compensativi ma di campi attraversati da forze che trovano espressione negli assunti del mercato e della sua targetizzazione. Così centri commerciali, profumerie, negozi di cosmetica respingono quello slancio del desiderio femminile a una ridefinizione del sé, che vi si era insediato. “Tutto il peso della melanina” – per citare Franz Fanon (2015, 142) – si riflette negli sguardi sospettosi di commesse dalla pelle rigorosamente bianca e dagli occhi azzurri (*Diamante nero*, *La Squale*, figg. 14-15), nelle dis-formità materializzata nelle nuances troppo chiare dei cosmetici di lusso (“Tu sai come si chiama questo? ‘Porcellana!’”, *La Squale*).



Figg. 14-15. *Diamante nero*, C. Sciamma (2014).

A palesarsi è anche il risvolto ‘cartografico’ della stigmatizzazione sociale, da cui gli insulti (“scarafaggi”) di un agente di sicurezza, egli stesso afrodiscendente, con l’intimazione alle *banlieusardes* di “tornarsene” alle case popolari da cui provengono (*Divines*).

Traiettorie di sviluppo, dal volto ancipite, si ravvisano in *La Petite Jérusalem* e in *Tout ce qui brille*. Nel primo la protagonista – unica della famiglia – ambisce a costruire la propria esistenza in Francia e non in una agognata Israele cui “tornare”. Il trasferimento della *banlieusarde* in centro, grazie a una borsa di studio, si prospetta tuttavia come un’assimilazione che comporta la disintegrazione familiare. Nel secondo, l’arco del movimento porterà una delle due amiche alla meta tanto desiderata, mentre l’altra solo ad accorciare le distanze in una banlieue più vicina alla Torre Eiffel.

Solo in *Brooklyn*, ambientato a Saint-Denis, il dinamismo si fa propriamente interno, mutando di segno all’ospitalità abitata. La periferia, presentata ancora come un microcosmo separato, offre anche occasioni di riscatto per la protagonista, giovane *rappeuse* in fuga dalla Svizzera, e per la comunità che la accoglie. La ‘dis-formità’ al corpo cittadino, sancito dalla ‘cintura’, prospetta ora un – terzo – spazio, generatore, nel pulsare delle sue lacerazioni e nella mediazione di un gesto artistico riconosciuto, come l’indugiare “nel bel mezzo del film” su una scena di graffiti” a esplorarne la bellezza. È, qui, un’inquadratura “apparente-

mente innocua” nella sua inutilità causale a introdurre una strategica perturbazione narrativa capace di invertire il segno (da gesto vandalico e forma espressiva legittimata) e “far sì che Saint-Denis esista in un altro modo attraverso immagini, lontane dai cliché trasmessi dai telegiornali” (*Images de la diversité*). E così la musica e le parole dell’hip hop che si fanno vessillo di una lotta per la parola e l’azione (fig. 16).



Fig. 16. *Brooklyn*, P. Tessaud (2014).

Dal cielo/dalla terra: prospettive cartografiche

Ouverture. “Un ragazzino nero, avvolto nella bandiera francese, esce da un fetido palazzone di periferia. Incontra gli amici, giovani, maschi, meticci, tutti con una bandiera, un cappellino o la maglia della nazionale. Si mettono in viaggio, tra autobus e treni, per arrivare a Parigi città. Inquadratura davanti alla Torre Eiffel. C’è la finale del Mondiale 2018, in Russia, la Francia vince la Coppa del Mondo” (s.n. 2020).

I *Miserabili* di Ladj Ly, scritto con Giordano Gederlini e Alexis Manenti (anche attore nel ruolo di Chris), è il caso – evento francese dell’ultima stagione cinematografica tanto per il mantenimento del record di incassi al botteghino, non distolti nemmeno dalla sospensione Covid, quanto per i riconoscimenti che, sul piano nazionale, sanciscono un imprimatur che passa dal Festival di Cannes, ai Cesar, ai Lumiere, oltre che dalla selezione per la rappresentanza della Francia agli Oscar, per la prima volta affidata a un regista ‘black’ francese al suo approdo al lungometraggio.

Girato a Montfermeil, periferia dell’hinterland parigino a 40 chilometri dalla capitale, dove il regista è nato e cresciuto, il film sviluppa in termini finzionali il precedente cortometraggio, *365 jours à Clichy-Montfermeil* (2017), opera collettiva di impronta documentaristica incentrata sulle rivolte giovanili del 2005 filmato da Ly in collaborazione con Manenti, a sua

volta originario della periferia orientale (Bagnolet, dipartimento Senna – Saint-Denis Île de France, arrondissement Bobigny).

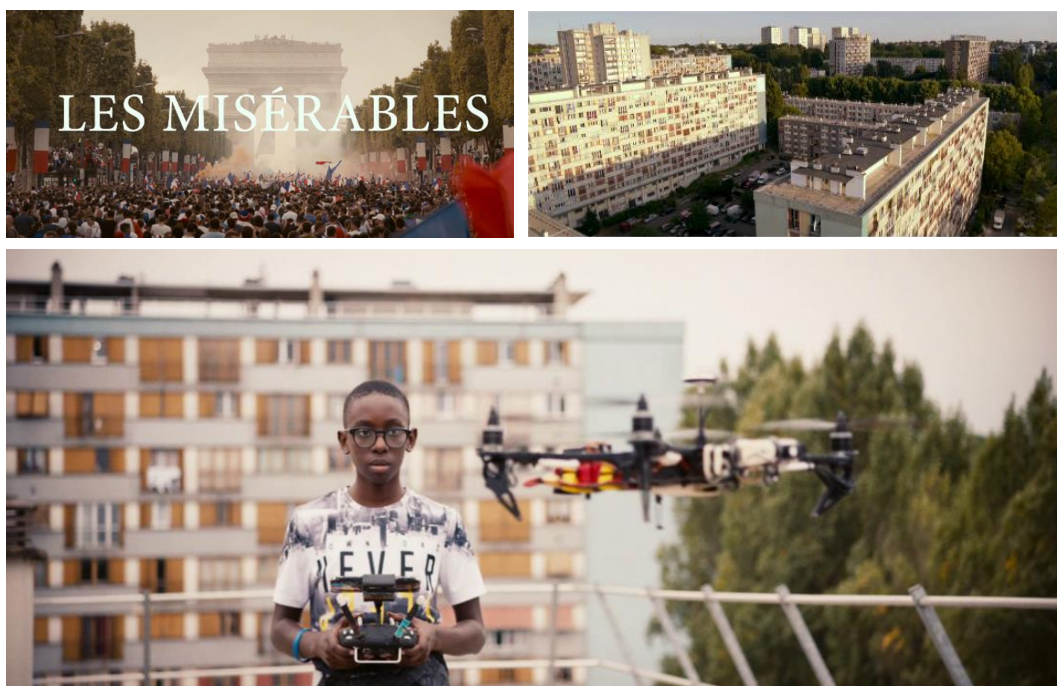
L'apertura della recensione italiana e le tessere bio-filmografiche riportate, debitorie di un corredo critico-informativo trasversale nella corposa rassegna stampa sul film e il regista, introducono alla rete di referenze e di ascendenza cinematografiche quasi inerziali (fig. 17) in cui non mancano da un lato l'accostamento, per l'ambientazione e l'inesco narrativo, alla pellicola culto di Kassovitz, *L'Odio*, dall'altro la filiazione a *Le thé au harem d'Archimède* di Charef. Con quest'ultimo, Ly condivide il processo di legittimazione: se la legittimazione di Charef apriva una traiettoria che ai nostri giorni approda all'acclamazione di Abdellatif Kechiche come novello *enfant terrible* del cinema nazionale, oggi i tributi all'opera del regista di origini ciadiane incoronano un nuovo pioniere in un contesto e nozione di cittadinanza ancora a disagio con la pluralità del suo tessuto.

Nel nesso biografico ritroviamo quella rappresentazione territoriale in 'prima persona' propria, come si è visto, di una certa tendenza del cinema francese, sostenuta dalla valenza documentale/cronachistica (i 'fatti' ovvero le insurrezioni giovanili che si fanno carsicamente tornasole di tensioni sociali e istituzionali e dell'apparato di repressione del mantenimento del cosiddetto ordine pubblico) calata nei moduli sedimentati nel cinema di banlieue.

Che il prestito del titolo, *I Miserabili*, non funzioni solo come suggestione ma lavori sul piano di una continuità, al contempo, di orizzonte discorsivo e di iscrizione identitario-culturale è segnalato sia dalla ripresa finale (il riferimento ai buoni o cattivi coltivatori, citazione dal romanzo) ma soprattutto dalla localizzazione. Il raccordo con l'affresco politico-sociale tratteggiato da Victor Hugo trova infatti ancoraggio nella topografia urbana dove luoghi di ambientazione del romanzo si sovrascrivono all'area 'problematica' assegnata nel film alla pattuglia, in cui si snoda gran parte delle vicende. Les Bosquets, uno dei quattro quartieri del comune di Montfermeil, vicino alla foresta di Bondy e confinante con Clichy-sous-Bois, che oggi ospita il liceo intitolato al grande romanziere, non cessa dunque di incombere nei destini dei suoi abitanti. L'usuale rinvio all'affresco è affiancato da altri prestiti, come quelli al mosaico e alla mappa, riscontrabili nella ricezione diffusa³ a restituire uno dei tratti connotanti la proposta di Ladj Ly, vale a dire la mobilità di uno sguardo che da una visione di insieme muove verso i dettagli. La dinamica non risponde tuttavia a un'istanza di complementarità mutuamente rafforzata nella sua spinta conoscitiva; esibisce piuttosto lo scacco di cui l'uno e l'altro sono segnati.

Lo sguardo dall'alto con cui, spettacolarmente, il film si apre e che avvolge il fiume umano di corpi che, all'ombra dell'Arco di Trionfo (fig. 18), si compattano e mescolano vibranti sui *grands boulevards* in occasione del match decisivo, è unanimemente ricondotto a quel miraggio di un corpo della nazione capace di accogliere le differenze dei suoi volti ma anche – aggiungiamo – il brulicare fremente delle sue fisicità. Se la visione dall'alto d'apertura fa tutt'uno con lo sguardo ordinatore del cinema, di cui Giorgio Avezù ha ampiamente

tratteggiato la fallacia (2017), è la mobilità chirurgica delle perlustrazioni di un drone (fig. 19), che subentra dopo le prime sequenze, a occupare la scena attrazionale. Appropriazione domestica dell'apparato sorvegliante concesso dall'accessibilità tecnologica, qui protesi che potenziano la possibilità di 'vedere tutto' del giovane Buzz (interpretato dal figlio del regista, Al-Hassan Ly), il drone va ad aggiungersi alla successione delle tecnologie con cui il cinema ha alimentato il suo dispositivo.



Figg. 17-18-19. *I Miserabili*, Ladj Ly (2019).

L'implementazione del dispiegamento scopico, unitamente alla sua introiezione ed esibizione sul piano narrativo, si associa a una riflessione sullo statuto della visione che contiene ed eccede il cinema. Il drone del giovane co-protagonista, abilmente manovrato, mappa la vita del quartiere, spingendosi là dove l'occhio non potrebbe giungere, ma soprattutto là dove non dovrebbe spingersi: dallo spiare l'intimità di giovani coetanee all'assistere al sopruso della polizia su un minore. Si tratta di una dimensione potenziata che tuttavia è, per il giovane *banlieutard*, segnata indelebilmente da un limite: non può infatti farsi testimonianza né rappresentazione. Non può, in definitiva, restituire la 'forma del mondo' cui ha assistito.⁴ Lo sguardo di talune componenti della società, lo sguardo dei 'subalterni' – sia esso tecnologico o umano, come quando verso la fine Buzz spia attraverso un foro lo scatenarsi della violenza dei coetanei sui poliziotti – può guardare solo finché non si palesa, finché non si nomina. Nel momento in cui ciò accade, la possibilità testimoniale e rappresentazionale soccombe alla sua funzionalizzazione all'interno dei rapporti di forza (di una coalizione femminile sull'altra per i video intimi, dei potentati di quartiere sui poliziotti per la registrazione dell'abuso di potere). E lo sguardo terzo, quello di Stéphane Ruiz (Damien Bonnard), il poliziotto trasferitosi dalle zone rurali, sconta la de-legittimazione di chi viene da un altrove.



Fig. 20. *I Miserabili*, Ladj Ly (2019).

Estraneo a conoscenze, informazioni, codici condivisi – a partire dalla sua incapacità a orientarsi nel quartiere – non è inscrivibile in alcuna delle ‘appartenenze’ entro cui precipitano, volenti o nolenti, tutti i personaggi. Sarà la sua esitazione a fornire l’esatta localizzazione dell’edificio della banlieue (“Vous êtes où?” “Quelle est votre position?” chiede insistentemente l’agente di collegamento, fig. 20) dove sono assediati i suoi compagni di pattuglia a sospendere tra la tragedia e la risoluzione l’esito di uno scontro finale immerso in atmosfere di una violenza epica ed allucinata. E poco importa che proprio questa estraneità lo affranchi da automatismi, facendo affiorare inattese (per i personaggi, non certo per gli spettatori) affinità che permettono di vedere lucidamente: non spetta nemmeno a lui tracciare né restituire la forma di quel mondo.

Malgrado l’incalzare di eventi e situazioni e la mobilità senza posa dei personaggi, malgrado il ricorso al piacere di un’invenzione narrativa (il furto del leoncino come motore narrativo, la suggestione dell’universo circense, violento e *naïf*, l’estetica allucinata dell’assedio finale) la linea interpretativa qui proposta impervi l’ancoraggio rappresentazionale de *I Miserabili* sulla centralità dello sguardo quale principio strutturale che risponde a una spazialità figurata come ordinamento differenziato, non intaccato dalle sue interne perversioni additate dalla narrazione.

Tout cela, mais c'est Paris

Et c'est Paris, qui fait la parisienne / Qu'importe, qu'elle vienne du nord ou bien du midi / Et c'est aussi le charme et l'élégance / Et l'âme de la France / Tout cela, mais c'est Paris.

Paris, Paris, Paris (1949)

“Je suis Parisien, moi” controbatte Charles (Jacky Ido, fratello del regista Cedric), inappuntabile leader di un drappello di *rabbateurs*, all’amico che prospetta una dislocazione delle attività commerciali a Bobigny, in periferia. La precisione del riferimento, non determinante ai fini dello sviluppo narrativo, chiama in causa questioni di posizionamento. E l’osservazione

“Nous sommes à Paris, Madame,” con cui Charles accompagna il galante baciavano che avvia il film alla sua conclusione, torna ad asserire un’iscrizione necessitante di conferme. Siamo a Château d’eau, nel cuore di Parigi, come ribadisce una successione di inquadrature che, partendo da una vista – cartolina della Tour Eiffel dai tetti cittadini giunge fino alla florealle, caotica, stazione omonima della metro (figg. 21-22).



Fig. 21. *La vie de Château*, M. Barry e C. Ido (2017).



Fig. 22. *La vie de Château*, M. Barry e C. Ido (2017).

La vie de Château di Moddy Barry e Cedric Ido, scritto con Joseph Denize su un’idea originale di Matthew Gledhill, al di là delle variazioni di intenti e di progettualità che hanno scandito le diverse fasi del suo sviluppo (si veda Barry, Ido in Diao, 2017), si prospetta come “film su un quartiere,” quello che dà il titolo all’opera. Anche qui ritorna la rivendicazione del nesso bio-filmografico che vede una familiarità dei registi con il luogo, per averlo assiduamente frequentato o per l’esservi vissuti per periodi. Definito come l’ultimo quartiere popolare della metropoli (Barry), sfida nell’aggettivo l’interazione tra la qualificazione sociale, l’attribuzione di censo, di gusto e un’idea di appartenenza che richiama il cuore profondo di un

territorio nonché il suo fascino non privo di ombre e ruvidità, cui a Château concorrono i molti *sans-papiers* giunti nella capitale francese con il sogno di mutare i propri destini e quelli dei loro cari (Ido). *La vie de Château* partecipa dunque di una mitologia popolare innervata di “generi musicali, danze e mode” e “di tutta una cultura dall’enorme portato, spesso ignorato dai parigini” (Barry, Ido in Diao 2017) la cui ispirazione ed espirazione disegnano qui un orizzonte espanso, che vede nel continente africano e nelle sue diaspore la principale – ma non l’esclusiva – direttrice.

Il posizionamento espresso da *La vie de Château* allude infatti a metonimie cangianti, entro cui, questo ‘mondo a parte’ si fa ombelico di mondi. Geolocalizzato nel X arrondissement di Parigi, il quartiere è modellato da una spazialità duttile, multiscala che risuona dal suo epicentro, la fermata della linea 4, landmark cui il quartiere deve il nome. Fulcro di quella vitalità culturale che si riversa sulle strade che vi convergono (Ido, in in Diao, 2017) si dà – inesorabilmente – come punto nevralgico e cardine della rappresentazione filmica, nella varietà di fisionomie, origini, lingue che non solo lo abitano ma anche che lo attraversano e vi si riversano, affiorando con flusso incessante dalle scale mobili della metro. Qui sostano, si incontrano e scontrano i vari personaggi, in uno ‘stare’, per quanto sempre in procinto di ripartire, che li distingue da quegli ‘altri’ parigini che semplicemente transitano. Qui due squadre di *rabatteurs* si fronteggiano, attendendo al varco i passanti (residenti o turisti che siano) per sponsorizzare questo o quel negozio di parrucchiere. Qui, in una linea critica che propende a ricondurre il film nella narrazione cinematografica francese di immigrazione e di cittadinanza, la banlieue, legittimata da una tradizione che ne scompone il corpo materiale nell’astrazione che non necessita di localizzazione esatta, farebbe il suo ingresso nella cintura metropolitana nel ‘mondo a parte’ di Château. Ma là dove i due giovani protagonisti di Charif approdavano nella fuga senza speranza dalla periferia (Gennevilliers, banlieue nord-ovest nel dipartimento Des Hauts-de-Seine en Ile de France, nei ringraziamenti dei titoli di coda), gli ‘eroi’ di Barry e Ido stanno e marciano il territorio (cfr. figg. 23-24).



Fig. 23. *Le thé au harem d'Archimède*, M. Charef (1985).



Fig. 24. Copertina di DVD di *La vie de Château*, M. Barry e C. Ido (2017).

Al contempo, conquistare Château significa conquistare l’Africa, come asserisce l’energica Sonia (la poliedrica Tatiana Rojo, di origini ivoriane) mentre discute della ‘pianificazione marketing’ di un nuovo modello di extensions da lanciare con Djenaba (Félicité Wouassi, attrice di origini camerunensi, già in *L’Odiò*, in *Métisse*, 1993, e in *Assassin(s)*, 1996 di Kassowitz, come in film che hanno segnato le cinematografie della diaspora; tra altri, *Rue Princesse* di Henri Duparc, 1993, *Le Cri du cœur* di Idrissa Ouedraogo, 1994, *Bàttu* di Cheick Oumar Sissoko, 2000).

Del resto, il refrain “Paris, Paris, Paris. C’est sur la Terre un coin de paradis” che aleggia sui primi momenti del film opera la magia di una trasmutazione che salda l’omaggio alla città nell’interpretazione di culto della sua cantora Joséphine Baker alla visionarietà poetico-politica di Djibril Diop Mambéty, distendendosi, a quasi cinquant’anni di distanza, sui figli e le figlie di Anta (*Touki Bouki / Il viaggio della iena*, 1973).

Dalla floreale stazione si dipana una modalità cartografica tracciata, con licenza parlando, ‘coi piedi’ (fig. 25): quelli del protagonista, Charles, e del folto coro di comprimarie/i attorno a lui, presi tanto dalle esigenze materiali quanto dall’inseguimento dei propri sogni, o fantasmi. Così, i tracciati cartografici da scritture che definiscono e orientano si fanno orme lasciate da itinerari di scoperta e rivelazione in cui il familiare svela l’inatteso e le complessità individuali. In un’affabulazione che risponde al partito preso di un’invenzione finzionale che dialoga con il territorio invece che farsene simulacro cannibalizzante, si cerca un barbiere e si trova un poeta, mentre alla fine della storia lo *chef-rabatteur* ritrova il ‘principe’ (fig. 26) che è in sé (novello Carlo d’Inghilterra di origine bobo, come l’interprete), come l’arte e la filosofia della SAPE insegnano.⁵

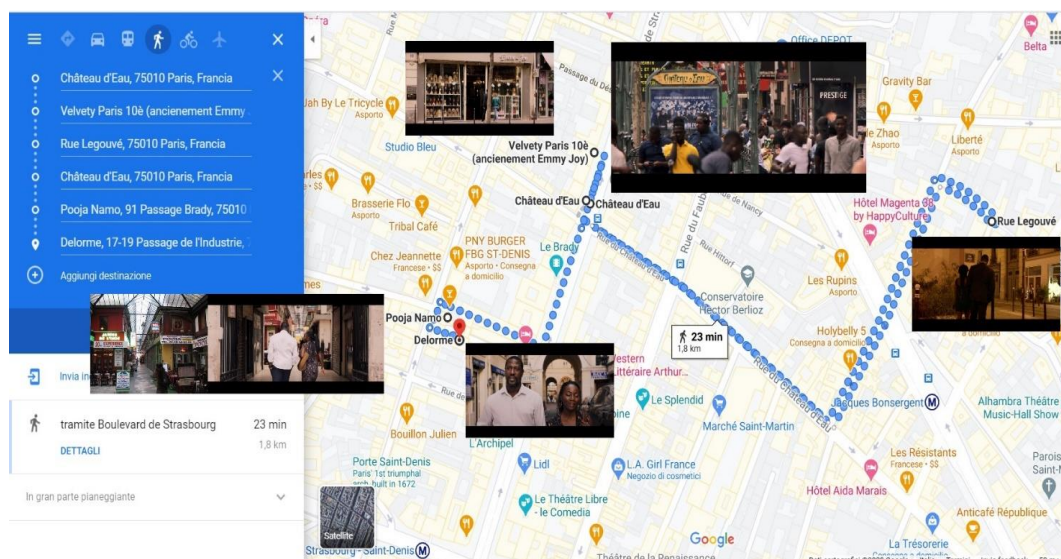


Fig. 25. Tragitti in *La vie de Château*, M. Barry e C. Ido (2018).

Se ci sono mappe che conducono ai luoghi, altre che creano i luoghi, quella proposta da Barry e Ido sollecita a perdersi e ritrovarsi, in un dialogo costante e giocoso tra film/map-

pa e location. Punti di riferimento sono insegne, facciate, fisionomie di strade che restituiscono, nella pluralità dei tragitti percorsi, le relazioni differenziate tra i residenti e i vissuti materiali-individuali. In questo cosmo rutilante c'è chi non sfugge alla tentazione di porre un ordine, di scomporre il corpo in zone secondo un principio di funzionalità e di utilità che ne imbrigli, attraverso una congrua ripartizione, l'energia anarchica. L'ipotesi, avanzata nel film dal concorrente di Charles, è, almeno temporaneamente, sventata.

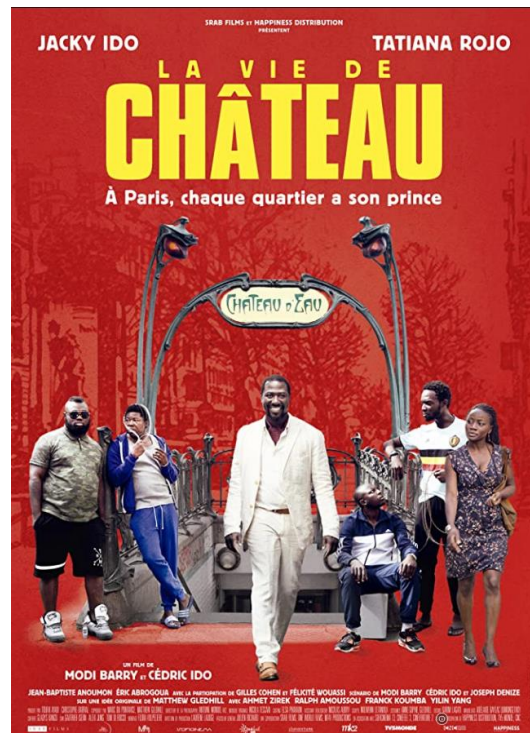


Fig. 26. Locandina *La vie de Château*, M. Barry e C. Ido (2017).

Una tentazione quella della scomposizione e dell'ordine funzionali – all'opera anche nei modelli cartografici del cinema, oggi reinterrogati nelle geografie acquisite da "ridisegnare" (Cervini 2020, 16) nell'oscillazione di nuovi parametri territoriali e fluidità dei confini. Chiedersi invece in quale sezione dell'atlante del cinema si possa ricondurre *La vie de Château* diventa domanda fertile nel momento in cui alla successione delle tavole si sovrascrive la profondità della matassa, nei suoi ancoraggi che riverberano i 'qui' e gli 'altrove' rivelatori di piani concomitanti di contiguità.

Mille e una banlieue

Geolocalizzazione delle banlieue e dei 'mondi a parte' esplicitati nei film analizzati in questo articolo, o rintracciati dall'apparato informativo relativo. Cliccando sulle singole localizzazioni, in Google Maps, compaiono i riferimenti al/ai film:

- *Le thé au harem d'Archimède* (M. Charif, 1985)
- *La Squale* (F. Genestal, 2000)

- *La Petite Jerusalem* (Albou, 2005)
- *Tout ce qui brille* (G. Nakache e H. Mimran, 2010)
- *Bande de filles* (*Diamante nero*, C. Sciamma, 2014)
- *Brooklyn* (P. Tessaud, 2014)
- *Divines* (H. Benyamina, 2016)
- *La vie de Chateau* (M. Barry e C. Ido, 2018)
- *Les Miserables* (*I Miserabili*, L. Ly, 2019)

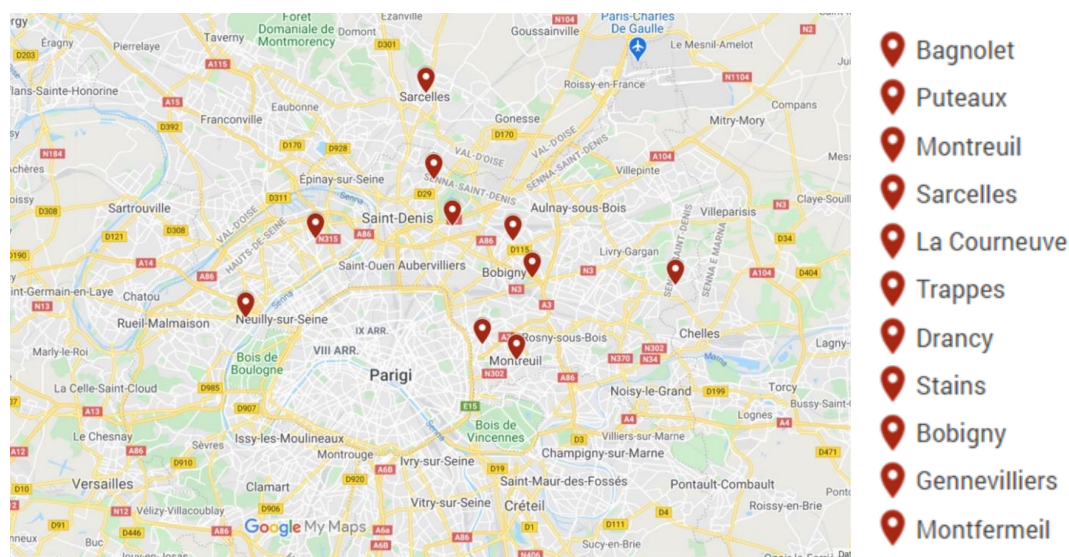


Fig. 27. Parigi, 'bande à part'.

Note

¹ Il saggio è stato discusso e condiviso nella sua interezza dalle due autrici per procedere poi a uno sviluppo focalizzato dei due tracciati, come indicato.

² Utile strumento di analisi comparativa atta a indagare ricorsività e varianti è offerto dalla Fiche interattiva di *Diamante nero*. <http://www.poleimagehn.com/images/LyceensAuCinema/Fiche-interactive-Bande-de-filles.pdf>.

³ Ricontrabile per esempio nella recensione di Giovanni Bogani (2020) nel *Focus* riservato alle recensioni del pubblico di *MyMovies*.

⁴ Si noti la diversa connotazione impressa a sequenze assimilabili nel corto di Ly per l'antologica *Home Made* (Netflix), realizzata durante il primo lockdown 2020. Qui il volo del drone di Buzz e il suo occhio indiscreto ritessono i fili relazionali aggrediti dalla limitazione pandemica.

⁵ Société des ambassadeurs et des personnes élégantes, da cui il fenomeno culturale e sociale originario del Congo Brazzaville.

Riferimenti

Albou, Karin, regia. 2005. *La Petite Jérusalem*.

Augé, Marc. 2012. *Nonluoghi*. Milano: Elèuthera.

Avezzù, Giorgio, e Giuseppe Fidotta, a cura di. 2016. "Il mondo in forma disciplinata. Cinema, geografia e cultura visuale." *Cinergie* 10.

—. 2017. *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*. Parma: Diabasis.

- Barry, Modi, e Cedric Ido, regia. 2018. *La vie de Château*.
- . 2017. “Entretien avec Cedric Ido et Modi Barry. Par Claire Diao.” *Unifrance*, juin. <https://medias.unifrance.org/medias/145/185/178577/presse/la-vie-de-chateau-dossier-de-presse-francais.pdf>. Ultimo accesso dicembre 2020.
- Benyamina, Houda, regia. 2016. *Divines*.
- Bogani, Giovanni. 2020. “I *Miserabili*, un'opera prima memorabile che cattura e stordisce, come un pugno dritto in faccia.” *MyMovies*, 22 maggio. <https://www.mymovies.it/film/2019/i-miserabili/>. Ultimo accesso 6 aprile 2021.
- Butler, Judith. 2017 (1990). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Trad. di S. Adamo. Bari: Laterza.
- Castro, Teresa. 2011. *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*. Lyon: Aléas.
- Cervini, Alessia. 2020. Premessa. *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori*, a cura di Ead., 5-6. Roma: Carocci.
- Chabrol, Claude, Jean-Daniel Pollet, Jean Douchet, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, e Jean Rouch, Regia, 1965. *Paris vu par (Parigi di notte)*.
- Chiesi, Roberto. 2015. “Diamante Nero di Céline Sciamma: un'adolescente in fuga.” *Cineforum* 547: 4-7.
- Coisne, Anaïs. 2018. *Le grand ensemble dans les fictions cinématographiques*. Mémoire de recherche sous la direction de Claire Bailly, ENSAM, Montpellier. https://issuu.com/anaiscoisne/docs/impression_parcours-recherche_coisne_groupe-bailly. Ultimo accesso 6 aprile 2021.
- De Franceschi, Leonardo. 2000. “Fuori dal ghetto: il discreto fascino del banlieue film e vie possibili di fuga.” In *Il cinema europeo del métissage*, a cura di Giovanni Spagnoletti, 113-124. Pesaro: Il Castoro.
- Dodge, Martin, Rob Kitchin, e Chris Perkins, a cura di. 2009. *Rethinking Maps: New Frontiers in Cartographic Theory*. London-New York: Routledge.
- Fanon, Frantz. 2015 (1967). *Pelle nera, maschere bianche*, traduzione italiana di Silvia Chiletti. Pisa: ETS.
- Farinelli, Franco. 2009. *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.
- Genestal, Fabrice, regia. 2000. *La Squale*.
- . 2000. “Le père de *la Squale* était prof à Sarcelles.” *Le Parisien*, 29 novembre. <https://www.leparisien.fr/val-d-oise-95/le-pere-de-la-squale-etait-prof-a-sarcelles-29-11-2000-2001793177.php>. Ultimo accesso 6 aprile 2021.
- Images de la diversité*. <http://lab-imagesdeladiversite.cget.gouv.fr/content/Le-fonds-Images-de-la-diversit%C3%A9>. Ultimo accesso 6 aprile 2021.
- Jurgensen, Gauthier. 2017. “La Vie de Château: exploration du quartier Château d'Eau avec Modi Barry et Cédric Ido [ITW].” *Allociné*, 9 agosto. http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18666349.html. Ultimo accesso 6 aprile 2021.
- Lavarone, Giulia. 2010. *Paris vu par... Lo sguardo sulla città in mutamento negli anni della Nouvelle Vague*. Tesi di Dottorato. Università degli Studi di Padova.
- Huggan, Graham. 1989. “Decolonizing the Map: Post-colonialism, Post-structuralism and the Cartographic Connection.” *Ariel* 20 (4): 115-131.
- Ly, Ladj, regia. 2019. *Les Misérables (I Miserabili)*.
- Lukinbeal, Chris e Stefan Zimmermann. 2008. *The Geography of Cinema – A Cinematic*

World. Stuttgart: Franz Steiner.

Mains, Susan P., Julie Cupples, e Chris Lukinbeal, a cura di. 2015. *Mediated Geographies and Geographies of Media*. Dordrecht: Springer.

Milleliri, Carol. 2011. "Le cinéma de banlieue: un genre instable." *AFECCA* (3). <https://journals.openedition.org/map/1003>. Ultimo accesso 6 aprile 2021.

Millot, Olivier, e Patrick Glâtre. 2003. *Caméra plein champ: la banlieue au cinéma/le cinéma en banlieue*. Grâne: Créaphis.

Nakache, Geraldine, e Hervé Mimra, regia. 2010. *Tout ce qui brille*.

Piercy, Philippe. 1999. "La Défense: 1958-1998, de la banlieue au pôle majeur de la région capitale." *L'information géographique* 63 (1): 33-36.

Poglajen, Tina. 2017. "VARSOVIE 2017 Compétition 1-2. *La Vie de Château*: une comédie des erreurs sur des immigrés à Paris." *Cineuropa*, 18 ottobre. <https://cineuropa.org/fr/newsdetail/339603/>. Ultimo accesso 6 aprile 2021.

Portuges, Catherine. 2009. "French Women Directors Negotiating Transnational Identities." *Yale French Studies* 115: 47-63.

Roberts, Les. 2010. "Projecting Place: Location Mapping, Consumption, and Cinematographic Tourism." In *The City and the Moving Image: Urban Projections*, a cura di Richard Koeck e Les Roberts. London: Palgrave Macmillan.

———. 2012. *Film, Mobility and Urban Space. A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool: Liverpool University Press.

Rhrissi, Lina. 2017. "*La vie de Château*, raconter les rabatteurs de Château d'Eau autrement." *bondyblog*, 2 agosto. <https://www.bondyblog.fr/culture/la-vie-de-chateau-raconter-les-rabatteurs-de-chateau-deau-autrement/>. Ultimo accesso 6 aprile 2021.

Sciamma, Céline, regia. 2014. *Bande de filles*.

S.N. 2020. "Nel paese dei cattivi coltivatori." *I Diavoli*, 20 luglio. <https://www.idiavoli.com/it/article/les-miserables-nel-paese-dei-cattivi-coltivatori>. Ultimo accesso dicembre 2020.

Sharp, Laura, e Chris Lukinbeal. 2015. "Film Geography: A Review and Prospectus". In *Media Geographies and Geographies of Media*, a cura di Susan P. Mains, Julie Cupples e Chris Lukinbeal, 21-34. Dordrecht: Springer.

Tarr, Carrie. 2002. "'Grrrls in the banlieue': Philippe Faucon's *Samia* and Fabrice Gényestal's *La Squale*." *L'Esprit Créateur* 42 (3): 28-38.

———. 2005. *Reframing difference: beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press.

Touati, Leïla. 2018. *Le film de banlieue des années 2000. Un nouveau regard de l'intérieur*. Poland: Independently Published Amazon Fulfillment.

Vincendeau, Ginette. 2018. "The parisian banlieue on screen: so close, yet so far." In *Paris in the cinema. Beyond the flaneur*, a cura di Alastair Phillips e Ginette Vincendeau, 87-97. London: British Film Institute.

Vogt, Naomi. 2017. "Divine Girlhoods-Filming young women in France's banlieues." *Cineaste*, 42 (3): 38-42.

Wagner, David Alexandre. 2011. *De la banlieue stigmatisée à la cite demystifiée: la représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinema francais de 1981 à 2005*. Bern: Peter Lang.

Paola Cosma is an independent researcher and filmmaker. She graduated in Performing Arts and Multimedia Production with a thesis *Figure femminili nel cinema delle banlieues* at the University of Padua. Concerning this field of research, she wrote the article “Seconda generazione, femminile e plurale”, published in the digital space of the Summer School-Fata Morgana Web. As a filmmaker, she realised the documentary *Il Cavalcavia* for NextStationMovie+ in the context of the SIAE call S’Illumina and *Immaginari di un quartiere*. She collaborated on the *Urban Histories Reloaded* project, which involves the creation of a prototype implemented with the stories of the South-West neighbourhood of Padua. She is currently engaged in her master’s degree course on Culture, Education and Global Society at the University of Padua.

Farah Polato is a Lecturer at the Department of Cultural Heritage, Archaeology and History of Art, Cinema and Music of the University of Padua, where she teaches Filmology. She is interested in narratives, memories and identities in the context of postcolonial migrations. Since 2013, she has been part of the *postcolonialitalia* project, a platform for research on postcolonial studies in Italy. Her recent research focuses on landscape, cultural heritage and citizenship in contemporary Italian cinema. Her most recent publications on the subject include: “Paesaggi con figure. Spazialità in divenire negli altrove quotidiani,” *CoSMo: Comparative Studies in Modernism* 17 (2020); *Narrazioni postcoloniali della contemporaneità, tra conflitto e convivenza*, edited by Farah Polato and Leonardo De Franceschi, *Imago* 19 (2019); “Fantasmi d’altrove, o dell’ospitalità: *Scappa - Get Out* di Peele,” *Fata Morgana* 6 (2019); and “Where are my houses?” *Cinema & Cie* 28 (2017).