

## Sguardo di ascolto: note di ricerca sul film *Aylesbury Estate* (2020)

Calotta Berti

### Abstract

*Aylesbury Estate* (2020) è un lungometraggio documentario sul noto complesso abitativo di *social housing* londinese, nel quale ho abitato per alcuni anni. Il film, da me diretto tra il 2017 e il 2020, segue il percorso esistenziale ed emotivo di alcuni residenti dell'*Aylesbury* mentre si fa strada il lungo processo di demolizione dello stesso. Nel ripercorrere il processo di realizzazione del film e attraverso l'analisi di alcune sequenze del film finito, questo articolo propone uno 'sguardo di ascolto' per condurre ricerca sul campo attraverso il mezzo filmico.

*Aylesbury Estate* (2020) is a feature-length non-fiction film about the well-known social housing estate in London, which I called home for a few years. Shot between 2017 and 2020, the film follows the existential journey of a group of residents who must face the long demolition process of their estate. Through the analysis of the process of making the film and the film's final form, the article proposes a 'listening gaze' for conducting field research through documentary film practice.

**Parole chiave:** cinema documentario; *Aylesbury Estate*; sguardo di ascolto  
**Keywords:** documentary cinema; *Aylesbury Estate*; listening gaze

### Introduzione

L'*Aylesbury Estate*, uno dei più estesi complessi di abitazioni popolari di architettura brutalista del mondo, sorge a Londra nel distretto di Southwark<sup>1</sup>. L'*Aylesbury* è anche il luogo dove ho abitato dal 2012 al 2015, poco prima dell'inizio delle demolizioni che sono tutt'ora in corso, e nel quale sono tornata dal 2017 al 2020 per realizzare il documentario. Il progetto del film si è fatto strada dietro la spinta di due motivazioni. Da una parte sentivo l'urgenza di mostrare alcuni effetti del processo trasformativo in corso, che sembravano scomparire nelle narrazioni ufficiali<sup>2</sup>. Dall'altra, si

1 Londra si divide in distretti, o *boroughs*, amministrati dai *Councils* locali; quello di Southwark si trova nel quadrante sud-est della capitale.

2 Come ha messo in luce Lees (2014), i residenti dell'*Aylesbury* hanno subito manipolazioni e ricatti da parte dei rappresentanti del *Council* di Southwark che li ha condotti in un vicolo cieco sul piano delle trattative, lasciandoli davanti alla 'falsa scelta' tra continuare a vivere in un *Estate* ormai in stato di semi-abbandono a causa della sospensione degli interventi di manutenzione, oppure accettare la 'rigenerazione' del complesso.

faceva strada la necessità di esplorare, attraverso un luogo che ne incarna l'essenza, le tensioni esistenziali comuni a molti abitanti delle città contemporanee che tentano di resistere a un crescente scollamento sociale e identitario, spesso innescato dai cosiddetti processi rigenerativi.

Realizzare un film all'Aylesbury presentava delle complessità, che potremmo riassumere in tre questioni centrali: come restituire le immagini di un luogo ai suoi abitanti, spogliandole delle loro narrazioni politiche? Dove situarsi con la telecamera all'interno del denso spazio conoscitivo che divide e insieme connette il ricercatore-autore e il reale? E infine, come mostrare 'vite che non sono la mia' senza valicare confini etici, invisibili ma tangibili, e al tempo stesso senza omettere a priori l'esperienza dell'altro? Da questi interrogativi è nato un percorso di ricerca visuale che è culminato con il film *Aylesbury Estate* (2020)<sup>3</sup>. Nel ripercorrere il processo di realizzazione del film e guardando alcune sequenze del film finito attraverso le questioni appena anticipate, questo contributo propone uno 'sguardo di ascolto' per condurre ricerca sul campo attraverso il cinema.



Figura 1. Judy sulla soglia della sua casa, dal film *Aylesbury Estate* (2020).

### Filmare l'*Aylesbury Estate*: note a margine delle immagini

La fama dell'*Aylesbury* deve molto alla proliferazione delle

<sup>3</sup> Il film è stato presentato nel concorso nazionale del 61° Festival dei Popoli e al London International Documentary Festival (LIDF21).

immagini che lo riguardano<sup>4</sup>. Per via della sua presenza massiccia nell'immaginario della nazione, rappresentare l'Aylesbury significava rischiare che lo sguardo, abituato a cercare quello che già conosce, ripiegasse sui propri automatismi. Si rendeva necessario cercare le immagini più significative del complesso, e utilizzare l'attività di ricerca visuale per mettere in dialogo passato e presente.

Le prime immagini dell'*Estate* che ho reperito erano spezzoni del documentario promozionale *17.000.000 New Homes by 1999*, prodotto dalla Laing Foundation. Nel film, di notevole impatto visuale, il *voice over* sottolinea l'efficienza del sistema *12M Jespersen*, che permise di ridurre significativamente tempi e costi di costruzione di diversi *estates* britannici per mezzo della produzione in serie di parti prefabbricate, come i caratteristici pannelli di cemento grezzo, e di un successivo assemblamento in cantiere (Figura 2). L'Aylesbury fu costruito dalla Laing tra il 1967 e il 1977 a partire dai progetti dell'architetto Hans Peter Trenton, con l'aiuto di una schiera di giovani architetti. Due di loro, John Crallan e John Nichols, compaiono all'interno del film in tre sequenze. Nella prima, Crallan e Nichols, ormai anziani, incontrano alcuni residenti dell'Aylesbury all'interno del complesso<sup>5</sup>. I due appaiono ansiosi di ispezionare le stanze, che sembrano vedere dall'interno per la prima volta. Come spiegano ai residenti, supervisionare la costruzione dell'Aylesbury negli anni Sessanta rappresentava un primo prestigioso incarico e un modo per migliorare le condizioni abitative della classe operaia britannica, costretta a vivere in abitazioni semidistrutte o in prefabbricati di lamiera dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Con l'accompagnamento di una musica baldanzosa, il documentario della Laing mostra anche le demolizioni delle antiche case vittoriane che sorgevano nei luoghi dove si era deciso di costruire. Oggi come allora, gli architetti avevano previsto che la

---

<sup>4</sup> Come mostrano gli archivi di *BBC* e *Pathé*, anche a diversi anni dalla sua costruzione, l'Aylesbury resta al centro delle metafore politiche britanniche. Il 2 giugno 1997 il nuovo Primo Ministro Tony Blair sceglie l'Aylesbury come luogo dove tenere il suo primo discorso ufficiale, nel quale, riferendosi direttamente alle 'persone dimenticate della Gran Bretagna', promette loro che non ci sarebbero state più 'aree senza speranza' nella nuova nazione laburista. Nel maggio del 2010, a giorni dal suo primo mandato da Primo Ministro, David Cameron visita l'*Estate* per ricordare agli elettori che intende avviare le demolizioni dei 'complessi affondati' come l'Aylesbury.

<sup>5</sup> Parte della sequenza utilizza materiale girato nel 2014 dall'antropologa Caterina Sartori.

fase di ricostruzione partisse da una *tabula rasa* architettonica e sociale invece di integrare gli edifici preesistenti nel nuovo progetto. Come spiega Crallan ai residenti, i lunghi processi di demolizione degli anni Sessanta sottoponevano gli abitanti a notevoli livelli di stress psico-emotivo, che li vedeva «camminare disorientati, come ubriachi, in ambienti che un tempo erano loro familiari, e che adesso stavano assumendo un aspetto totalmente diverso». Alla luce delle testimonianze degli architetti, le immagini di demolizioni della Laing assumevano un significato diverso: la costruzione dell'Aylesbury si inseriva in una più ampia storia di distruzioni e ricostruzioni che seguiva le ragioni del capitalismo. A Londra serviva manodopera, e questa doveva godere di livelli di benessere tali da sostenere il consumo e far ripartire l'economia nazionale; una sorta di gentrificazione *ante litteram*, che avvantaggiava i lavoratori solo fortuitamente, e probabilmente non i più umili.

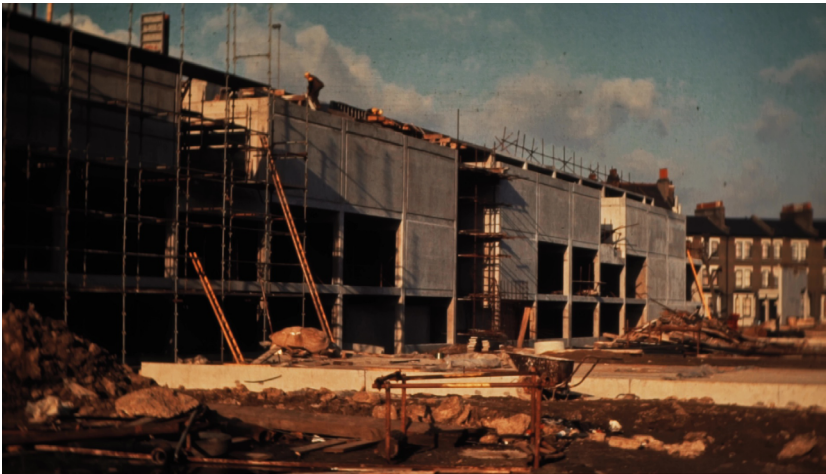


Figura 2. Costruzione dell'Aylesbury attraverso il sistema Jespersen, dal film *Aylesbury Estate* (2020).

Nella seconda sequenza del film con gli architetti, Nichols mostra a Crallan una serie di fotografie da lui scattate all'Aylesbury tra gli anni Sessanta e Settanta. Nelle immagini, l'Aylesbury si presenta come un complesso abitativo moderno e all'avanguardia (Figura 3). Nella scena successiva Frederick, un anziano ex-demolitore di case vittoriane che oggi deve affrontare un imminente ordine di sfratto dall'Aylesbury, nel quale vive dal 1968, racconta che in origine abitare al complesso era considerato un lusso. Come altri *estates* di quegli anni, l'Aylesbury fu progettato secondo una lungimirante

visione della città del futuro ecosostenibile e a misura d'uomo. Grazie allo standard *Parker Morris*, il progetto dell'Aylesbury prevedeva case dagli spazi eccezionalmente generosi, oltre alla realizzazione in esterno delle *sky walks*, passerelle sospese che davano vita a lunghi percorsi pedonali panoramici attraverso i vari blocchi di abitazioni.



Figura 3. Le diapositive di Crallan e Nichols, dal film *Aylesbury Estate* (2020).

Nonostante questo promettente inizio, si impose successivamente una narrazione per immagini del complesso diametralmente opposta. Dal nuovo secolo, l'Aylesbury veniva frequentemente rappresentato attraverso architetture vuote, inquadrare per evidenziare la verticalità dei blocchi, la serialità delle abitazioni,

e la desolazione delle *sky walks*, come a suggerire l'idea che i grandi complessi abitativi e i percorsi sopraelevati, più difficili da controllare, potessero incoraggiare attività illegali. Le immagini più rappresentative di questa fase sono forse i pochi secondi di una sigla di Channel Four, un videoclip mandato in onda dal canale britannico dal 2004 al 2015. Nel breve piano-sequenza, alcuni elementi architettonici dell'Aylesbury, nel quale si notano i rifiuti, i panni stesi alle finestre e un trolley per la spesa, vanno a comporre il simbolo '4' del canale. Naturalmente il video è frutto di un allestimento che si serve di oggetti di scena sistemati *ad hoc* per incontrare il percorso prestabilito della telecamera. Come ha notato l'urbanista Ben Campkin, al tempo il complesso non si trovava in un tale stato di degrado, ma c'era l'esigenza politica di costruire delle conferme visuali per chi additava una 'ghost town' da demolire (Campkin, 2013: 102). Eppure, come mostrano alcune sequenze del film *Aylesbury Estate*, persino a demolizioni avviate, il complesso era ancora almeno in parte dimora di una comunità che non cessava di rivendicare il diritto di difendere i propri spazi comuni.

In retrospettiva, l'*ident* sembra subire il fascino di una nuova moda, quella della desolazione urbana come caratteristica *glamour* di un'architettura "in via di estinzione", che ospita *misfits* altrettanto interessanti in quanto marginalizzati. Ma nel corso degli anni, anche grazie a una nuova ondata di immagini del complesso, è diventato chiaro che il processo di demolizione degli *estates* era tutt'altro che *glamour*. Le nuove indagini visuali sull'Aylesbury hanno cercato di mostrare, più o meno dall'interno, la lotta dei residenti e gli aspetti più brutali della gentrificazione<sup>6</sup>, come gli ingenti danni economici a carico dei residenti, lo sgretolamento delle comunità, l'allontanamento di specifiche classi sociali dalle zone centrali della città, e la distruzione di un particolare modo di relazionarsi con il mondo. Come ha argomentato Baxter (2017), la conformazione architettonica dell'Aylesbury aveva creato una serie di 'pratiche della verticalità', quali l'abitudine di affacciarsi e di guardare in basso o di passeggiare su percorsi sopraelevati, che hanno finito per definire relazioni, memorie, e costumi, legandosi indissolubilmente a tutti gli elementi che fanno dell'Aylesbury una casa per chi vi

<sup>6</sup> Tra i più recenti, il documentario *Dispossession* (2017) di Paul Song, sulla gentrificazione di diversi *estates* britannici tra cui l'Aylesbury; *We Are Still Here* (2020) di Melissa Herman, sulle battaglie dei residenti dell'Aylesbury (2020); e il progetto immersivo di VR *Common Ground* (2021) di Darren Emerson, che ricostruisce la geografia del complesso prima delle demolizioni.

abita. Queste riflessioni, che cercano di rileggere la verticalità come elemento costitutivo di identità collettive e individuali all'interno di più ampie considerazioni sulla *place-identity*, hanno influenzato lo sguardo, e viceversa le immagini hanno esplorato questi orizzonti teorici. Anche nel film *Aylesbury Estate* sono emerse sequenze che esplorano questo legame, cercando di mettere in luce come le identità individuali e collettive interne all'Aylesbury convivono con una nozione di identità in larga parte costruita al suo esterno. Aysen, una donna turca che vive nel complesso dal 1997, descrive l'Aylesbury come l'unico luogo in cui non si sia sentita una 'outsider', ma una parte importante di una comunità eterogenea e armonica; Frederick, che vive all'Aylesbury da oltre cinquant'anni, racconta di essersi sentito perso quando è stato costretto ad addentrarsi in una diversa zona della capitale; successivamente, nel film, la telecamera lo segue nei suoi percorsi quotidiani per mostrare come la morfologia architettonica dell'Aylesbury si leghi alle abitudini e ai percorsi geografici e umani dell'anziano ex-demolitore (Figura 4). In alcuni casi, le prospettive e le percezioni individuali interne al complesso differiscono completamente da quelle esterne. Nella seconda parte del film, l'architetto che lavora al complesso abitativo che rimpiazzerà l'Aylesbury spiega che il nuovo progetto intende creare una discontinuità architettonica con il passato, per distanziarsi dalle connotazioni negative che gli edifici 'brutalisti' in cemento hanno assunto a causa della criminalità e delle tensioni sociali: si è deciso così di demolire i blocchi più imponenti del complesso per primi, proprio per dimostrare ai residenti che il processo di trasformazione di cui sono parte sta «finalmente avendo luogo».

### **Alla ricerca di 'un'etica dell'estetica' nell'immagine documentaria**

Ogni immagine contiene al suo interno due dimensioni: quella transitiva, in quanto mostra qualcosa che esisteva al momento della rappresentazione, e quella riflessiva, che rivela lo sguardo dell'autore sul reale (Marin, 2014:113). In relazione alle immagini documentarie, si potrebbero individuare almeno altre tre dimensioni: quella performativa, dato che la sola presenza del dispositivo di registrazione può scaturire eventi che non avrebbero luogo senza lo stesso; quella intransitiva, in quanto l'immagine veicola significati che prescindono dalle intenzioni dell'autore; e infine quella etica che, pur essendo rilevante per qualsiasi rappresentazione, lo è in

modo particolare per l'immagine documentaria.

Sin dall'invenzione della fotografia, la rappresentazione del reale non ha mai cessato di scontrarsi con i rischi etici insiti nel mostrare aspetti difficili dell'esperienza umana. Basta pensare a tre film del reale sulla morte: *Nick's Film* (1984) di Wim Wenders, sugli ultimi momenti di vita di Nicholas Ray; *Fuoco a Mare* (2016) di Gianfranco Rosi, in particolare la sequenza che mostra i corpi senza vita dei migranti su una scialuppa di salvataggio a largo di Lampedusa; e *Island* (2017) di Steven Eastwood, in particolare il piano sequenza con cui il regista britannico accompagna un malato terminale alla fine della vita. Da una parte si rende necessario mostrare le contraddizioni del mondo; dall'altra, il confine tra testimonianza e spettacolo, compassione e voyeurismo, monumentalizzazione e umiliazione della memoria è particolarmente labile nell'immagine documentaria (Sontag, 2003).

All'Aylesbury, dove le demolizioni forzate minacciano di smantellare l'identità di una comunità, si incontrano anche testimonianze di sofferenza. Tuttavia, non tutti i racconti per immagini degli *estates* mettono in luce le esperienze più difficili dei residenti, forse anche in risposta alla retorica del '*gentrification porn*', termine con cui alcuni accademici si sono riferiti allo sguardo voyeuristico e opportunistico di registi, artisti visuali e altri accademici nei confronti delle esperienze intime dei residenti dell'Aylesbury (Lees, 2021: 596). Nel decidere come filmare quello che osservavo al complesso, queste considerazioni assumevano la massima importanza.



Figura 4. Frederick e i suoi cani, dal film *Aylesbury Estate* (2020).



Scegliere di escludere le testimonianze più difficili dal racconto di un luogo profondamente segnato da esperienze di dolore, mi sembrava un approccio non del tutto trasparente. Allo stesso tempo il materiale che avevo iniziato a filmare imponeva una serie di interrogativi: come, perché e fino a che punto mostrare aspetti difficili dell'esperienza? In che modo accordare esigenze etiche contrapposte, come quelle dell'autore di rispettare le proprie intenzioni, quella dei testimoni di accettare una rappresentazione delle loro vite in un film del reale, e quella del pubblico di ricevere rappresentazioni necessarie, rispettose e trasparenti? Come mettere in dialogo considerazioni etiche e scelte estetiche, o come tradurre le prime nelle seconde, mantenendo una forma coerente che al tempo stesso rendesse giustizia alle diverse prospettive dei testimoni sulla trasformazione dell'area dell'Aylesbury?

### **Dall'osservazione all'ascolto**

La realizzazione di *Aylesbury Estate*, il mio primo lungometraggio, segna l'inizio di un percorso di ricerche visuali che per il momento ha progressivamente messo in discussione la nozione di sguardo osservativo e le corrispondenti pratiche di ripresa, nelle quali l'osservatore-filmmaker «sceglie di apparire come invisibile o esterno agli eventi» (Nichols, 2006: 428). La modalità dell'osservatore esterno cerca di celare la presenza dell'autore, presenza che resta concreta a partire dall'inquadratura, dal momento che inquadrare significa escludere. La modalità osservativa non si risolve nella registrazione oggettiva del reale; l'immagine, anche se documentaria, non è automaticamente prova di un evento, ma sua complessa elaborazione attraverso importanti mediazioni, come lo sguardo e il dispositivo di riproduzione (Mitchell, 1994; 2017). Dal momento che mostra contemporaneamente il reale e 'il vedere', l'immagine, per essere letta nelle sue diverse dimensioni, richiede uno scavo oltre la sua superficie che può chiamare a sé lo sviluppo consapevole di nuove 'alfabetizzazioni visuali' (Cometa, 2020: 12). Per quanto riguarda l'immagine documentaria, una ulteriore complicazione a queste elaborazioni deriva dalla differenza a volte sottile tra uno *stile* osservativo e una *intenzione* osservativa. Con il primo, identifichiamo uno stile che imita l'osservazione, ad esempio prediligendo il piano-sequenza e la camera a mano, e creando l'illusione, attraverso il montaggio, di

mostrare gli eventi come se niente fosse stato scartato dall'autore<sup>7</sup>. Lo stile osservativo può essere impiegato sia per raccontare il reale sia per rappresentare sequenze sceneggiate. Allo stesso modo, le immagini possono documentare il reale attraverso uno stile che non è osservativo<sup>8</sup>. Con 'intenzione osservativa' facciamo invece riferimento all'intenzione dell'autore di mostrare il reale. Ma se l'immagine è mediata dallo sguardo soggettivo, parziale, e situato dell'autore, l'intenzione osservativa può mettere a nudo quanto vissuto, non solo quanto visto.

Per esplorare queste questioni e interrogarmi sulle possibilità conoscitive dell'intenzione osservativa dell'autore-ricercatore, mi sono rivolta al concetto di *exotopia*, termine coniato da Michail Bachtin a proposito del romanzo polifonico russo (Bachtin, 1988). Per teorizzare l'*exotopia*, il filosofo e critico letterario parte dai romanzi di Dostoevskij, nei quali riconosce la curiosa assenza di una singola coscienza. Per Bachtin, l'autore del romanzo polifonico è alla ricerca di una particolare posizione conoscitiva rispetto agli eroi del racconto, che Sclavi ha definito 'di ascolto' (2012). Da questa posizione 'di ascolto', l'autore cerca di distinguere la propria coscienza da quella degli eroi per permettere che questi si costruiscano nel racconto a partire da una dimensione emotiva e psicologica propria e non come estensione della coscienza dell'autore. Con *exotopia*, Bachtin intende quindi la disponibilità dell'autore a cercare di contemplare l'alterità degli eroi da una singolare posizione intellettuale ed emotiva di 'vicinanza distante'. Da questa posizione, l'autore utilizza il racconto per esplorare le tensioni dialogiche tra la propria soggettività e quella degli eroi. Attraverso questa ricerca, l'autore diventa consapevole che le proprie premesse intellettuali, emotive e culturali impediscono una comprensione completa, una partecipazione alla pari delle esperienze degli altri, e un punto di vista puramente neutrale sugli eventi. A partire da queste considerazioni, l'autore-ricercatore può servirsi dell'ascolto exotopico per cercare di creare uno spazio di

---

7 Chiaramente non è così; guardando ad esempio *At Berkeley* (2013) di Frederick Wiseman si ha l'impressione di aver visto tutto ciò che valeva la pena vedere della prestigiosa università californiana. Le quattro ore e quattro minuti del film, tuttavia, condensano ore e ore di riprese, che sono a loro volta il risultato di una scelta di Wiseman rispetto a quanto osservato durante i suoi mesi di permanenza a Berkeley.

8 Basta pensare all'impiego dello stile osservativo nei film di finzione, e ai documentari che scelgono invece stili diversi.

ricezione dell'alterità che provi ad accogliere prospettive diverse sul mondo, svelando al contempo le 'premesse implicite' della ricerca, ovvero 'il modo comune di inquadrare gli eventi' (Sclavi, 2012: 90).

Partendo dalle riflessioni di questi autori, che individuano l'ascolto exotopico come una precisa modalità di relazione tra l'autore-ricercatore e gli eroi-soggetti della ricerca, mi sono chiesta se la tensione verso uno sguardo di ascolto 'exotopico' potesse costruire da una parte una traiettoria per le mie ricerche visuali sul campo, e dall'altra una prospettiva teorica attraverso cui rileggere il lavoro di alcuni maestri di cinema del reale. Lungi dal disconoscere la tradizione osservativa del cinema del reale, del cinema etnoantropologico e del cinema diretto, questo contributo cerca di individuare uno sguardo di ascolto 'exotopico' a partire dal lavoro sul campo e sulla scorta di riflessioni sulla tensione di ascolto presente in questi modi di fare cinema. Come discusso, le premesse teoriche di questa esplorazione, nel ridefinire l'immagine come complesso intreccio di mediazioni di sguardi e dispositivi, propongono di considerare la rappresentazione non come riflesso trasparente ma come traccia opaca del reale<sup>9</sup>.

Nell'ipotesi di costruzione di uno sguardo di ascolto, l'invisibilità della modalità osservativa potrebbe corrispondere al silenzio, che permette al reale di emergere grazie alla presenza di un autore in ascolto. Attraverso questo posizionamento, l'autore può provare a costruire spazi di ascolto 'aperti' nei quali l'immagine cerca di aprirsi a testimonianze che non scaturiscono solo da una negoziazione tra i soggetti e l'autore, ma anche dalla ricezione di prospettive indipendenti dal progetto autoriale. A partire da queste esplorazioni, il film *Aylesbury Estate* (2020) cerca di costruire un racconto a più voci che renda giustizia alla qualità eterogenea delle prospettive sulla gentrificazione dell'Aylesbury. Il punto di vista degli architetti costruttori Crallan e Nichols è molto diverso da quello dell'architetto del nuovo progetto abitativo che sorgerà al posto dell'Aylesbury, e queste prospettive si differenziano a loro volta da quelle dei residenti, degli attivisti, e dei rappresentanti

---

<sup>9</sup> Per approfondire queste premesse si rimanda a *Picture Theory* di T. W. J. Mitchell (1994), *Cultura Visuale. Una genealogia* di M. Cometa (2020) e *Della Rappresentazione* di Louis Marin (2014). Per quanto concerne la prospettiva dell'antropologia visuale, si rimanda al concetto di "reflexivity" in *Transcultural Cinema* (1998) di MacDougall, recentemente ridiscusso da Paul Henley in *Beyond Observation* (2020: 152-174).

del Council di Southwark. L'emersione di queste voci nel film non segue un ordine strettamente cronologico in montaggio, né cerca di creare un racconto-resoconto oggettivo, neutrale o completo sulle vicende. Al contrario, la telecamera, oltre a scegliere di seguire alcuni testimoni scartandone altri, si posiziona ripetutamente dalla parte dei residenti, enfatizzando in questo modo la non-neutralità del film rispetto agli eventi. Questa direzione risulta particolarmente evidente nella scena in cui i residenti dell'Aylesbury incontrano i rappresentanti del Council di Southwark in occasione di un incontro pubblico di 'Questions and Answers' con i cittadini del distretto. Per l'intera durata della scena, la telecamera prende posizione rimanendo alle spalle dei residenti invece di scegliere il classico alternarsi delle quinte, oppure aprirsi a un'inquadratura più larga che includa residenti e rappresentanti in porzioni simili nello spazio filmico. Per quanto riguarda il punto di vista dei rappresentanti del Council di Southwark e quello degli architetti, la telecamera cerca di mettersi in ascolto di queste diverse prospettive da una posizione di maggiore frontalità sia quando osserva gli eventi, come nel caso della scena dell'incontro pubblico, sia quando riprende i dialoghi tra i testimoni e l'autrice. Nel secondo caso, i testimoni non sono spinti ad asserire determinate posizioni, ad esempio attraverso domande incalzanti o provocatorie; la funzione principale delle scene resta quella di conoscere e approfondire i loro punti di vista. Anche il montaggio cerca di riportare le testimonianze dando maggiore spazio alle parti più utili alla comprensione delle diverse prospettive sulla gentrificazione. Consideriamo ad esempio la sequenza del film sul futuro aspetto architettonico della zona. Nella prima scena della sequenza, una residente dell'Aylesbury, seduta nel salotto della sua casa, guarda il video promozionale del nuovo complesso abitativo che la compagnia edile Landlease sta costruendo accanto all'Aylesbury, l'Elephant Park<sup>10</sup>. Nella scena successiva, il giovane architetto che lavora al progetto del complesso che sostituirà l'Aylesbury spiega i principi che guidano il processo delle demolizioni dell'*Estate*. Le due scene sono collegate da tre brevi inquadrature di una parte dell'Elephant Park che è già stata costruita. Da queste capiamo che il giovane architetto vive proprio in un appartamento del nuovo progetto, e che quindi le sue scelte personali si allineano con la sua prospettiva professionale

---

10 Lo spot promozionale dell'Elephant Park è disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=BApQ9uphnoE>. Ultimo accesso: 05/2022.

sulla gentrificazione. Dal salotto del nuovo appartamento, mentre mostra delle immagini zenitali dell'Aylesbury, l'architetto spiega che se negli anni Sessanta si costruivano complessi abitativi su suolo pubblico per fornire case dignitose alle classi meno abbienti, nel presente si punta a costruire su suoli privati per vendere unità abitative agli investitori e aumentare i profitti delle imprese edili. La costruzione di una continuità con la scena precedente in montaggio e la selezione del discorso dell'architetto seguono i criteri sopra descritti ed enfatizzano l'intenzione di ascoltare e capire e non di denunciare e problematizzare le sue considerazioni.

In occasione delle diverse proiezioni del film in presenza e online, queste scelte hanno suscitato negli spettatori e nei commentatori reazioni diverse: mentre alcuni, davanti all'apertura del racconto nei confronti del nuovo progetto abitativo hanno giudicato il film non sufficientemente militante, altri hanno trovato nella sequenza uno spunto di riflessione sull'efficacia del potere seduttivo del video promozionale dell'Elephant Park unito al discorso dell'architetto. La sequenza, che sembra normalizzare le dinamiche anti-umane della gentrificazione, ha svolto in alcuni casi la funzione di uno specchio, attraverso il quale alcuni hanno riconosciuto il proprio modo di pensare la gentrificazione nella città contemporanea come un processo automatico e inevitabile. Questo si deve forse non solo alle scelte relative alla selezione del materiale sopra descritte, ma anche alla costruzione di una orizzontalità e di uno spazio di ascolto attraverso precise scelte estetiche e di posizionamento.

L'ascolto fa riferimento a un processo percettivo meno selettivo e più immediato: nell'ascolto rimaniamo dinamicamente collegati alla fonte e viviamo lo spazio tra noi e il reale come un pieno connettivo e conduttivo di possibilità conoscitive (Voegelin, 2018). Nella tradizione filosofica, il pensiero conosce il reale oggettivamente attraverso la vista<sup>11</sup>. Ma chi guarda? Da dove osserva? Perché? Lo sguardo del filosofo classico si presenta come una telecamera di sorveglianza che registra gli eventi da un punto di vista fisso e universale (Cavarero, 2005: 36). Un ipotetico sguardo di ascolto si costruisce invece anche attraverso un posizionamento fisico-spaziale ben preciso. Mentre si può osservare da molto vicino o da molto lontano, per ascoltare bisogna collocarsi alla precisa distanza

---

<sup>11</sup> In greco antico, la verità (*alethes*) si presenta come ciò che non è in ombra; il verbo *theorein* significa contemplare con la mente ma anche vedere con gli occhi; le *ideai* platoniche sono i prodotti visibili della mente, e così via.

di circa un metro<sup>12</sup>. Nella scena in questione, l'architetto si trova a una 'distanza di ascolto' dalla telecamera. Il 40 mm, un'ottica che più di altre imita lo sguardo umano, si muove alla ricerca di una posizione orizzontale rispetto al soggetto, invece di osservarlo dall'alto o dal basso. La camera a mano permette questa tensione adattandosi ai movimenti del testimone e cercando una relazione alla pari. Queste scelte non riguardano solo questa scena, ma si mantengono in quasi tutto il film<sup>13</sup>.

Nell'ultima sequenza del film, l'ex demolitore Frederick deve affrontare l'imminente ordine di sfratto del Council. Le macchine della demolizione, che nel corso dei mesi sono avanzate nel cuore del complesso, stanno distruggendo il blocco abitativo di fronte al suo. La situazione è insostenibile; Frederick si rinchioda in casa per proteggersi dalla polvere, dal frastuono assordante e dalla minaccia di distruzione di tutto quello che conosce. Preso dalla disperazione, finisce per prendersela con i suoi due cani, che la morte improvvisa del figlio ha lasciato alle sue cure. In fase di montaggio mi sono chiesta a lungo se tenere questa scena, che mostra la difficile esperienza di uno dei testimoni, riflettendo in particolare sulla sua ultima frase: «Charlotte, sai, adesso sento che questa vita con i cani non è più la mia». A quel punto della ricerca, le demolizioni avevano distrutto molto di quello che conoscevamo dell'Aylesbury. Le immagini di quest'ultimo scambio sembravano mostrare un'esperienza di smarrimento che ci riguardava entrambi. Chiamandomi per nome, Frederick rompeva l'illusione di un osservatore invisibile e svelava la presenza di un ascoltatore partecipe: fino a quel momento Frederick aveva vissuto non da solo, ma davanti a qualcuno che lo rappresentava; per questo le immagini avevano ragione di essere incluse nel montaggio finale.

---

12 Frederick Wiseman, ad esempio, nel curare anche la presa diretta del suono nei suoi film, si mette letteralmente in ascolto degli eventi, e questo si traduce formalmente in uno stile di ripresa che respira con i testimoni, i quali non si collocano mai a distanze innaturali rispetto alla presa diretta del suono. Anche il montaggio segue questo movimento non solo dilatando i tempi, che sembrano seguire il ritmo naturale dei dialoghi, ma anche costruendo una polifonia di voci che sembrano mosse dalla propria coscienza invece di aderire al progetto di racconto dell'autore. Progetto che peraltro non esiste dato che Wiseman, come ha dichiarato in diverse interviste, dirige i propri film senza prima condurre sopralluoghi e senza scrivere soggetti dettagliati o sceneggiature.

13 Tra le eccezioni ci sono le immagini del luogo, che hanno richiesto l'utilizzo di ottiche diverse e di una maggiore stabilità in ripresa per rendere giustizia all'architettura del complesso.

La costruzione di uno sguardo di ascolto non riguarda solo le scelte estetiche, di posizionamento, e di selezione del materiale, ma anche quelle relative all'ordine delle sequenze<sup>14</sup>. *Aylesbury Estate* (2020) si chiude con l'inquadratura di una teca nella quale delle chiavi di ex-residenti delle parti già demolite del complesso sono sistemate a cerchio su un fondo di velluto blu (Figura 5). Nell'immagine, le chiavi hanno forme, dimensioni e colori diversi; alcune sono attaccate a una targhetta o a un portachiavi, altre sono vecchie e arrugginite, altre ancora sembrano forgiate in tempi recenti. Ogni chiave si fa reliquia di una storia individuale di cancellazione che non conosciamo, e che non passa solo attraverso la demolizione fisica di un riferimento collettivo importante nella storia culturale e politica di Londra, ma anche attraverso la distruzione metafisica di relazioni, memorie, stili di vita, modi di pensare e modi di abitare la città. Come si intravede attraverso le due inquadrature che precedono l'immagine della teca, si tratta della stanza espositiva di una mostra sulla gentrificazione dell'*Aylesbury Estate*. La continuità della post-produzione sonora e visuale con la scena precedente lascia intuire che la mostra si tiene vicino all'*Aylesbury* in un tempo vicino o contemporaneo ai processi di demolizione.



Figura 5. Teca con chiavi degli ex-residenti, dal film *Aylesbury Estate* (2020).

In un premontato iniziale del film, la sequenza trovava posto subito prima del finale, nel quale Frederick trascorre alcuni dei

<sup>14</sup> Per quanto riguarda le scelte di montaggio interno alle scene, avendo già chiarito i criteri che hanno determinato la selezione delle parti montate, questo ha riguardato soprattutto la costruzione di un ritmo il più possibile armonico che rendesse comprensibile e fruibile il racconto.

suoi ultimi momenti a casa con i cani poco prima dello sfratto. In questa posizione, le immagini della teca sembravano fare da ponte tra una sequenza e l'altra, preparando emotivamente lo spettatore al finale. Montata alla fine del film, la teca mette invece in discussione l'intero racconto, mandando in crisi l'idea che un processo artistico possa dirsi del tutto completo, oggettivo, vero o etico. Le chiavi ci ricordano che attraverso il film abbiamo ascoltato alcune prospettive tra molte, il frutto della selezione di uno sguardo. Il fatto che la teca faccia parte di una mostra sull'Aylesbury chiama a sé una riflessione finale sui due processi artistici della mostra e dello stesso film *Aylesbury Estate* (2020). Entrambi possono essere interpretati come scavi volti a rinvenire frammenti necessari del reale, oppure come la materializzazione di impulsi più o meno voyeuristici e soggettivi degli artisti. Queste due prospettive possono alternarsi o anche coesistere nella stessa immagine, che ha la funzione di continuare a sollecitare queste esplorazioni fino all'ultima inquadratura. In questo modo, il film può scaturire una riflessione sul cinema e su un ipotetico sguardo di ascolto come strumento di approssimazione rispetto alla costruzione di spazi di pensiero il più possibile 'aperti' ad interrogarsi sul rapporto delle immagini del reale con l'invisibile, e sulla loro natura irriducibilmente multidimensionale, opaca e lacunosa.

### **Conclusioni**

Le immagini documentarie, da sempre campo di negoziazione tra l'autore e i testimoni, si muovono lungo un difficile crinale, tra la necessità di avvicinarsi a un reale multiforme e sfuggevole, e quella di indagare le diverse dimensioni della rappresentazione. Nel ripercorrere la ricerca visuale che ha portato al film *Aylesbury Estate* (2020) e attraverso l'analisi di alcune sequenze del film finito, questo contributo ha cercato di individuare la costruzione di uno sguardo di ascolto exotopico per condurre ricerca sul campo attraverso il cinema, a partire da alcune elaborazioni teoriche della Visual Culture sulla natura multidimensionale dell'immagine, e dalle indagini sulla relazione di ascolto exotopica tra autore ed eroi nel romanzo polifonico.

L'ipotesi di uno sguardo di ascolto exotopico intende costruire, attraverso precise scelte estetiche e di posizionamento, uno spazio conoscitivo aperto alla coesistenza di diverse prospettive,



in modo da continuare ad interrogarsi sulle premesse implicite della ricerca.

Questi tentativi cercano di portare alla luce frammenti di un reale che appare noto o familiare nel campo limitato del visibile confrontandosi con i limiti dell'immagine documentaria, le condizioni di opacità dello sguardo, e la natura parziale e soggettiva del cinema.

## Bibliografia

Bachtin M. (1988). *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.

Baxter R. (2017). «The High-Rise home: Verticality as Practice in London». *International Journal of Urban and Regional Research*. 41(2): 334-352. DOI:10.1111/1468-2427.12451

Cavarero A. (2005). *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*. Stanford, CA, USA: Stanford University Press.

Campkin B. (2013). *Remaking London: Decline and Regeneration in Urban Culture*. London: I. B. Tauris.

Carrère E. (2009). *Vite che non sono la mia*. Milano: Adelphi.

Cometa M. (2020). *Cultura visuale. Una genealogia*. Milano: Raffaello Cortina.

Eastwood S. (2016). «The Interval and the Instant: Inscribing Death and Dying». *The Moving Image Review & Art Journal*, 5(1):26-42. DOI: 10.1386/miraj.5.1-2.26\_1.

Henley P. (2020). «Reflexivity and participation: the films of David and Judith MacDougall in Africa and Australia» in *Beyond Observation*: 152-162. Manchester: Manchester University Press.

Lees L. (2014). «The Urban Injustices of New Labour's 'New Urban Renewal': The Case of the Aylesbury Estate in London». *Antipode*, 46(4): 921-947. DOI:10.1111/anti.12020.

Lees L., Robinson B. (2021). «Beverley's Story. Survivability on one of London's newest gentrification frontiers». *City. Analysis of Urban Change, Theory, Action*, 25 (5-6): 590-613. DOI:

10.1080/13604813.2021.1987702

Marin L. (2014). «Mimesi e Descrizione». In: Corrain L., a cura di, *Della Rappresentazione*. Milano: Mimesis Insegne.

Mitchell W. J. T. (1994). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2017). *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Tr. it. a cura di M. Cometa e V. Cammarata. Milano: Raffaello Cortina.

Nichols B. (2006). *Introduzione al Documentario*. Milano: Il Castoro.

Sartori C. (2016). «The precarious confines of homeownership and rights». *Mediapolis, a journal of cities and cultures*, 5(6). Testo disponibile al sito: <https://www.mediapolisjournal.com/2021/11/precarious-confines/>. Ultimo accesso: 22/02/2022.

Sclavi M. (2012). *Arte di ascoltare e mondi possibili. Come si esce dalle cornici di cui siamo parte*. Milano: Mondadori.

Sontag S. (1979). *Regarding the Pain of Others*. New York City: Penguin Books.

Voegelin S. (2018). *The political possibilities of Sound. Fragments of Listening*. London: Bloomsbury Academic.

### **Filmografia**

Eastwood S. (2017). *Island*.

Rosi G. (2016). *Fuocoammare*.

Savona S. (2006). *Primavera in Kurdistan*.

Wenders W. (1984). *Lightning Over Water: Nick's Film*.

Wiseman F. (2013). *At Berkeley*.

**Carlotta Berti** è nata a Firenze, Italia. Ha conseguito un Master in Scienze Politiche ed Economia presso l'Università di Glasgow e ha lavorato come consulente politico presso il Dipartimento per l'ambiente, l'alimentazione e gli affari rurali. Nel 2018 ha conseguito il Diploma in Regia di Documentari presso la Scuola di Cinema Italiana (Centro Sperimentale di Cinematografia). Il suo primo lungometraggio, *Aylesbury Estate*, è stato presentato al Doc/Fest Rough/Ready di Sheffield, selezionato per il Film Market Visions du Réel e proiettato nella competizione nazionale del 61° Festival dei Popoli. [carlotta.berti@unipa.it](mailto:carlotta.berti@unipa.it)