

‘La città è un organismo’ Intervista con Maria Tarantino*

Natalie Dupré, Monica Jansen

Tra le figure centrali in Our city spicca quella del migrante (da intendere in senso ampio); nel documentario ricevono una voce chi è appena arrivato a Bruxelles, chi ormai nella città abita da anni, e chi vi è solo di passaggio. Si può dire che in Our city manca la tua ‘voce’; il documentario non parla della tua esperienza personale.

Secondo me, è senz’altro vero che *Our city* non è un film sulla mia esperienza personale ed è senz’altro verissimo che c’è quest’attesa. Molto spesso, se nel pubblico ci sono persone italiane, prima o poi mi chiedono: ‘Ma insomma, sei italiana, e non hai fatto nulla sulla comunità italiana’. E io trovo quest’attesa abbastanza detestabile, perché fa un po’ ‘football club’. Questo film cerca di fare un passo in una direzione un po’ diversa. E la mia voce c’è, anche se in un modo magari inaspettato. E la prima cosa che la mia voce dice è che questo non è un film dove ognuno celebra il suo piccolo club, ma un film che cerca di vedere se esista uno sguardo che li attraversa. Anche nel mio film ognuno parla un po’ della sua tribù, ma in realtà le tribù sono insieme e il film, per sua definizione, è un insieme. Quando noi lo guardiamo, non è che finiamo un episodio e poi andiamo a casa. Ma lo vediamo tutto. Il sapore del film è come quello di una zuppa. Le cose si mischiano, lo spettatore vede tutte queste piccole tribù e allo stesso tempo dice: ‘Magari, le tribù tra loro non si mescolano, ma il film invece le ha mescolate’. E questo è un punto di partenza per me importante. Riguardo alla voce volevo anche rispondere al modo di fare film un po’ alla francese, il quale dà una grande importanza all’autobiografia. A me questa cosa mi sta stretta, non mi interessa. Non devo fare una specie di terapia con questo film, perché non è il primo. E poi non sono neanche tanto d’accordo con questo approccio che misura l’autenticità di un film dall’ancoraggio autobiografico. Dall’altra parte, la voce ci dev’essere perché altrimenti è un film senza corpo. Questo film è radicatissimo, ma non in una maniera evidente, per cui ho fatto per esempio la scelta chiarissima che nel film non ci sarebbero stati italiani. Sono io la regista italiana e in questo film passa tantissimo la mia italianità. E una volta mi ha fatto molto piacere ricevere un commento da una persona che nel film si vede solo molto brevemente, una signora di origine russa che vive in Belgio da tantissimi anni, e che mi ha fatto un complimento dicendo che per lei il film era molto italiano. Secondo me aveva colto questa cosa magari più nel senso dell’interesse che uno può avere per come attraversare lo spazio e per alcuni riferimenti nel film, di cui parlerò dopo.

* Un grazie particolare va agli studenti d’italiano del secondo anno della KU Leuven Campus Brussel, Geertrui Goris, Maxime Plessers, Vicky Roels e Natasha Sgobaro, che hanno assunto l’impegno di fare la trascrizione dell’intervista.

Riguardo alla più recente migrazione italiana Iside Gjergji afferma che la cifra che identifica il nuovo ciclo migratorio non è tanto la cosiddetta ‘fuga dei cervelli’, bensì un crescente pessimismo nei confronti di un’Italia caratterizzata da ‘un contesto culturale e politico asfissiante’ e ‘una generale atrofia degli spazi di soggettivazione’. È stato lo stesso pessimismo a farti ‘cambiare aria’ o sono stati altri i motivi a spingerti a lasciare l’Italia?

Che cosa mi ha fatto andare via dall’Italia? Sono partita dall’Italia nel 1990 quando avevo diciotto anni. Sono partita perché sin da piccola mi piaceva molto studiare l’inglese. Dopo il liceo volevo assolutamente andare a studiare in Inghilterra. Ho fatto quattro anni di filosofia in Scozia. È stata un’esperienza di vita per me. Essendo nata in un paese piccolo, magari percepivo tante cose, ma sempre con la maturità di una persona di diciotto anni. Sicuramente mi rendevo conto che l’Italia era un paese dove l’autorità e l’età delle persone sono molto importanti e una ragazza di quell’età con tante idee, tanta voglia di fare, doveva stare solo zitta e aspettare, il che non rientrava nel mio carattere. In quel momento io percepivo il pessimismo e il clima politico e culturale asfissiante in maniera molto più semplice: nessuno voleva andare con me a Milano a vedere le mostre per esempio. I miei compagni di scuola stavano sempre a casa, al massimo andavano a pattinare sul ghiaccio. Allora non sapevo che l’esperienza universitaria in Gran Bretagna sarebbe stata una scuola e che avrebbe avuto un’importanza tanto sociale quanto accademica.

Come hai vissuto la tua propria esperienza di migrazione ‘transnazionale’?

Sono arrivata in Scozia con un enorme entusiasmo. Mi sono buttata a capofitto in quest’esperienza; c’erano tutte queste ‘student societies’, per cui era possibile dedicare metà del tempo a studiare e il resto ad imparare cose diverse, come la fotografia o il montaggio di cortometraggi. Andavo anche spesso a teatro, perché Edimburgo è una città dove il teatro è molto importante. Negli stessi anni è stato avviato il programma Erasmus. Al terzo anno sono stata un trimestre all’Università di Amsterdam ed è stata un’esperienza molto bella. Dopo il quarto anno, però, ho scoperto che la mia laurea non valeva nulla in Italia, perché non veniva riconosciuta. All’Università di Leuven invece veniva riconosciuta e quindi sono venuta a studiare in Belgio nel 1995. Nel frattempo ho dovuto scrivere un’altra tesi per l’Università di Venezia e tradurre tutto il curriculum universitario scozzese per ottenere l’equipollenza della mia laurea in Italia. In seguito ho iniziato un dottorato a Leuven, dove sono stata diversi anni, e all’interno della cornice di Leuven ho trascorso un anno a Wuppertal. È stata quindi un’esperienza molteplice con tantissime sfaccettature durante la quale ho imparato lingue diverse: il tedesco, il francese e un po’ l’olandese. È stata un’esperienza che ha avuto un peso importantissimo. Diciamo che mi ha forgiato.

Hai iniziato il tuo percorso professionale con gli studi di filosofia per poi passare al giornalismo e al cinema documentario. Hai vissuto questo passaggio come uno stacco o si può dire che la tua ricerca in ambito fenomenologico ha influito sul tuo lavoro come giornalista e regista? Quali pensatori costituiscono dei punti di riferimento per il tuo lavoro di oggi?

Diciamo che c’è stato uno stacco, nel senso che io ho deciso di interrompere il mio dottorato. Perché? Che cos’è la migrazione transnazionale in ambito accademico? Quando si finisce un dottorato, anche con dei voti straordinari, se non sei di quel paese, devi andare a fare un post-dottorato da un’altra parte. Ma dopo quel post-dottorato

che cosa facciamo? Diciamo che ho trovato il sistema stretto e poco generoso. In quel momento vivevo a Bruxelles, non sapevo assolutamente che cosa fare. Mi sono detta: avendo scritto tante pagine, forse posso scrivere, ma non ho fatto una scuola di giornalismo per cui non ho le competenze. Quindi mi sono semplicemente rivolta al giornale *The Bulletin*, un giornale in inglese per gli expat. E ho proposto di scrivere le recensioni dei ristoranti, delle recensioni filosofiche dei restaurantini da pochi soldi. E ho scritto la prima recensione su un ristorante turco sulla chaussée de Haecht e ricordo che era tutta una storia sull'emigrazione da Emirdag a Bruxelles. Ci sono più emirgadesi a Bruxelles che a Emirdag adesso. Dal 1964 in poi si sono spostati uno dopo l'altro tirandosi dietro i vicini di casa. Quando vado a riguardare queste recensioni, c'era sempre una domanda geopolitica. Perché c'erano ristoranti di Cipro, e c'era la storia di Cipro. Poi c'era quello bulgaro, ma i proprietari appartenevano alla minoranza non bulgara. Erano venuti via perché parlavano tedesco. Poi c'era il centro Pablo Iglesias con gli immigrati che erano scappati a piedi sotto la dittatura di Franco. Insomma, è stata una scuola. Si parlava di cibo ma intanto nelle lunghe discussioni imparavo anche altro. E inconsciamente preparavo anche *Our city*. Poi ho iniziato a fare altri lavori, sempre nel settore del giornalismo. Avevo una rubrica nel programma internazionale di TV Brussel sulle diverse comunità a Bruxelles. E mi rendevo conto che era un lavoro che permetteva di fare le stesse cose di quelle che mi interessavano nel mio dottorato sulla costituzione dell'identità del soggetto. Era abbastanza ancorato nella fenomenologia tedesca all'inizio e poi in quella francese. Quindi Merleau-Ponty, in particolare, e Heidegger e poi soprattutto André Malraux. Mi rendevo conto che il lavoro di giornalista mi permetteva di essere curiosa, di fare domande, di investigare.

Il salto anche per me così improvviso è stato quello dal giornalismo al fare documentari, che è molto diverso. Mi contattarono da Canvas per fare una serie di due stagioni che si chiamava *De wereld van Tarantino* con dei giovani documentaristi di diverse nazioni. Dovevo introdurre questi documentari, aiutare il pubblico ad appassionarsi a quello che avrebbe visto, che era molto vario, molto strano e anche come linguaggio non sempre molto accessibile. Alla fine di queste due stagioni mi proposero di fare io un documentario. Nel frattempo era nata in me un'ammirazione per il lavoro del documentarista, per il lavoro del regista. Mi rendevo conto di che cosa comportasse e poi della possibilità di avere una voce, di raccontare delle cose per un'ora, per un'ora e mezza. Potevo andare molto in profondità, fare delle ricerche che potevano essere paragonabili a una ricerca accademica, ma con altri parametri.

Com'è nata l'idea di fare Our city, il tuo documentario su Bruxelles? Ti sei ispirata ad altri documentari su altre città o altri film/documentari sulla migrazione? Quali documentaristi e registi (italiani e no) costituiscono dei punti di riferimento per il tuo lavoro?

L'idea, secondo me, maturava senza che io mi rendessi conto. *Our city* era il terzo film che facevo. In qualche modo il primo vero, perché prima c'era stato *Inside out*, poi un documentario di quaranta minuti girato in Burundi, che ho autoprodotta, e che ha avuto un'esposizione più ridotta. Mentre il primo film era ripreso in Italia e il secondo in Burundi, questo era un film di ritorno a casa per dire 'Prova a fare un film in cui non c'è esotismo, ma sei a casa tua e hai tutto il tempo per approfondire'.



Maria Tarantino

Io abito al sesto piano in un immobile su una strada un po' in salita, per cui ha queste finestre da cui si vedono anche tutti i cambiamenti di luce, una cosa che mi ha molto ispirato. Quel senso di sorvolare, di essere, senza far nessuno sforzo, in una posizione di 'survol', che si rispecchia in quell'atteggiamento un po' filosofico che tende a vedere dall'esterno e che fa sì che la mia voce non sia autobiografica. La mia voce è sempre abituata a essere un po' scarnificata, un po' esteriore.

A Venezia avevo visto *Sell out!*,¹ un film non documentario, indonesiano, una commedia musicale sul liberalismo e sui grandi conglomerati mediatici che ci sono in Indonesia, un film molto sarcastico, divertente, improbabile. Mi aveva molto sorpreso, come stile, come tipo di linguaggio. E improvvisamente mi ero detta 'Ma, se uno facesse, con questa libertà, con questo spirito un po' divertente, un film su Bruxelles?'. Tornata a Bruxelles, una mattina grigia nella rue de la Loi intasata di traffico, mi venne in mente di fare una commedia musicale su Bruxelles, con la musica di tutti i vari immigrati. In quel periodo ascoltavo molta musica brasiliana: una musica molto calda per questa città grigia, che crea effetti inaspettati.

All'inizio c'era appunto il riferimento al film *Sell out*. Poi in realtà, quando mi sono messa a lavorare con i miei collaboratori, loro mi fecero scoprire il lavoro di Johan van der Keuken e il documentario *Amsterdam Global Village* (1996). E quella fu una scoperta importantissima. Mentre *Sell out* era un po' un incidente, una cosa più frivola dell'ispirazione, il documentario di Van der Keuken era assolutamente un film che mi parlava. E soprattutto, mi lasciava una forte impressione di intelligenza, di coraggio, di bravura. Ci sono dei film 'satellite' che ti sostengono, che ti aiutano, e questo mi aveva molto interessato per la ricerca della forma. L'idea della commedia musicale seduceva, ma mi mancavano un po' di elementi. E più gli elementi vengono da te, più ti senti forte. La struttura della commedia musicale era comunque quella di una commedia musicale documentaria. Avevo fatto tantissime interviste con artisti di Bruxelles. Volevo in qualche modo evocare un po' l'atmosfera che ho conosciuto alla fine degli anni Novanta, molto surreale qui a Bruxelles: palazzi vuoti, ristoranti illegali, luoghi dove c'erano scambi, dove si facevano feste. Il fatto che gli immobili fossero spesso vuoti, creava delle possibilità incredibili. Mi ricordo che per esempio nella zona del Théâtre National, in cui c'era un terreno abbandonato, una artista di Bruxelles aveva seminato di notte dei girasoli che poi avevano sorpreso tutti, finendo in foto sui giornali. C'erano questi interventi poetici, molto particolari, molto belli, ne potrei

¹ Yeo Joon Han, *Sell out!* (2008).

citare diversi. Alla fine abbiamo però seguito un approccio Van der Keuken, che faceva meno paura e abbiamo lavorato su questo con ispirazioni prese da Pasolini, dagli *Appunti per un'Orestiade africana* (1970).

Un'altra cosa che avevamo testato e poi abbandonato era la pista Jean Rouch, che è un autore per me molto importante. In *Chronique d'un été* (1961) ci sono Jean Rouch e Edgar Morin che fanno delle conversazioni. Anche nel film di Pasolini a un certo punto il regista invita una persona africana a guardare parte del suo film e si lascia fare la critica. A me questa cosa da filosofa piaceva molto: non tanto essere io nel film, quanto fare delle interviste in alcuni punti per creare un film eterogeneo e permettere alla critica del film di essere nel film.

Un altro riferimento base, soprattutto per le immagini, è stato il film *Soy Cuba* (1964) di Mikhail Kalatozov, un film che è stato un flop economico mostruoso, ma anche un film meraviglioso: tutto filmato quasi senza interrompere le immagini, con una telecamera passata di spalla in spalla che comincia sul fiume e poi arriva nella città, arriva a Cuba con una barca. Sono delle immagini meravigliose che noi non avremmo mai potuto fare, ma cercavamo di arrivare a quella cosa lì. E quindi i pilastri erano Pasolini, Rouch, Van der Keuken e Kalatozov. E poi c'è stata la musica, devo dire, perché il lavoro è stato lungo, dal 2009 al 2014, e ogni tanto dovevo ravvivare l'ispirazione. C'era l'album di De André, *Storia di un impiegato*, che era un po' il mio momento di ritrovamento con me stessa. Non è che si riflette nel film in maniera speculare, ma per me era un po' un sostegno.

Come è avvenuta la selezione di luoghi e di persone? Esiste un copione di Our city?

Esiste il copione di *Au boulot, het is tijd om te dromen*: è un copione molto breve, il mio primo dossier. Era fatto di articoli e foto di giornale. Le foto che mi colpivano, le mettevo lì. Esiste anche un altro copione, un dossier un po' più lungo che per me era più una raccolta d'idee, di suggestioni che si potevano incarnare in una scena o in un'altra. Abbiamo per esempio filmato una gioielliera, una signora che fa i gioielli africani e che attraversa il quartiere del Sablon guardando le vetrine. Poi siamo stati anche in un negozio d'antiquariato dove abbiamo trovato una signora che parlava in maniera molto evocativa, l'abbiamo filmata. Come in tutti i film si trova una cosa reale che promette bene e si segue quella pista. Siamo stati per esempio a place De Brouckère a far un test di riprese all'ufficio anagrafe per gli stranieri e in quel frangente abbiamo incontrato un signore indiano. Ora, per fare un film come *Our city* bisogna avere dimestichezza con le varie culture. Bisogna trovare la chiave per poterle contattare, per poter iniziare con loro un dialogo che non sia sciocco. So benissimo per esempio che gli indiani adorano essere filmati, perché hanno una cultura cinematografica importantissima. In altre culture, invece, la telecamera è una minaccia. Gli indiani erano un gruppo di trecento ingegneri informatici che lavorano alla Belgacom. Mi hanno detto che giocavano anche a cricket nel parco la domenica e sono andata a filmarli. Quando ho chiesto il permesso ufficiale alla Belgacom per filmare, mi hanno risposto che non volevano che raccontassimo che c'erano trecento ingegneri indiani pagati magari meno di quelli belgi. Quindi ho solo le immagini del cricket. C'è però nel film la Belgacom, senza gli indiani, ma con la donna delle pulizie.

In Our city mancano sia la classica voce fuori campo tipica del genere documentario sia il reporter che conduce le interviste. La parola è data direttamente ai migranti. Com'è nata questa scelta?

Volevo che ci fosse la voce della città, che per me è la musica e la voce di Matthieu Ha. Quello che volevo fare era da una parte far parlare la città e poi dall'altra mettere

lo spettatore in mezzo a dei pezzi di vita. Ho fatto a tutti delle lunghissime interviste che spesso ho buttato via, tranne nei casi in cui nell'intervista si sentiva che la persona stava veramente parlando di sé. Poi ci sono dei momenti in cui le persone vogliono conoscersi, come è capitato al giornalista e al tassista. Non gli ho detto: 'Allora, adesso tu entri e gli devi fare delle domande'. Ma al tassista ho raccontato delle cose sul giornalista e al giornalista delle cose sul tassista che hanno fatto sì che loro fossero curiosi l'uno dell'altro e avessero voglia di conoscersi. Facevo le interviste perché erano un modo per iniziare qualcosa e perché comunque la gente si aspetta un'intervista. Ma, quando potevo chiedevo: 'Vorreste far parte del film? Non come soggetti passivi, ma vorreste appropriarvi del film e mettere nel film qualcosa di vostro?'.

Nel documentario è assente la voce, ma non lo sguardo di Maria Tarantino. Qual è la specificità di questo sguardo?

Io non voglio fare un film sui miei nonni o sui miei bisnonni. A me interessa capire e raccontare una città dove tutte le persone sono insieme e non insieme, questo *in-between*, questo miscuglio, questo non capirsi. La sfida è questa. E, secondo me, finché il film non c'è stato, magari non era proprio chiara la cosa. E ora che il film esiste, c'è sempre il tentativo di farlo diventare un'altra cosa, che non è.

Fondamentale nel documentario è la traduzione; quasi tutte le voci vengono mediate da una traduzione 'altrui'. Nei titoli di coda leggiamo che i sottotitoli sono stati realizzati da diciotto traduttori diversi. Chi sono e come si è svolto il lavoro di traduzione?

Oltre al francese e all'inglese ci sono tantissime altre lingue che si conoscono di meno come il russo, il turco, il farsi... E poi ci sono anche dei giochi linguistici. L'agente immobiliare, per esempio, parla francese perché ha un cliente francese in quel momento. I russi che parlano russo potrebbero parlare fiammingo o francese perfettamente, ma parlano in russo perché sono al ballo russo. Bruxelles è una città dove ci sono molte lingue. Magari non sarà così tra cento anni, ma adesso ci sono. Ed è una bella cosa. Se avessi potuto, avrei fatto parlare anche i bambini in georgiano o in portoghese, perché era un gruppo misto. E in tutti i momenti che ho potuto li ho fatti parlare nella loro lingua.

E poi c'è stato il lavoro di traduzione. Sono tantissime le persone che ci hanno aiutato. La traduttrice russa era per caso la compagna di Matthieu Ha. Ci hanno aiutato anche gli stessi protagonisti a tradursi in maniera più precisa. Nel caso della lingua farsi è stato Kourosh Garegani, il tassista, che mi ha aiutato a fare la traduzione insieme a un suo amico. Poi *Our city* è stato montato all'inizio ad Amsterdam da un montatore che non conosceva il francese, quindi tutte le parti in francese sono state tradotte in inglese per lui. Insomma, la traduzione è stato un lavoro importante.

*Il 2016 è stato proclamato 'Anno dell'Utopia', in commemorazione del cinquecentesimo anniversario della pubblicazione di Utopia di Thomas More. Ora, sappiamo che i media nazionali belgi, e in particolare quelli nederlandofoni, presentano un'immagine piuttosto negativa della città di Bruxelles, nel senso che spesso puntano le telecamere sui quartieri degradati e sui problemi socio-economici della metropoli, o invece esclusivamente sul quartiere europeo. A questa copertura mediatica negativa *Our city* contrappone un'immagine più variegata della città; non si sofferma soltanto sulle difficoltà che vive la città, ma va anche in cerca delle*

potenzialità che offre la sua permanente condizione di in-betweenness. Potremmo in tal senso considerare Our city l'espressione di un'utopia del ventunesimo secolo?

Tra i vari feedback che ho avuto del film l'unico veramente negativo è stato quello della prima presentazione a Bruxelles. C'era una persona che diceva: 'Lei ha fatto vedere solo le cose brutte di questa città'. Nella stessa serata invece altre persone mi dicevano: 'Noi usciamo dal cinema con il cuore riscaldato. Avremo voglia di conoscere tutte le persone che incontriamo per strada. Grazie, grazie, grazie'. Penso che tutte e due abbiano colto qualcosa. Da un lato è chiaro che *Our city* non fa la stessa cosa dei media belgi anche se è girato nel quartiere europeo e nei quartieri comunque un po' degradati. Dall'altro, per me l'immigrazione non esiste, esiste il mondo. In questo mondo c'è l'economia che funziona in una certa direzione, ci sono le persone che partecipano al funzionamento. Per me è importante far capire che quello che sta in alto e quello che sta in basso nella società sono collegati. La città è un organismo che sta molto bene, che vive molto bene, che prospera proprio perché ci sono dei punti dove si sporca, dove si pulisce, dove si risana, e dove si distrugge. Faccio un film sul sistema città e in questa città l'immigrazione è una componente fondamentale. E non siamo più al livello di positivo, negativo, belle immagini. Ho cercato di capire come funziona una città.

Dopo gli attentati di Bruxelles del 22 marzo 2016 le tematiche e le problematiche affrontate da Our city sono più che mai d'attualità. Qual è secondo te il ruolo che possono assumere registi, artisti, scrittori nel dibattito pubblico sui conflitti che nascono nelle città e società multiculturali?

Purtroppo la sfida è grossa e riguarda tutti gli strati della società. Ma secondo me non sta ai registi, agli artisti o agli scrittori. Io non credo nel ruolo dell'artista perché non sono sicura che sia equipaggiato per, che abbia voglia di e che possa. Se penso in generale agli artisti, ai registi e agli scrittori, non è dato per scontato che siano informati, che abbiano uno sguardo aperto. Non è per forza detto che non siano anche loro in una minoranza maltrattata, emarginata e malpagata. Poi diminuiscono sempre i soldi per la cultura. In qualche modo trovo paradossale che in una città dove politicamente gli artisti sono dei parassiti, sarebbero questi parassiti a dover risolvere i problemi della città. Secondo me, quello che manca nelle città sono i momenti di ascolto e di dialogo. Secondo me i media potrebbero fare veramente meglio e hanno gli strumenti per farlo. Tantissime cose non le sapevo prima di fare *Our city*, che mi ha permesso di impararle. Il film è stato un'occasione privilegiata di incontrare le persone, di ascoltare, di apprendere. Quante cose andrebbero dette per esempio sull'immigrazione, sul fatto che in realtà noi viviamo in paesi dove c'è ancora la Convenzione di Ginevra. L'unica porta per una persona che vuole immigrare è di essere soggetto di persecuzione da parte del suo Stato. Ma questo non rappresenta la realtà, non la rappresenta più.

Si potrebbe però dire che il tuo documentario è un invito al dialogo e in questo senso potrebbe essere una voce diversa nel dibattito pubblico?

Sì, il mio documentario è un invito al dialogo, alla rappresentazione onesta delle persone, all'ascolto delle persone senza troppo stereotiparle, dando loro una voce. È brutto ogni volta prendere le persone vere, succhiandone il sangue come i vampiri. A volte gli artisti fanno questo e non va bene. Non è una cosa giusta. Non è onesto. Bisogna anche capire che a volte le persone più semplici che hanno delle cose da dire, si autocensurano. Ho avuto una classe intera di ragazzi a Molenbeek che per un anno

intero hanno rifiutato di partecipare al mio film. A un certo punto mi hanno detto: 'Non abbiamo niente di intelligente, di importante da dire'. Basta, chiuso il discorso. Ho avuto bisogno di un anno per convincerli, dopodiché la porta si è richiusa e ho dovuto trovare un'altra classe. Ma io all'inizio per loro ero un nemico. Ero una persona che veniva a filmarli per discreditarli, ed eravamo nel 2011. Pensate oggi... questi ragazzi sono abituati a essere stigmatizzati tutto il tempo nei media.

Come ti rapporti ai media mainstream e indipendenti nel tuo ruolo di regista e di cittadino?

Sono stata giornalista e trovo che sia un mestiere importantissimo e prezioso, ma ritengo che il mestiere non esista più. Mi dispiace dirlo. Non esiste più, perché nel momento in cui noi parliamo in Belgio di che cosa fanno le *celebrities* che vivono dall'altra parte dell'oceano piuttosto che prendere un registratore, andare ad Anderlecht o a Uccle e fare uno studio sulla realtà che ci circonda veramente, stiamo facendo un'altra cosa.

Qual è il pubblico destinatario di Our city? A quali canali di distribuzione mira il documentario?

Finora il film è stato visto un centinaio di volte in contesti diversi, con una ricezione molto generosa. Non siamo però riusciti a farlo vedere nelle scuole nonostante il film si presenti con un 'package pedagogico' per aiutare gli insegnanti. Nelle scuole fiamminghe non l'ha voluto nessuno, anche se abbiamo fatto parte del network 'Lessen in het donker' ('Lezioni al buio'), che funziona molto bene. Bisogna lavorare su questo, perché secondo me i giornali e i media fanno veramente dei danni terribili. Poi i giovani non sono pronti a vedere magari qualcosa di diverso. Abbiamo fatto delle bellissime presentazioni per la scuola fiamminga di cinema e gli studenti di giornalismo della Erasmus Hogeschool di Bruxelles. E poi appunto negli ambienti universitari. Adesso per esempio me l'hanno chiesto in Canada, anche lì per un'università. Insomma, il documentario ha circolato nell'ambito delle scuole e delle università, ma anche dei cineforum, negli ambienti cinematografici.



Natalie Dupré

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

Maria Tarantino

Fierlantstraat 164/11
1190 Brussel (Belgio)
tarantino.maria@gmail.com

Monica Jansen

Universiteit Utrecht
TLC - Italiaanse taal en cultuur
Trans 10
3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)
m.m.jansen@uu.nl