



Migrazioni, cittadinanze, inclusività

Narrazioni dell'Italia plurale,
tra immaginario e politiche per la diversità

a cura di **LEONARDO DE FRANCESCHI**

UNIVERSITÀ





Migrazioni, cittadinanze, inclusività

Narrazioni dell'Italia plurale,
tra immaginario e politiche per la diversità

a cura di LEONARDO DE FRANCESCHI

con la collaborazione di IVELISE PERNIOLA

Il libro è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filosofia,
Comunicazione e Spettacolo – Università degli Studi Roma Tre.

tab edizioni

© 2022 Gruppo editoriale Tab s.r.l.
viale Manzoni 24/c
00185 Roma
www.tabedizioni.it

Prima edizione luglio 2022
ISBN versione cartacea 978-88-9295-498-4
ISBN versione digitale 978-88-9295-499-1

È vietata la riproduzione, anche parziale, con
qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia,
senza l'autorizzazione dell'editore. Tutti i diritti
sono riservati.

Indice

- p. 11 *Introduzione*
Leonardo De Franceschi
- I. *Sguardi incrociati, tra cinema e letteratura*
- 29 *Attraversare la linea del colore*
Igiaba Scego
- 37 *Immigration and “Italianità”. Shifting Configurations of Inclusion and Exclusion on Italian Screens*
Áine O’Healy
- II. *Narrazioni della necropolitica*
- 57 *Sotto assedio. Iconografie intersezionali, paura dell’invasione e del contagio e costruzione del mostro nei media italiani che rappresentano gli sbarchi (2015-21)*
Gaia Giuliani
- 73 *Politiche visuali e strategie comunicative. Il potere delle immagini auto-prodotte dalla Marina Militare Italiana e da Frontex lungo i confini del Mediterraneo e la loro contro-narrazione*
Chiara Davino, Lorenza Villani
- 85 *Far sentire l’indicibile. Il podcast “Labanof” e il racconto delle morti in mare*
Marta Perrotta

III. Migrazioni e neo/colonialismo, tra amnesie e recuperi

- p. 101 *La rimozione del colonialismo e del razzismo nel cinema italiano. Alcuni casi esemplari*
Annamaria Rivera
- 113 *Colonial (audiovisual) debris. Migrazioni e critica postcoloniale in “Asmarina” e “Aulò”*
Gianmarco Mancosu
- 125 *Nell'abisso. Immagini neocoloniali dal territorio campano*
Vincenzo Altobelli

IV. Percorsi di espressività transmediale

- 139 *“Nuovi media” e “nuovi italiani”. Il fenomeno dei media interculturali digitali tra possibilità di (auto)rappresentazione, limiti e trasformazioni*
Marina Morani
- 155 *«Ogni giorno in battaglia / noi senza medaglia». Narrazioni “made in Italy” nei videoclip musicali italiani su migrazione e società multiculturale*
Cristina Balma-Tivola, Giuliana C. Galvagno
- 167 *Insegnare e/a narrare la migrazione, la cittadinanza e l'inclusione da una prospettiva interdisciplinare. Gli albi illustrati come casi-studio*
Antonia Rubini, Annarita Taronna

V. Attraversare forme e figure del racconto, tra gender e generi

- 187 *Condensare lo spostamento. Il gioco linguistico del confine nel cinema italofono*
Malvina Giordana, Lorenzo Marmo
- 201 *Mobilità, cittadinanza sessuale e omonazionalismo al cinema. Riflessioni intersezionali sui nuovi modelli di inclusione ed esclusione di soggettività queer e migranti*
Mario V. Casale

- p. 215 *Paesaggio sacro, Bollywood e transculturalità in “The Harvest” (2017)*
Sabine Schrader
- VI. *Incontro, partecipazione e diversity: alla ricerca di buone pratiche*
- 229 *Il Premio Mutti e lo spazio occupato dalla cinematografia migrante. Un'indagine*
Giuditta Lughi
- 243 *Le autonarrazioni audiovisive dell'Archivio delle Memorie Migranti e il ruolo catalizzatore dell'azione solidale*
Guglielmo Scafirimuto
- 257 *From Migrant Dwelling to Cosmopolitan Imaginary. Mapping Intercultural Policies and Audiovisual Projects in Milan*
Alice Cati, Maria Francesca Piredda
- VII. *Transatlantic Readings*
- 271 *The Figure of the Migrant in Contemporary Italian Cinema*
Temenuga Trifonova
- 281 *Ripensare i confini, perturbare l'ordine delle cose. Bio-potere e resistenza in Andrea Segre e Gabriele Del Grande*
Elena Benelli
- 293 *Spike Lee e gli afroitaliani dietro la cinepresa*
Giovanna Faleschini Lerner
- VIII. *Jonas Carpignano's Box*
- 307 *Ribaltare l'immaginario. Modi di rappresentazione delle soggettività migranti in “Mediterranea”*
Agnese Draicchio
- 319 *Mapping the Margins. Imaging Belonging, Spatial Exclusion, and Cinematic Resistance in “A Ciambra”*
Izabella Wódzka

- p. 335 *Carpignano Goes West. La ricezione di "A Ciambra" negli Stati Uniti*
Damiano Garofalo
- IX. *Tra cronaca, storia e distopia: narrazioni della violenza*
- 347 *"Go Home". Cinema horror e migrazioni contemporanee*
Giuseppe Previtali
- 359 *"Small Axe". Poetica e politica della razza secondo Steve McQueen: una lettura antropologica*
Miguel Mellino
- 375 *Violence and Sex Trafficking in the Film "Òlotùré". A Gendered Perspective*
Mitterand M. Okorie
- X. *Esperienza migrante e pratiche di restituzione*
- 393 *Narrazioni e voci empatiche. La rappresentazione della "crisi dei migranti"*
Nathasha S. Edirippulige Fernando
- 403 *Ricostruire memorie migranti, raccontare le identità. A partire dalla mostra "Le valigie digitali"*
Massimiliano Coviello, Tommaso Sbriccoli
- 413 *Overcoming the Dichotomy. Creative Methods, Culture, and Migration*
Melissa Moralli
- 429 *Designing Identity. A Visual Proposition to Study Migrant and Second-Generation Fashion in Italy*
Caterina Pecchioli, Enrica Picarelli
- XI. *Auto/narrazioni documentarie*
- 441 *Migrazioni, cittadinanze e pandemia. Lo sguardo di Elia Moutamid*
Daniela Ricci

- p. 453 *Etnicità e sessualità. Le voci dei giovani sino-discendenti nel documentario "Cinesi in Italia"*
Elena Morandi
- 463 *Somalo-Italianità and its Dis/Continuities in Northern Europe*
Linde Luijnenburg
- 477 Appendice fotografica
- 523 Profili biografici
- 535 Indice dei nomi

Introduzione

Per una nuova normalità realmente inclusiva nel cinema e nell'audiovisivo italiano

Questo volume che state sfogliando raccoglie una parte significativa delle relazioni prodotte nel corso del XXVI Convegno Internazionale di Studi Cinematografici, dal titolo “Migrazioni, cittadinanze, inclusività. Narrazioni dell'Italia plurale, tra immaginario e politiche per la diversità” (6-8 maggio 2021), organizzato dal Dipartimento Comunicazione e Spettacolo – Università degli Studi Roma Tre, a coronamento del progetto interdisciplinare “Immaginari della migrazione globale: identità, cittadinanza, interculturalità” (2019-21). L'evento, che avrebbe dovuto tenersi nell'autunno 2020, è stato fatto slittare alla primavera 2021 per il perdurare delle condizioni di emergenza legate alla pandemia Covid-19; per gli stessi motivi, si è svolto integralmente online, coinvolgendo un centinaio circa tra studiosi¹, persone operanti nell'audiovisivo e attivisti dal mondo dell'associazionismo, impegnati in una tre giorni fitta di panel, tavole rotonde e incontri con *keynote speakers*, svoltasi in italiano e in inglese, arricchita da una striscia serale di proiezioni in streaming sulla piattaforma «MyMovies».

Senza accettare le scorciatoie e le pochezze di un discorso pubblico e di una riflessione mediatica dettate spesso da un alto tasso di tossicità, nei lavori del convegno e quindi nel volume che ne è diretta derivazione, abbiamo tentato di declinare congiuntamente, ma tenendoli ben distinti, tre ordini di ragionamenti, riassunti idealmente dalle tre parole chiave. Da una parte, abbiamo cercato di dar conto di un immaginario cristallizzato dalle narrazioni audiovisive – e non solo, perché non sono mancate incursioni in altri ambiti, dal discorso dell'informazione alla curatela di mostre, dalle arti dal vivo alla radio – intorno alle *migrazioni*, tema di confronto e dibattito

1. Questa introduzione è formulata consapevolmente in un italiano inclusivo, praticando la scelta operativa dello *schwa* (ə al singolare, ɜ al plurale) come utile a superare il binarismo di genere e l'uso del maschile sovraesteso, sulla base di un approccio proposto già alla metà degli anni Ottanta da Alma Sabatini (1986) e rilanciato su basi aggiornate di recente da sociolinguiste come Vera Gheno (2021). Per un primo inquadramento sul tema, si rimanda al sito «Italiano inclusivo» (<italianoinclusivo.it>).

politico e pubblico fin troppo aspro. Dall'altra, si è tentato, tenuto conto di quanto emerso in altri convegni già organizzati dal Dipartimento negli scorsi anni, di verificare come le produzioni più recenti in materia di migrazioni e convivenza abbiano impattato sulla narrazione dominante intorno all'italianità, verificando l'insorgenza di dinamiche di contronarrazione antiegemonica, in relazione a casi di studio specifici, il tutto in relazione a un quadro comparativo con altre realtà produttive, specie in Unione Europea, e al perdurare di condizioni di deficit dei diritti sul piano giuridico per persone dal background migrante risidenti del nostro Paese da anni, in molti casi nate o comunque cresciute in Italia: anche in questo caso, si è imposta la necessità di declinare il termine scelto al plurale, e quindi parlare di *cittadinanze*, davanti alla constatazione di un ordine di pratiche e discorsi che produce e mantiene in essere diseguaglianze strutturali tra cittadini e non-cittadini, ma anche tra cittadini associati a un'idea di italianità autorizzata e cittadini discriminati per il fatto di non avere la «pelle giusta». Infine, abbiamo provato a riproporre in agenda il tema delle politiche per la diversità nell'audiovisivo, a fronte di una richiesta di rappresentanza sempre più marcata da parte di una platea di gruppi e soggetti dal background migrante sottorappresentati e scarsamente presenti nei mestieri della filiera, specie nei quadri decisionali e creativi di tipo apicale: il termine *inclusività* voleva dare a intendere che in gioco non è solo un maggiore investimento simbolico su alcuni pezzi d'Italia poco indagati da film e serie, ma anche la piena chiamata in concorso di creativi che siano espressione diretta di questi segmenti di società italiana – sollecitati, aggiungo, alla produzione di narrazioni a tutto tondo sulla storia e sul presente e non solo auto-narrazioni in prima persona o esemplificative di esperienze di gruppo/generazionali. La pluralità culturale è un processo da costruire anche sulla base di precise politiche, che non può essere certo demandato alle logiche del mercato, tanto più in presenza di una crisi che rischia di aggravare un quadro già fortemente penalizzante e determinato da linee di discriminazione importanti sul piano dell'accesso ai mestieri del comparto e più in generale ai quadri dell'industria della conoscenza, università inclusa.

Usciamo da questa tre giorni, i cui lavori sono integralmente visionabili online sul canale Vimeo del Centro Produzione Audiovisivi – Università degli Studi Roma Tre (CPA)², con la convinzione che le questioni sollevate dal convegno siano non solo urgenti ma più che mai aperte, e che il perdurante quadro di crisi sistemica e trasformazione mediale che vive l'audiovi-

2. La pagina è consultabile al link <<https://vimeo.com/cparoma3>> (consultato il 14 gennaio 2022).

sivo su scala globale, come effetto diretto della pandemia Covid-19, venga affrontato in Italia senza una chiara consapevolezza del rischio di vedere un ulteriore impoverimento della produzione nazionale sul piano degli indici di pluralismo, inclusione, capacità di rappresentanza delle voci del Paese reale, diversamente da quanto sta accadendo in altri Paesi, pensiamo in particolare agli Stati Uniti e al Regno Unito.

Il relativo immobilismo delle narrazioni nel cinema e nei media mainstream intorno a migrazioni, convivenza e cittadinanza³, associabile spesso a storie edificanti di primo arrivo e accoglienza, ci appariva e appare tuttora condizionato da una classe politica fortemente polarizzata su questi temi e da un'informazione orientata più a fare da cassa di risonanza ai malumori del «popolo dei social» che a fornire strumenti di interpretazione della contemporaneità, mentre il quadro delle politiche migratorie comunitarie e nazionali continua ad assecondare logiche securitarie e sovraniste migranti-cide, che hanno trasformato il Mediterraneo e i Balcani in frontiere liquide segnate da morte, violenza istituzionale, e negazione di diritti umani fondamentali come quello alla libertà di movimento.

A fronte di questo scenario poco confortante, soprattutto nella produzione di «cinema del reale», nella serialità televisiva e nella produzione di format destinati alla rete (come i podcast), qua e là vanno affacciandosi timidi segnali di vivacità e apertura nei confronti di una crescente nicchia di pubblico che reclama narrazioni più inclusive.

L'ambito del cinema (post)documentario (Perniola 2014), che da qualche anno produce anche lungometraggi idealmente destinati anche al circuito *theatrical*, continua a regalarci le sorprese più interessanti, anche per quanto concerne le narrazioni intorno a migrazioni, convivenza e cittadinanza. Sul piano produttivo, i poli di riferimento continuano a essere ZaLab e SMK Videofactory che, in tempi recenti, hanno realizzato titoli importanti come, nel primo caso, *Dove bisogna stare* (Gaglianone 2018) e *Un giorno la notte* (Aiello, Cattani 2020) e, nel secondo, *The Harvest* (Mariani 2017) e *The Milky Way* (D'Alife 2020, incluso nella nostra rassegna per «MyMovies»). A essi vanno aggiunti i lavori prodotti dall'Archivio delle Memorie Migranti (AMM) e da filmmaker che talvolta prendono in carico anche produttivamente il proprio lavoro o si affidano ad altre società, come Roland Sejko, Elia Moutamid e Sabrina Onana, presenti alla nostra tavola rotonda sul

3. Sulle produzioni italiane di cinema e serialità intorno ai temi della cittadinanza mi permetto di rinviare al mio *La cittadinanza come luogo di lotta* (De Franceschi 2018) e al più recente saggio per i «Quaderni del CSCI» (De Franceschi 2021a).

tema. Credo che, oltre a una ridefinizione più inclusiva del video partecipativo, in grado di favorire una reale formazione dell'3 partecipanti ai laboratori e una piena condivisione di tutte le fasi del processo creativo del prodotto finale, montaggio compreso (sul modello degli Ateliers Varan), l'altra via maestra su cui orientarsi possa essere quella di racconti che si aprano, partendo da un approccio compiutamente intersezionale, a un'idea di narrazione di italianità plurale, con lo scavalcare le linee di frattura associate al «colore della nazione» (Giuliani 2015) e alla cittadinanza, sul modello di titoli ZaLab come *Magari le cose cambiano* (Segre 2009) e il più recente *Tutti i nostri affanni* (Crudetti, De Mitri 2021). Un'altra questione sul tappeto, che va al di là della riflessione sulla non fiction, rimane la piena integrazione nelle narrazioni sullo spazio della nazione italiana di rom, sinti e caminanti, la cui condizione, oggetto di forme di razzismo ed esclusione particolarmente virulente nel Belpaese, resta troppo spesso ignorata o affrontata con una prospettiva differenzialista.

Se, anche in un ambito non direttamente dipendente dalla distribuzione in sala come quello del cinema del reale, nel contesto di crisi innescato dal Covid-19, le voci di filmmaker dal background migrante stentano ancor più in Italia a trovare spazio, la situazione appare ancora più allarmante se ci spostiamo sul format del lungometraggio di finzione. Considerata la contrazione di oltre il 70% che ha colpito incassi e presenze in sala in un anno difficile come il 2021 (Anonimo 2021), riguardando in egual misura la produzione italiana – attestata, coproduzioni comprese, intorno al 21% come quota di mercato –, difficile trovare voci positive da mettere a bilancio. Questo, nonostante la buona accoglienza critica di due titoli come *Europa* (Rashid 2021) e *Il legionario* (Papou 2021), presentati in vetrine prestigiose e con riconoscimenti importanti, diretti da registi presenti entrambi a una nostra tavola rotonda. A essa ha partecipato anche Alberto Boubakar Malanchino, tra i volti emergenti di un panorama attoriale italiano in cui interpreti di origine straniera continuano a fare fatica: il suo esempio, come attore in grado di muoversi tra serie Rai (*Doc – Nelle tue mani*) e Netflix (*Summertime, Guida astrologica per cuori infranti*), lunghi di culto (*Easy Living – La vita facile*) e cortometraggi (*Il moro*), come anche quello di Miguel Gobbo Diaz (*Nero a metà*) servano a ricordare a producer e casting director che investire su formazione e talento è sempre una buona idea.

In questo contesto di mercato difficile, il Premio Gianandrea Mutti, rivolto a filmmaker dal background migrante presenti in Italia da almeno un anno e giunto nel 2021 alla 13^a edizione, continua a essere un'oasi di libertà espressiva preziosa e un trampolino importante, anche se proprio quest'e-

sperienza dimostra quanto, se sia complicato esordire avendo origini straniere, le difficoltà crescano esponenzialmente proprio dall'opera seconda in avanti, quando il rapporto con distribuzioni e mercato alza l'asticella a livelli spesso proibitivi.

Vero è quindi che sul versante delle policy di sistema si stenta anche solo a mettere a fuoco la posta in gioco e le difficoltà del gioco dell'oca in cui rimangono incastrati l3 più, eppure qualcosa comincia a muoversi, grazie alla sensibilità di alcuni soggetti e persone in posti apicali. Penso per esempio alla decisione che ha spinto finalmente i vertici dell'Accademia del Cinema Italiano, ente organizzatore dei David di Donatello, ad aprire a filmmaker senza cittadinanza italiana, dopo opere prime e lungometraggi, anche le candidature ai David per il miglior documentario e per il miglior cortometraggio, a fronte di una residenza documentata di almeno cinque anni (De Franceschi 2021b). Importante segnalare anche, nella Direzione Generale Cinema e Audiovisivo del Ministero della Cultura, una lettura inclusiva del bando dei contributi selettivi per la scrittura di progetti di film⁴, tale da consentire l'accesso a questi fondi anche a progetti ideati da creativi che, pur non essendo cittadini dell'Unione Europea, siano in possesso del permesso di soggiorno per soggiornanti di lungo periodo, titolari dello status di rifugiato ovvero dello status di protezione sussidiaria.

Ma veniamo alle produzioni pensate per il piccolo schermo. Al netto di iniziative fortemente sollecitate dal basso, come la rinuncia alla pratica del *blackface* in programmi di varietà, di una linea di produzione di miniserie almeno sporadicamente attente all'orizzonte della transculturalità (come la citata *Nero a metà*, giunta alla terza stagione) e di operazioni-spot come la co-conduzione del Festival di Sanremo 2022 da parte di più partner espressioni di una femminilità plurale, permane la percezione di una RAI ostaggio di una classe politica frammentata e rissosa, che non riesce ancora a dare pieno corso alle finalità di rappresentanza sociale a cui è tenuta come servizio pubblico, chiaramente indicate dal contratto di servizio in essere, e continua a concedere visibilità non di rado a una sottocultura intrisa di razzismo, sessismo, omolesbobitansfobia e abilismo, suscitando le

4. Il riferimento è al Bando per la concessione di contributi selettivi per la scrittura, lo sviluppo e la pre-produzione, la produzione di opere cinematografiche e audiovisive – articolo 26 della legge n. 220 del 2016 – Anno 2021, pubblicato con decreto n. 637 il 17 marzo 2021. Per ulteriori informazioni si rimanda al sito della Direzione, con riferimento alla notizia n. 5524. Reperibile in <<http://www.cinema.beniculturali.it/Notizie/5524/68/avviso-agli-utenti-pubblicato-il-bando-selettivi-2021>>. La notizia di tale interpretazione inclusiva, data dalla dirigente del servizio II – Cinema e Audiovisivo, Maria Giuseppina Troccoli, mi è stata comunicata a seguito di una corrispondenza diretta, conclusasi il 26 ottobre 2021.

comprensibili proteste di soggetti e gruppi oggetto di politiche e discorsi discriminatori odiosi e in contrasto con i valori della Costituzione.

Stante la totale latitanza su questo terreno di altri player nazionali come Mediaset e Sky, non rimane che guardare con interesse all'agenda inclusiva di medio-lungo termine che anche in Italia, come già negli Stati Uniti, sta portando avanti Netflix, attraverso la produzione di miniserie dirette a un pubblico anche di «seconde generazioni» come *Skam Italia* (con buoni esiti di pubblico) e *Zero* (risoltasi in un sostanziale flop, nonostante il cast composto da molti giovani talenti afrodiscendenti italiani e il ruolo creativo riconosciuto allo scrittore Antonio Dikele Distefano), l'affidamento di diversi progetti a un collettivo plurale come GRAMS (che include Salvador Re), la realizzazione di iniziative, in collaborazione con il Premio Solinas (La bottega della sceneggiatura) e la Scuola Civica di Cinema Luchino Visconti (Master in Series Development), finalizzate anche alla formazione di creativi dal background migrante.

Potremmo e a nostro avviso dovremmo far tesoro di quanto si sta facendo e con profitto in altri Paesi con tradizioni importanti sul piano delle industrie creative (e della convivenza transculturale e postcoloniale), e invece non resta che registrare una scarsa capacità di confronto, da parte della politica ma anche dei media. Le politiche di incentivo alla diversità promosse dal British Film Institute e dalla British Academy of Film and Television Arts (BAFTA), i cui risultati sono stati esposti da Jennifer Smith nel corso della sua relazione in qualità di *keynote speaker*, sono stati ignorate dalla stampa italiana anche specializzata, e produzioni pluripremiate come le miniserie *Small Axe* (McQueen 2020⁵), e *I May Destroy You* (Coly 2020) incredibilmente non sono state rese disponibili per il pubblico italiano.

D'altra parte, i protocolli assunti dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, che organizza annualmente gli Oscar, fortemente sollecitati da gruppi e movimenti organizzati e motivati sulla base di un gap di rappresentazioni emerso negli anni con chiarezza dai rapporti di numerose realtà indipendenti come la USC Annenberg School for Communication and Journalism e il College of Social Sciences della UCLA, stanno ottenendo risultati importanti sul piano dei numeri reali, e hanno trovato un momento di verifica significativa in occasione degli Academy Awards 2021, nel pacchetto dei film candidati ai massimi premi e nel trionfo accreditato a *Nomadland* (Zhao

5. Qui e altrove, se, nelle filmografie riportate in coda ai singoli contributi, fermo restando il carattere eminentemente collettivo di cinema e audiovisivo, si è deciso di far antecedere ai titoli delle opere il nome o i nomi della regista, per le serie, si è preferito anteporre il nome o i nomi della creator, con ciò intendendo chi ne ha ideato il concept, che non sempre coincide con chi firma la regia.

2020). Più che domandarsi, però, come accade in vari organi di stampa statunitensi, sull'effettiva capacità di Hollywood di proseguire su queste politiche, una volta riassorbito l'impatto del Covid-19, in Italia non mancano, anche su testate di orientamento progressista, analisi improntate a sarcastici e talora astiosi toni di polemica nei confronti di iniziative bollate come espressione di una presunta dittatura del politicamente corretto, termine *passé-partout* usato impropriamente talora in collegamento a, o come sinonimo di, *cancel culture*. Avremmo invece bisogno di più iniziative, promosse da realtà indipendenti e a beneficio di player pubblici come il Ministero della Cultura e la RAI, in grado di monitorare con strumenti scientifici e in permanenza il grado di pluralismo delle produzioni nell'audiovisivo, con riferimento anche (e non solo, beninteso) al background di creativi e tecnici impegnati *on* e *off screen*, se vogliamo riguadagnare competitività e capacità di attrattiva per talenti, indipendentemente dalla loro origine. Aggiungo che l'allarme sollevato in seno alla Hollywood Foreign Press Association, che attribuisce ogni anno i Golden Globe Awards, sullo scarso gradiente di *diversity* tocca un tasto più che dolente anche in Italia, come ho avuto occasione di sperimentare in prima persona, partecipando alla conferenza stampa di lancio della citata miniserie *Zero*. La questione dell'assenza di pluralismo riguarda quindi tutti i comparti dell'audiovisivo, compresa la critica, la promozione e gli uffici stampa.

Il presente volume, che ospita saggi in italiano e in inglese, si apre con una prima sezione (*Sguardi incrociati, tra cinema e letteratura*) che ospita due contributi di respiro e tenore molto diversi, a opera di due *keynote speakers* di differente origine e formazione. Abbiamo voluto aprire con la riflessione della scrittrice Igiaba Scego che, come in una sorta di *making of*, ragiona su motivazioni e fonti del suo ultimo romanzo *La linea del colore* (2021), per confrontarci con una delle voci di riferimento della letteratura plurale italiana di oggi e verificare dalla sua voce come anche il cinema e le arti visive in genere abbiano rappresentato un riferimento costante, in un lavoro come questo che crea un cortocircuito salutare tra passato e presente per parlarci di migrazioni, razzismo e convivenza.

Dal canto suo, Áine O'Healy che, muovendosi tra Film e Italian Studies, ha dimostrato di interrogare e restituire con rimarchevole grado di complessità dinamiche, costanti e limiti del cinema italiano nella narrazione dell'immigrazione, in una ricerca pluriennale sintetizzata dal suo *Migrant Anxieties* (2019), compie un ampio e aggiornato excursus, dando particolare rilievo agli sguardi di filmmaker dal background migrante e di «seconda generazione», da Mohsen Melliti a Haider Rashid, da Suranga D. Katugampala a Phaim Bhuyan.

La sezione *Narrazioni della necropolitica* mette a confronto tre contributi che, da prospettive distinte, indagano l'ordine discorsivo e simbolico e alcune produzioni culturali in grado di intercettare e tradurre logiche e traiettorie dell'immaginario diffuso intorno alle politiche di contrasto all'immigrazione irregolare, mobilitando una narrazione che evoca esplicitamente o meno il macrotema delle stragi in mare: Gaia Giuliani interroga in particolare il discorso dei media italiani e le retoriche razzializzanti e mostrificanti in essa dispiegati, specie nel periodo del cosiddetto governo giallo-verde (2018-19); Chiara Davino e Lorenza Villani, dopo una panoramica delle retoriche «necropolitiche» del discorso ufficiale e pubblico, si soffermano sulla docufiction *La scelta di Katia* (Burchielli 2014) e sul progetto collaborativo *Remembering Lampedusa* (Blom et al. 2017-19), mettendone a confronto le antitetiche strategie comunicative e di racconto dei processi migratori; Marta Perrotta restituisce importanza al racconto della radio come medium strategico di narrazione dell'esperienza migratoria, concentrandosi sull'analisi di un podcast di Radio Rai, che documenta l'attività delicata del laboratorio Labanof dell'Università degli Studi di Milano, con un approccio lontano da ogni forma di spettacolarizzazione e disumanizzazione della morte.

La sezione *Migrazioni e neo/colonialismo, tra amnesie e recuperi* si interroga sul nesso strutturale e discorsivo che lega violenza e sfruttamento subito dalli migranti all'ordine gerarchico della società coloniale e su come esso viene diversamente esorcizzato, interpretato e restituito nel cinema italiano lungo l'arco della sua storia più o meno recente: in particolare, Annamaria Rivera si interroga sulle dinamiche di rimozione del colonialismo italiano e promozione del mito degli "italiani brava gente", che hanno condizionato perfino un regista come Monicelli o hanno determinato la mancata ricezione del film *Il leone del deserto* (Akkad 1981); Gianmarco Mancosu analizza in parallelo due documentari che affrontano il tema della memoria e dell'oblio coloniale a partire da una rifunzionalizzazione di materiali audiovisivi e sonori del passato prossimo e remoto; Vincenzo Altobelli, concentrandosi sulla Campania, tra Napoli e il litorale domiziano, teatro di rapporti di forze basati su uno sfruttamento di carattere neocoloniale della forza lavoro migrante, si sofferma su alcuni film e serie che hanno intercettato e dato forma a questo regime di «neocolonialismo delocalizzato».

La sezione *Percorsi di espressività transmediale* affronta da tre diverse prospettive il tema del protagonismo di nuove soggettività migranti e di «seconda generazione», per come si esprime attraverso pratiche artistiche e comunicative che attraversano diversi media: Marina Morani prende in esame

il caso di alcune piattaforme web che, negli anni Dieci del Duemila hanno aperto finestre di autorappresentazione strategiche per questi gruppi, associati all'idea di una nuova cittadinanza, rivendicata ma spesso non riconosciuta; Cristina Balma-Tivola e Giuliana C. Galvagno analizzano la produzione italiana di videoclip da parte di musicist3 con background migrante, sottolineando comunanze e specificità delle loro narrazioni in relazione a modelli rappresentati da artist3 internazional3 espressione di minoranze; Antonia Rubini e Annarita Taronna indagano il tema della transmedialità in una prospettiva associata all'insegnamento della lingua inglese nella scuola primaria, soffermandosi su tre casi-studio di albi illustrati, utili a sviluppare competenze interculturali.

La sezione *Attraversare forme e figure del racconto, tra gender e generi* propone tre affondi su produzioni audiovisuali italiane recenti che sondano e superano, con modalità diverse, linee di confine e appartenenza associate a fattori identitari o discorsivi: Mario V. Casale si sofferma su alcuni casi di film a tematica lesbica che, con strategie differenti, rinegoziano l'inclusione nello spazio nazionale di soggettività marcate come sessualmente "diverse" in relazione all'emergenza di soggettività diversamente razzializzate; Malvina Giordana e Lorenzo Marmo prendono in esame alcuni film italiani che raccontano le migrazioni in entrata e in uscita, restituendo l'esperienza della scoperta e appropriazione di un nuovo territorio sia in termini linguistici che visuali, in relazione all'utilizzo della panoramica e di un diverso formato; Sabine Schrader analizza il caso di studio citato di *The Harvest*, esemplare di un modo di declinazione specifico della produzione documentaria che arricchisce e trascende i modi del genere, grazie anche all'inserimento di segmenti di musical stile Bollywood.

La sezione *Incontro, partecipazione e diversity: alla ricerca di buone pratiche* si interessa di diverse esperienze di produzione e promozione di pratiche artistiche associate a migrazioni e convivenza, tracciandone un quadro valutativo: Guglielmo Scafirimuto analizza l'attività dell'Archivio delle Memorie Migranti, soffermandosi in particolare sulla produzione di cortometraggi partecipativi e di diari multimediali, piattaforme di autonarrazione pensate per promuovere una contronarrazione dal basso delle migrazioni e innescare un processo di pluralizzazione della memoria collettiva italiana; Giuditta Lughì prende in esame il lavoro più che decennale del Premio Mutti, promosso dalla Cineteca di Bologna con altre associazioni, in grado di incentivare con efficacia la creatività di filmmaker dal background migrante; Alice Cati e Francesca Piredda sintetizzano i risultati del programma di ricerca "Migrations/Mediations", focalizzato su una serie di attività

interculturali promosse da associazioni o enti locali nel territorio di Milano e finalizzate alla creazione di nuove reti di connessione intercomunitaria.

La sezione *Translatlantic Readings* presenta tre sguardi sulla produzione audiovisuale recente intorno ai temi della migrazione e della convivenza prodotti da studiosi che si muovono a cavallo tra Italian e Film Studies e operano in università nordamericane: Temenuga Trifonova compie un excursus nella produzione cinematografica italiana sui temi della migrazione per interrogarsi su costanti come il ricorrere di sentimenti associati a pietà e paura, il «paradigma vittimario», la condizione di sfruttamento comune a migranti/rifugiati e italiani; Elena Benelli analizza in particolare come due film italiani recenti, *Io sto con la sposa* (Augugliaro et al. 2014) e *L'ordine delle cose* (Segre 2017) si misurino con le sfide della creazione di una società pluralista e più inclusiva, decostruendo il *b/order regime* imposto dalle politiche securitarie dominanti in Europa; Giovanna Faleschini Lerner analizza il ruolo simbolico cardine svolto da Spike Lee, specie dopo *Miracolo a Sant'Anna* (2008), nei confronti dei filmmaker afrodiscendenti e di «seconda generazione» italiani, in quanto artista che ha contribuito a indagare sull'identità razzializzata dell'italoamericano, mettendo in questione questioni cruciali di identità e appartenenza da una prospettiva transnazionale.

La sezione *Jonas Carpignano's Box* si concentra sull'esperienza di uno degli autori del cinema italiano contemporaneo che con più forza e originalità, grazie anche a un cast tecnico e a partner produttivi transnazionali, ha saputo raccontare il rapporto tra un'italianità meridionale subalterna e una forza lavoro migrante priva di diritti: Agnese Draicchio si sofferma in particolare su *Mediterranea* (2015), in grado di riscrivere l'immagine del migrante come vittima, rovesciando le retoriche della visualità sul fenomeno migratorio; Izabella Wódzka e Damiano Garofalo analizzano invece il case study di *A Ciambra* (2017), la prima, focalizzandosi sulle strategie discorsive grazie alle quali il film rinegozia nozioni di cittadinanza, identità e appartenenza, decostruendo discorsi dominanti improntati all'esclusione sociale a danno di migranti e rom; il secondo, analizzando i modi di produzione e ricezione del film, con riferimento, da un lato, al ruolo strategico di Martin Scorsese e, dall'altro, all'insistenza su determinate chiavi di lettura prodotte dalla critica statunitense.

La sezione *Tra cronaca, storia e distopia: narrazioni della violenza* pone in sequenza tre casi molto diversi di produzioni audiovisuali, accomunati dall'associare la narrazione di migrazioni e convivenza a situazioni che mettono in primo piano il tema della violenza, fisica e sistemica: Giuseppe Previtali prende in esame il film italiano *Go Home – A casa loro* (Gualano

2018), che, ricollegandosi a una tradizione nobile, rivisitata anche in certo cinema indipendente black recente, produce una riuscita contronarrazione antiegemonica su razzismo e convivenza; Miguel Mellino si sofferma sulla citata serie britannica *Small Axe* che ricostruisce la lotta per i diritti civili della comunità black a partire da alcuni momenti chiave; Mitterand Okorie analizza il film Netflix *Òlòturé* (Gyang 2019) nel quale viene denunciato il sistema che gestisce il traffico di giovani donne dalla Nigeria, dirette al mercato del sesso nelle città italiane.

La sezione *Esperienza migrante e pratiche di restituzione* mette in relazione percorsi d'analisi che insistono sulle dinamiche relative al vissuto dell3 migranti, innescando processi di incontro, presa di parola e soggettivazione in grado di preservare valore testimoniale e forza espressiva rinvenibili in alcune esperienze di pratiche sociali o artistiche: Natasha S. Edirippulige Fernando sintetizza i risultati di una ricerca di tipo socio-antropologico in una serie di contesti di incontro tra «prima» e «seconda generazione», per concludere che proprio il persistere di dinamiche di esclusione e silenziamento sociale rende possibile la nascita di forme di solidarietà tra migranti “vecchi” e “nuovi”; Massimiliano Coviello e Tommaso Sbriccoli analizzano l'esperienza della mostra “Le valigie digitali”, pensata – come altre esperienze di segno analogo – per rimediare l'esperienza del viaggio migratorio, favorendo processi di negoziazione e traduzione discorsiva delle identità culturali e delle narrazioni sociali; Melissa Moralli, ragionando sulle potenzialità emancipative dell'*action research*, analizza alcune acquisizioni del progetto “Atlas of Transitions”, per riflettere sulle ricadute positive di iniziative di tal segno, nei processi di empowerment e redistribuzione di potere, co-costruzione di conoscenza e creazione artistica associati all'esperienza migratoria; Caterina Pecchioli ed Enrica Picarelli illustrano uno studio etnografico e insieme un progetto di webseries intorno a un movimento di Afro-Italian fashion che coinvolge diverse aziende, contribuendo a ridefinire nozioni statiche come tradizione, patrimonio e memoria, associate per convenzione al “made in Italy”.

Infine, la sezione *Auto/narrazioni documentarie* confronta alcune esperienze partecipative di cinema documentario, riconoscibili per il fatto di aprire finestre inedite di espressione a vantaggio di gruppi, soggetti e creativi che sono parte dell'esperienza migratoria in Italia e in Europa: Daniela Ricci riflette sull'esempio paradigmatico di Elia Moutamid, regista italiano di origini marocchine che, in *Kufid* (2020) e in altri suoi lavori, mette in corto circuito narrazioni su pandemia, migrazioni e islam, ponendo in prima persona domande importanti su identità, cittadinanza e memoria;

Cinesi in Italia (Bai, Ningyuan 2021), secondo la lettura che ce ne offre Elena Morandi, restituisce una fotografia sfaccettata e ricca delle varie anime che compongono la comunità cinese in Italia, con un'attenzione particolare alle generazioni più giovani e alla componente LGBTQIA+; Linde Luijnenberg, con un doppio sguardo di studiosa e filmmaker, riflette sulla propria esperienza di ricerca sull'italianità, a partire da un progetto che ha come protagonista la comunità somala tra Regno Unito e Paesi Bassi.

Il XXVI Convegno Internazionale di Studi Cinematografici, dal titolo "Migrazioni, cittadinanze, inclusività. Narrazioni dell'Italia plurale, tra immaginario e politiche per la diversità" si è svolto con modalità inedite per la storia pluridecennale di questa serie, concepita da Lino Micciché. La possibilità di trasmettere l'evento in streaming ha facilitato la partecipazione di persone collegate anche da altri continenti. La consapevolezza di quanto la pandemia abbia accresciuto le già esistenti disuguaglianze, accrescendo il divario tra chi può prendere parola in determinati contesti e chi no, ci ha spinti a prendere delle decisioni conseguenti. Ci siamo pertanto sforzati di creare un evento aperto, in grado di convogliare le riflessioni non solo di studiosi strutturati e ricercatrici indipendenti – in un'accademia che continua a essere, in Italia e altrove, ancora poco ricettiva nei confronti di persone dal background migrante –, ma anche le voci di artisti e filmmaker di origine straniera e attivisti dal mondo dell'associazionismo, in prima linea ogni giorno nella battaglia per i diritti di cittadinanza.

Il convegno e questo volume hanno richiesto la collaborazione di numerose persone, che ci tengo a ringraziare. A partire da Ivelise Perniola, con cui ho condiviso la direzione scientifica e che ha svolto un'azione di supporto insostituibile anche nella cura di questo libro. Il convegno ha potuto contare sul pieno coinvolgimento del comitato scientifico, che comprendeva Enrico Carocci, Ilaria A. De Pascalis, Marco M. Gazzano, Stefania Parigi, Marta Perrotta, Veronica Pravadelli (anche coordinatrice scientifica della sezione Comunicazione e Spettacolo), Giacomo Ravesi (anche co-coordinatore della tavola rotonda sul cinema documentario), Elio Ugenti, Christian Uva e Vito Zagarrìo (anche responsabile del progetto "Immaginari della migrazione globale: identità, cittadinanza, interculturalità", nonché direttore del Centro Produzione Audiovisivi, CPA). Particolarmente grato sono anche al nostro staff operativo, il comitato organizzativo, composto da Emiliano Aiello (anche unità tecnica del CPA), Christian Carmosino (anche responsabile del CPA), Francesco D'Asero, Leonardo Magnante e Mario Vai, con Alessandra Darchini come social media manager. Ringrazio chi sovrintende alle attività del Dipartimento Filosofia Comunicazione e

Spettacolo – Università degli Studi Roma Tre, in particolare il Direttore Roberto Morozzo Della Rocca, il coordinatore didattico del corso di laurea DAMS Luca Aversano, il segretario amministrativo Attilio Durpetti, la segretaria Patrizia Necci.

Il core del convegno è stato rappresentato dalle presentazioni delle tre *keynote speakers*, che ci hanno consentito di articolare una riflessione alta, documentata e sentita, ciascuna sulla base delle proprie competenze e della propria storia personale, sui temi in oggetto: mi riferisco quindi alla studiosa Áine O’Healy (Loyola Marymount University), alla scrittrice e giornalista Igiaba Scego e a Jennifer Smith, Head of Inclusion del British Film Institute.

Ringrazio tutti i studiosi che hanno arricchito con la propria ricerca i panel del convegno e in particolare quanti hanno lasciato una traccia più durevole al loro intervento, inviandoci gli articoli di cui è composto il presente volume. Ringrazio anche quanti invece hanno coordinato in qualità di chair i vari panel, in quanto membri del comitato scientifico o sollecitati per competenze e spirito di vicinanza: penso in particolare a Gina Annunziata, Giulia Grassilli, Dina Iordanova, Flavia Laviosa e Luca Peretti.

Ho più volte citato le nostre quattro tavole rotonde, a cui abbiamo dedicato molte energie e che ci hanno ampiamente ripagato di sforzi e aspettative, risolvendosi in altrettanti momenti di riflessione non scontata, ricchi di spunti di riflessione, testimonianze, passaggi a tratti anche vivaci e polemici. Ci tengo quindi a ringraziare particolarmente chi con noi le ha coordinate, e cioè, oltre ai citati Ivelise Perniola e Giacomo Ravesi, Annalisa Frisina, Francesca Moretti e Chiara Zanini. Un grazie sentito va anche a chi vi ha partecipato: Alberto Boubakar Malanchino, Charity Dago, Suranga D. Katugampala, Nadia Kibout, Hleb Papou, Haider Rashid e Re Salvador (tavola rotonda 1: *Cambiare l’ordine delle cose/cambiare la narrazione*); Paula Baudet Vivanco, Leila El Houssi, Mariema Faye, Papa Latyr Faye e Shi Yang Shi (tavola rotonda 2: *Voci dal fuoricampo*); Johanne Affricot, Marta Donzelli, Andrea Micciché, Roberto Natale, Mackda Ghebremariam Tesfaù, Laura Traversi e due attiviste della campagna #CambieRai (tavola rotonda 3: *Formazione, azioni positive, self-empowerment, servizio pubblico*); Christian Carmosino, Stefano Collizzolli, Elia Moutamid, Sabrina Onana, Costanza Quatrighio, Roland Sejko e Dagnawi Yimer (tavola rotonda 4: *Cinema del reale e video partecipativo*).

Ringrazio chi ha contribuito alla riuscita della minirassegna online che ha accompagnato il convegno: registi dei film (Nour Gharbi e Xin Alessandro Zheng, oltre ai citati Luigi D’Alife e Costanza Quatrighio), aventi dirit-

to e persone che ci hanno aiutato a presentarli (Jada Bai, Wafaa El Antari, Emanuele Giacometti). Diverse altre persone a vario titolo si sono rese utili al convegno, in particolare Jonas Carpignano, Rosetta Giuliani Caponetto, Wissal Houbabi, Medhin Paolos e Farah Polato. Un ringraziamento anche all'studenti Vittorio Ciardo, Emma Di Marco e Mattia Loiacono per la loro collaborazione.

Il mio ultimo grazie va a Laura Moudarres per la disponibilità e l'attenzione con cui si è presa cura di questo progetto di pubblicazione per tab edizioni.

Leonardo De Franceschi
Roma, 28 gennaio 2022

Riferimenti bibliografici

- Anonimo (2021), *La crisi del cinema: 2021 da dimenticare al box office, incassi -71% rispetto a prima del Covid*, in «La Stampa», 30 dicembre. Reperibile in <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2021/12/30/news/la_crisi_del_cinema_2021_da_dimenticare_al_box_office_incassi_-71_rispetto_a_prima_del_covid-2386158/> (consultato il 26 gennaio 2022).
- De Franceschi L. (2018), *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia tra cinema e serialità*, Aracne, Canterano (RM).
- De Franceschi L. (2021a), *Cinema e cittadinanza negata. Oltre il tunnel dell'italianità bianconormata*, in «Quaderni del CSCSI», 17, pp. 172-180.
- De Franceschi L. (2021b), *I David di Donatello scommettono sulla diversity*, in «dinamopress», 15 ottobre. Reperibile in <<https://www.dinamopress.it/news/i-david-di-donatello-scommettono-sulla-diversity/>> (consultato il 26 gennaio 2022).
- Gheno V. (2021), *Le ragioni del dubbio. L'arte di usare le parole*, Einaudi, Torino.
- Giuliani G. (2015) *Il colore della nazione*, Le Monnier/Mondadori Education, Firenze/Milano.
- O'Healy A. (2019), *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*, Indiana University Press, Bloomington.
- Perniola I. (2014), *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine.
- Sabatini A. (1986), *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana. Per la scuola e per l'editoria scolastica*, Presidenza del consiglio dei ministri-Direzione generale delle informazioni della editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, Roma.
- Scego I. (2021), *La linea del colore*, Giunti/Bompiani, Firenze/Milano.

Filmografia

- Aiello M., Cattani M. (2020), *Un giorno la notte*, ZaLab, Roma.
- Agugliaro A., Del Grande G., Al Nassiry K.S. (2014), *Io sto con la sposa*, Gina Film, Milano.
- Akkad M. (1981), *Lion of the Desert (Il leone del deserto)*, Falcon International Productions, Miami.
- Arlanc F., Rispoli V. (2020-), *Doc – Nelle tue mani*, Rai Fiction, Roma; Lux Vide, Roma. Miniserie tv.
- Bai S.Y., Ningyuan Z. (2021), *Cinesi in Italia*, Istituto Confucio, Torino.
- Bessegato L. (2018-), *Skam Italia*, TIMVision, Milano; Netflix, Roma; Cross Productions, Roma.
- Blom A., Horsti K., Neguse A., Tucci I. (2017-19), *Remembering Lampedusa*, ja! media production, Helsinki.
- Burchielli R. (2015), *La scelta di Catia. 80 miglia a Sud di Lampedusa*, Agenzia h24, Roma; Corriere della Sera, Milano; Rai Fiction, Roma.
- Carpignano J. (2015), *Mediterranea*, Stayblack Productions, Roma; DCM Berlin; Court 13 Pictures, New Orleans; Good Films, Roma; Blu Grotto, Italia; Audax Films, Culver City; Good Lap Production, Paris; Grazka Taylor Productions, Beverly Hills; Hyperion Media Group, Los Angeles; LeGrisbi Productions, Culver City; Maiden Voyage Pictures, London; Nomadic Independence Pictures, Nashville; Sunset Junction Entertainment, Los Angeles; Treehouse Pictures, Beverly Hills.
- Carpignano J. (2017), *A Ciambra*, Stayblack Productions, Roma; RT Features, São Paulo; Rai Cinema, Roma; DCM, Berlin; Haut et Court, Paris; Ministero della Cultura, Roma; Sikelia Productions, New York; Film I Vöst, Trollhättan; Filmgate Films, Gothenburg.
- Crudetti D., Di Mitri P. (2021), *Tutti i nostri affanni*, ZaLab, Roma.
- D'Alife L. (2019), *The Milky Way*, Smk Videofactory, Bologna.
- De Stoppiani B. (2021), *Guida astrologica per cuori infranti*, Italian International Film, Roma.
- Di Cinto D. (2021), *Il moro*, Greenlight, Roma; Onda Film, Forlì.
- Gaglianone D. (2018), *Dove bisogna stare*, ZaLab, Roma.
- Gualano L. (2018), *Go Home – A casa loro*, Associazione Culturale La Zona, Roma; Cocoon Production, Roma; Baburka Production, Roma; MB Production, Roma; Haka Film, Roma.
- Gyang K. (2019), *Òlòturé*, EbonyLife Films, Lagos.
- Lagi F., Sportiello L. (2020-), *Summertime*, Cattleya, Roma. Miniserie tv.
- Lee S. (2018), *Miracolo a Sant'Anna*, On My Own, Milano; Buffalo Soldiers in Italy, New York; Rai Cinema, Roma; Touchstone Pictures, Burbank; TF1 International, Boulogne-Billancourt.

- Mariani A.P. (2017), *The Harvest*, Smk Videofactory, Bologna.
- McQueen S. (2020), *Small Axe*, Turbine Studios, London; EMU Films, London; BBC, London; Amazon Studios, Culver City. Miniserie tv.
- Menotti (2021), *Zero*, Fabula Pictures, Roma; Red Joint Film, Milano. Miniserie tv.
- Miyakawa O., Miyakawa P. (2019), *Easy Living – La vita facile*, Wise, Milano.
- Moutamid E. (2020), *Kufid*, 5e6, Brescia.
- Papou H. (2021), *Il legionario*, Clemart, Roma; Mact Productions, Paris; Rai Cinema, Roma.
- Rashid H. (2021), *Europa*, Radical Plans, Firenze.
- Segre A. (2009), *Magari le cose cambiano*, ZaLab, Roma; Officine, Roma.
- Segre A. (2017), *L'ordine delle cose*, Jole Film, Padova; MACT Productions, Paris.
- Simi G., Testa V. (2018-), *Nero a metà*, Rai Fiction, Roma; Cattleya, Roma. Miniserie tv.
- Zhao C. (2020), *Nomadland*, Cor Cordium Productions; HearSay Productions, New York; Highwayman Films, Ojai.

I.
Sguardi incrociati,
tra cinema e letteratura

Attraversare la linea del colore

Igiaba Scego

Il viaggio in Italia

L'Italia è sempre stata una location privilegiata per *period dramas* e grandi kolossal statunitensi e non solo, da *Ben-Hur* (Wyler 1959) a *Ritratto di signora* (Campion 1996), tratto dall'omonimo romanzo di Henry James. L'Italia ha sempre avuto nella produzione dei media anglosassoni una centralità filmica non indifferente. I paesaggi italiani spesso non hanno avuto solo una mera funzione di scenografia, ma sono entrati spesso nell'azione filmica o in generale narrativa come motori di cambiamento. Il paesaggio italiano, riassunto nella maggior parte dei casi da un generico paesaggio toscano fatto di colline verdi e lussureggianti, ha determinato in molti casi l'azione stessa. Naturalmente questo nasce da uno stereotipo o comunque da un punto di vista che fa dell'Italia oggetto sia di ammirazione che denigrazione. Non è un caso che questo sia anche un Leitmotiv di molti scritti del Grand Tour settecentesco e dei successivi viaggi in Italia ottocenteschi che successivamente, in tempi ovviamente più recenti, hanno ispirato questa filmografia sull'Italia. Nelle cronache dei viaggiatori, a cui in un secondo momento si sono unite le cronache delle viaggiatrici, l'Italia è sempre stata descritta come un luogo pericoloso, ma affascinante, enigmatico e mistico. L'Italia si è portata addosso sia il romanticismo sia il decadentismo. Si poteva imparare molto dall'Italia, soprattutto dalla storia degli antichi, ma senza dimenticare che la penisola rappresentava per la classe anglosassone capitalistica in ascesa il passato, non certo il futuro della loro classe. In queste cronache venivano esaltati i ruderi dell'antichità, ma totalmente marginalizzate le conquiste del presente come ad esempio le lotte risorgimentali. L'Italia descritta dai viaggiatori che, vale la pena ricordarlo, erano aristocratici o borghesi, era un'Italia funzionale all'esigenze di una classe dominante imperiale nel momento della sua formazione. L'Italia serviva a far crescere intellettualmente una classe sociale agiata, ma poi finita l'esperienza si doveva

chiudere con l'Italia e abbracciare la vita vera. L'Italia era una parentesi, a tratti anche un rito di iniziazione. Uno svago, a volte anche un capriccio. In queste cronache veniva ben descritta la capacità rigenerante del territorio italiano sul carattere dei giovani uomini. Un territorio che poteva donare oltre l'alta cultura, anche quella "bassa" degli incontri con un popolo descritto come semplice e barbaro. Rigenerazione che passava anche dal corpo delle italiane. Altro discorso invece riguardava le donne, le viaggiatrici. Si doveva stare attenti che l'Italia non le sconvolgesse troppo con il suo carattere apertamente sensuale e peccaminoso. Una terra, insomma, che veniva vista solo come funzionale alla classe dominante europea e ai suoi fantasmi. Una terra che doveva essere usata e poi buttata via.

Il Grand Tour razzializzato di Lafanu Brown

Era di fatto questa idea d'Italia quello che ci hanno passato le cronache, o anche romanzi come *Il fauno di marmo* (Hawthorne 1860), poi l'immaginario è stato trasmesso tale e quale ai numerosi film di argomento italiano. Tutto questo materiale, sia filmico sia letterario, è diventato la mia fonte di ispirazione per raccontare la storia della mia personaggio, Lafanu Brown, che ne *La linea del colore* (2020) fa un viaggio dagli Stati Uniti all'Italia, ma rispetto alle cronache e ai film che ho usato come fonti, il suo viaggio sarà differente. Non è il Grand Tour classico di chi attraversava l'Atlantico o la Manica verso il Mediterraneo in cerca di conoscenza, ma il viaggio di chi cercava libertà. Infatti, la mia protagonista è una donna afroamericana e in quanto nera non attraversava solo un oceano, che poi è quello che i suoi antenati schiavizzati hanno attraversato in catene nelle navi degli schiavisti, ma anche la linea del colore, che non prevedeva che una donna del suo colore potesse occupare gli stessi spazi dei bianchi e il viaggio in Europa era uno di questi spazi off-limits. È una viaggiatrice Lafanu Brown, come viaggiatrici sono anche le personaggi della parte contemporanea del romanzo *Leila e Binti*, ma il suo viaggiare è stato fin da subito denso di ostacoli. Lei si è messa in viaggio per trovare quella libertà e quella sicurezza che le erano state negate in America. È una nera libera che vive in una piccola città del Nord degli Stati Uniti, ma che sa che la sua pelle ha determinato il suo vissuto, in quanto il pericolo di essere messa in catene era sempre lì in agguato. Sarà uno dei suoi protettori, il nero signor Trevor, a spiegarle che in quanto neri non potevano superare il perimetro di quello che gli era concesso. Non era quindi libertà quella che possedeva in America Lafanu

Brown, ma un perimetro molto fragile di mobilità. E la fragilità Lafanu Brown la sperimenta su di sé subendo uno stupro di gruppo. Dopo questo episodio, nasce l'esigenza per la mia personaggio di trovare una nuova se stessa altrove e di rinascere. È consapevole per tutto il romanzo che per lei la paura di perdere il corpo, che accomunava neri e nere non solo negli Stati Uniti, è diventata una concretezza. E che sopravvivere a questo trauma non sempre è possibile. Lei ha perso il corpo e forse una parte di sé non tornerà più. Ma vuole salvare il resto. L'idea del viaggio, più che l'idea di Italia, è salvifica in questo senso. Le ha permesso di fatto di rinascere dalle sue ceneri. Per costruire Lafanu Brown mi sono ispirata a due figure realmente esistite e che realmente dagli Stati Uniti sono venute in Italia. Una è la scultrice Edmonia Lewis (fig. 1) e l'altra l'abolizionista (poi in Italia è diventata osterica) Sarah Parker Remond. Entrambe hanno lasciato gli Stati Uniti dopo un'aggressione. Questo punto della loro biografia mi ha colpito in modo incredibile. Si riproponeva il dilemma contemporaneo che affigge i corpi neri, lo abbiamo visto quando nel maggio 2020 è stato ucciso con quel ginocchio sul collo George Floyd a Minneapolis, e questa distruzione dei corpi precedentemente ha colpito Breonna Taylor, Trayvon Marin, Timer Rice, Michael Brown. Tutte e tutti distrutti da un sistema che è sempre stato in guerra con il loro corpo dai tempi della schiavizzazione forzata dei loro antenati. Il corpo nero negli Stati Uniti è passato dalle piantagioni alle segregazioni fino agli omicidi coatti di oggi in una catena perpetua di violenze. E questa violenza doveva essere anche il motore della mia storia. Naturalmente non essendo io afroamericana, ma africana europea, mi sono posta la legittima domanda se io potevo essere la persona adatta a raccontare un corpo nero con antenati schiavizzati e di un altro continente. Non sono afroamericana mi dicevo mentre andavo avanti con la scrittura. Ma poi sono andata avanti perché è entrata in gioco l'Italia, uno dei miei due paesi insieme alla Somalia. È l'Italia che mi ha permesso di non appropriarmi di una storia non mia e che mi ha permesso di costruire Lafanu non come corpo icona, ma come ponte. Ovvero il mio pensiero era questo: non voglio raccontare la personaggio in sé, ma il suo movimento da un continente all'altro. Lei è un ponte e come tale con i suoi occhi mi ha aiutato a mettere in luce un Paese, l'Italia, il mio Paese, e le sue numerose dinamiche legate alla "razza". Uso questa parola "razza" tra virgolette perché è la traduzione letterale dell'inglese *race*, ma non mi sento di usarla in modo neutro, perché "razza" in italiano rimanda a un immaginario legato alle leggi razziali di mussoliniana memoria. Le virgolette mi aiutano a non dimenticare quel passato osceno e sottolineano anche un mio disagio di fronte a questa parola. Ritornando

a Lafanu Brown, lei dunque per me era un ponte sospeso, una personaggio ponte, che arrivando in Italia, mi permetteva di mostrare il Paese con altri occhi al lettore e alla lettrice. Ed è qui che il lavoro di studio sul viaggio in Italia di goethiana memoria è stata l'architrave su cui ho costruito il mio romanzo e che ho poi ben descritto nel *making of* del libro.

Mi sono basata, come detto, principalmente sulle cronache dei viaggiatori e delle poche viaggiatrici. Ma ecco molto dell'immaginario mi è arrivato da film e dai romanzi. Il filone della cinematografia dedicata all'Italia e al viaggio in Italia è sterminato. Io ho costruito un mio personale tragitto che andava da *Camera con vista* (Ivory 1985, fig. 2), tratto dall'omonimo romanzo di E.M. Forster (autore la cui lettura anche dei racconti mi ha accompagnato per la costruzione di certe atmosfere) a *Mangia prega ama* (Murphy 2010), basato sul libro autobiografico di Elizabeth Gilbert, con protagonista Julia Roberts. *Sotto il sole della Toscana* (Wells 2003, fig. 3), tratto dall'omonimo libro di Frances Mayes, è stato anche un film fondamentale. E la serie *Friends* (1994-2004) con i personaggi di Joey e di Paolo mi hanno dato del materiale su cui lavorare. A questo si è accompagnata naturalmente una bibliografia sterminata dove i principali testi letterari sono stati *Corinna o l'Italia* (Staël-Holstein 1807), i già citati *Il fauno di marmo* di Nathaniel Hawthorne e *Ritratto di signora* di Henry James. Mi sono andata a recuperare anche scritti di Twain, Melville, Goethe, Wharton. Soprattutto ho privilegiato scrittori/scrittrici anglosassoni, perché mi interessava principalmente il loro punto di vista.

Saltava agli occhi sia nella produzione filmica sia nella narrativa scritta un processo di inferiorizzazione dell'altro e un uso strumentale del suo corpo. L'italiano e l'italiana non potevano aspirare ad essere trattati da bianchi, non appartenevano a questo club di privilegi. Erano considerati barbari ed incivili, in poche parole rozzi. Prendiamo per fare un esempio il personaggio di Paolo (Cosimo Fusco) nella serie cult anni Novanta *Friends*. Paolo diventa per qualche puntata l'uomo di Rachel (Jennifer Aniston). Ho usato la parola uomo e non compagno. Infatti, Paolo è solo corpo. Rachel con lui non parla, non hanno nemmeno una lingua in comune. Un uomo delle caverne con i capelli lunghi e lo sguardo ammaliante. La sua cifra è la lussuria, ne ha in eccesso, infatti, tanto da molestare Phoebe (Lisa Kudrow) un altro membro dei *friends*. Dopo questo attacco sarà cacciato dalla casa madre dei *friends* e tutto con applausi scroscianti della claqué preregistrata come si usava ancora ad inizio anni Novanta. Paolo è corpo allo stato puro. E come il paesaggio italiano può essere ammaliante, ma pericoloso. La stessa pericolosità che Hawthorne dona al personaggio italiano, Donatello, de *Il fauno di marmo*, un libro che i

contemporanei di Hawthorne usavano come guida di Roma. Donatello bello e dannato. L'Italia quindi subiva in fondo un processo di animalizzazione e inferiorizzazione che una donna afroamericana, come la mia Lafanu Brown, conosceva bene per averlo vissuto letteralmente sulla sua pelle. Per questo in più punti del romanzo ho messo nei gesti, nella postura e nelle parole di Lafanu un atteggiamento solidale verso l'Italia e gli italiani. Ma questo non è l'unico aspetto dell'Italia che ho voluto sottolineare nel mio romanzo. Lafanu si rende conto, in quanto donna con antenati schiavizzati, che c'è un'Italia che nessuno racconta mai. Quella della schiavitù mediterranea, anche questa come la tratta atlantica ha avuto come fulcro il Portogallo, che sbuca nel panorama della penisola in modo inaspettato e brutale. Va detto che nel Mediterraneo, come ci ricorda Salvatore Bono in numerosi suoi scritti, la schiavitù era reciproca tra le due rive del Mediterraneo e le dinamiche non sono quelle industriali della tratta atlantica. Nonostante questo, va detto che una storia di persone schiavizzate ha attraversato anche la penisola italiana e questo si riflette nella storia dell'arte. In quanto artista e in quanto artista nera Lafanu è particolarmente colpita da queste immagini. Sono immagini di schiavitù nera che riflettono le sue paure di essere in pericolo e poi scopre un'Italia di cui non aveva idea leggendo i resoconti dei viaggi che le capitavano in mano. I suoi occhi quindi mi permettevano di guardare il nostro Paese in maniera differente. Di base il libro è dedicato anima e cuore all'Ottocento, non sfugge però alle dinamiche contemporanee. *La linea del colore* nasce infatti dal dilemma attualissimo del viaggio delle migrazioni di oggi. Viaggi a cui vengono costrette le persone del Sud globale a cui sono stati negati dalla Fortezza Europa o dalla Fortezza America i diritti di mobilità. Il punto della mia scrittura parte da questo paradosso tragico. Spesso si parla erroneamente di "accoglienza" anche da parte dei difensori delle vite migranti, ma secondo la mia opinione (non solitaria, basta leggere gli scritti del filosofo camerunese Achille Mbembe) si deve cominciare a mettere al centro della narrazione i diritti negati di mobilità. Chi vive in Somalia o in Gambia non avrà mai un visto per l'Europa. Non potrà mai pensare di studiare in Europa per esempio. L'unico viaggio possibile è quello della migrazione forzata, un viaggio che porta i corpi solo in avanti, un viaggio che uccide ogni circolarità. In questo tipo di viaggio non si può pensare di andare e tornare indietro. È un viaggio che ti porta a essere intrappolato dalla frontiera. Un gioco perverso dove non si arriva mai. E dove i trafficanti hanno costruito un impero mafioso sulla pelle degli individui. *La linea del colore* è anche una linea di frontiera. Il mio intento era quello di mettere in parallelo il viaggio di Lafanu Brown nel XIX secolo, viaggio reso possibile dalle circostanze e dall'aiuto (non sempre disinteressa-

to) delle abolizioniste, e il viaggio impossibile di Binti, una giovane somala, nel XXI secolo, un viaggio costellato di violenze e dinieghi. In mezzo, la figura di Leila, una donna che fa da cerniera alle due storie, da una parte lei curatrice d'arte studia Lafanu Brown e pensa di allestire una mostra su di lei e dall'altra è la cugina europea di Binti, una donna nata in diaspora, che conosce la cugina Binti attraverso i sociali e le app di messaggeria. Sarà lei a tenere in piedi la storia e come Cristo sarà lei a sanguinare per l'ingiustizia che colpisce la donna oggetto dei suoi studi, una Lafanu aggredita e che cerca di salvarsi con il viaggio, e la donna che è parte di lei, la cugina Binti che nel viaggio perde se stessa perché non è un viaggio normale, ma forzato.

Il lavoro di studio e approfondimento, insieme alla scrittura, è durato tre anni. Il libro è uscito nel febbraio 2020 in piena pandemia e mesi prima del tragico episodio della morte violenta a Minneapolis di George Floyd. Nel momento in cui George moriva, in molti artiste e artisti abbiamo capito quanto già quello che ha distrutto il corpo di Floyd era in circolo. Quanto quella paura di perdere il corpo era segnata nelle nostre opere. Quanto quella lacerazione in molti, anche se non si è afroamericani, ce la portiamo dentro. Per me lavorare sulle fonti filmiche e letterarie in questo senso è stato fondamentale.

Riferimenti bibliografici

de Staël-Holstein G. (1807), *Corinne ou l'Italie*, H. Nicolle, Paris (trad. it. *Corinna o l'Italia*, a cura di A.E. Signorini, Milano, Mondadori 2006).

Hawthorne N. (1860), *The Marble Faun*, Ticknor & Fields, Boston (trad. it. *Il fauno di marmo*, a cura di F. Fantaccini, Giunti, Firenze 1995).

Scego I. (2021), *La linea del colore*, Giunti/Bompiani, Firenze/Milano.

Filmografia

Campion J. (1996), *The Portrait of a Lady (Ritratto di signora)*, Polygram Filmed Entertainment, London; Propaganda Films, Los Angeles.

Crane D., Kauffman M. (1994-2004), *Friends*, Bright/Kauffman/Crane Productions, Los Angeles; Warner Bros. Television, Burbank. Serie tv.

Ivory J. (1985), *A Room with a View (Camera con vista)*, Goldcrest Films International, London; National Film Finance Corporation (NFFC), London; Curzon Film Distributors, London; Film Four International, London; Merchant Ivory Productions, New York.

- Murphy R. (2010), *Eat Pray Love (Mangia prega ama)*, Columbia Pictures, Culver City; Plan B Entertainment, Los Angeles; Red Om Films, Beverly Hills.
- Wells A. (2003), *Under the Tuscan Sun (Sotto il sole della Toscana)*, Touchstone Pictures, Burbank; Timnick Films, Los Angeles; Blue Gardenia Productions, Memphis; Tatiale Films, Los Angeles.
- Wyler W. (1959), *Ben Hur (id.)*, Metro-Goldwyn-Mayer, Beverly Hills.

Immigration and “Italianità”

Shifting Configurations of Inclusion and Exclusion on Italian Screens

Áine O’Healy

Immigration and the National Imaginary

Italian cinema’s engagement with the phenomenon of mass immigration and the challenges of living in globalized society has evolved steadily over the past thirty years. The resulting constellation of audiovisual productions, including shorts, full-length features, and documentaries, along with several television series, has brought into focus the anxieties coursing through Italian society due to the disruptions of late capitalism and the surge of mobility from the global south. Simultaneously, scholarly interest in this phenomenon has generated a sizeable body of critical commentary and analysis¹.

In contrast to the powerful, widely circulated images of danger and risk that are found in Italian films focusing on the most dramatic aspects of contemporary migrant mobility, there exists a less broadly distributed body of feature films and documentaries capturing everyday tensions that have accompanied Italy’s transformation into an increasingly diverse society. These films, made by migrants, second-generation Italians, and Italo-Italian

1. Italian films featuring migrants in major and minor roles are the focus of growing number of studies both in Italy and overseas. Scholars based in the Anglophone world often categorize this audiovisual corpus as “Italian Migrant Cinema” or “Italian Migration Cinema”. See examples of this usage in the following titles: V. Nathan (2017), *Marvelous Bodies: Italy’s New Migrant Cinema*, Purdue University Press, West Lafayette; S. Schrader, D. Winkler (eds.) (2013), *The Cinemas of Italian Migration*, Cambridge Scholars Press, Newcastle Upon Tyne; G. Faleschini Lerner (2010), *From the Other Side of the Mediterranean: Hospitality in Italian Migration Cinema*, in «California Italian Studies», 1: pp. 294-299; M. Orton (2021), *Migration Cinema and Europe’s ‘Unguarded Door’*, in «Studies in European Cinema», 2, pp. 176-187. Taking into account the heterogeneous character of the body of films and video productions that engage with various aspects of contemporary Italian immigration, I am reluctant to categorize it as a “cinema” and prefer to consider it simply as a constellation of films with some shared thematic preoccupations. See O’Healy 2019, p. 7.

directors², focus on the affective experiences of migrants who, though long settled in Italy, struggle to define or renegotiate their position in Italian society and their relationship with the dominant population.

This essay will focus on the emergence of a particular vein of filmmaking created by migrants and “second-generation” individuals living in Italy in the twenty-first century. Its aim is to explore how this phenomenon might serve to reconfigure the national imaginary from perspectives that differ from those of the mainstream population. Although it may not be entirely accurate to describe this body of work as «accented cinema» in the way that this concept is defined in Hamid Naficy’s influential study (2001), the descriptor is a useful one in approaching the films in question. Naficy applies the term «accented» to a style of filmmaking that arose in the late twentieth century as the result of experiences of marginalization, exile, migration, or diaspora, a style that projects a «liminal subjectivity and a sense of interstitiality both in society and in the film industry» (*ibid.*, p. 10). Analyzing a large group of films from different regional, national, and cultural contexts, Naficy identifies clusters of «interstitial» productions that can be associated with the expression of specific ethnic or minoritarian identities. Although «accented» to varying degrees, the films created or co-created by immigrant and diasporic directors living in Italy, whose total output is still comparatively limited in quantity, cannot be associated with a single ethnicity or marginalized community. Furthermore, since Italy’s migrant and diasporic population, though smaller than that of several other western European nations, has roots in a wider range of national origins than most other countries, this is also true of its «accented» filmmakers. Indeed, this fact distinguishes the overall production of Italian migrant or second-generation filmmakers from what constitutes migrant or accented filmmaking elsewhere, such as the emergence of *cinéma beur* and the subsequent wave of *banlieue* filmmaking in France, or Turkish-German filmmaking in Germany.

The audiovisual corpus produced in Italy that might be provisionally described as «accented» comprises works made in a variety of formats, including online videos, short narrative films, documentaries, dramatic feature films, comedies, and television series. Despite the heterogeneity of these productions, they demonstrate many common thematic threads, notably a preoccupation with belonging and nonbelonging, intergenerational

2. I adapt this term from Leonardo De Franceschi’s use of “italo-italiani” (2018, p. 21). De Franceschi provides the most comprehensive study of “second-generation” filmmaking in Italy available to date.

conflict, challenges to identity or self-understanding, and the tensions of living in a society that has not yet fully embraced the value of intercultural diversity and multiethnic cohabitation.

Collectively, this heterogeneous body of work – much of which is inspired by personal experience – has a disruptive political potential, insofar as it functions to make visible socially elided subjectivities and thus contributes to imagining the nation differently. In putting forth this claim, I am drawing on the connection between politics and aesthetics elaborated in the work of Jacques Rancière, who has argued that hegemonic regimes of representation and perception place limits on «the visible and invisible» or on «speech and noise» in ways that influence «the place and the stakes of politics as a form of experience» ([2000] 2004, p. 13). The social order is described by Rancière as a «police order», since its norms and conventions determine the distribution of roles in communities along with the exclusionary practices operating within them. It is founded on what he terms the «distribution of the sensible», which refers to the ways in which what is visible and invisible, sayable and unsayable, audible and inaudible is established and enforced through consensus. Indeed, for Rancière, politics is not about creating a consensus, but rather about generating dissensus within the perceptual field. He thus argues that the redistribution of visibility is the central key to social change. It follows that the emergence of counter-representational practices, such as the diffusion of films affording visibility and audibility to subjects usually relegated to the social margins, can undermine conventionally accepted perceptions and generate uncertainty about common sense understandings of national belonging. While individual interventions may appear to have limited public impact, the increasing presence of such contributions becomes part of a critical practice of countermapping, creating an effective dissident force.

The most widely recognized director of non-Italian origins to make his career in the Italian film industry over the past twenty years is undoubtedly Ferzan Özpetek. It must be noted, however, that the majority of his work aligns with a mainstream Italian taste for middle-brow feature films that generally play out in middle-class contexts. In other words, his films do not on the whole concern themselves with issues of immigration or related themes. Yet, Özpetek's third feature film *Le fate ignoranti* (2001) can be recognized as providing a unique contribution to Italy's nascent vein of diasporic filmmaking, insofar as it gives prominence to the figure of a Turkish exile living in Rome in an apartment building that also functions as home and refuge to several gay men and a transwoman. With its deployment of

unexpected intercultural encounters and the circulation of complex affects, the film brings into view previously unrepresented alignments, not only among individuals of different national backgrounds, but also between and among marginalized groups.

If *Le fate ignoranti* is about the coming together of socially marginalized subjects, *Io, l'altro* (2005, fig. 4), directed by Mohsen Melliti, a writer and filmmaker of Tunisian origin who was in the early twenty-first century a longtime resident of Italy, is about the strain placed on cross-cultural friendships and affinities by larger, global disruptions. Set on a fishing boat in the Strait of Sicily, the film stages the negative consequences of the anti-Arab, anti-Islamic propaganda accompanying the so-called war on terror on the longstanding friendship of two individuals, Yusef, a Tunisian immigrant settled in Italy, and his fishing partner, the Sicilian Giuseppe. Following reports on the ship's radio, Giuseppe gradually begins to suspect that his friend is a wanted terrorist and, at the film's end, stabs him to death in a moment of hallucinatory panic. Though clearly inspired by the desire to counteract the spread of Islamophobia and other manifestations of anti-immigrant rhetoric, *Io, l'altro* is flawed by an excessively didactic tone as well as by the awkward performance of an Italian actor (Giovanni Martorana) mimicking the cadences of Arab-accented Italian speech. Yet the star presence of Raoul Bova in the role of Giuseppe and as one of the film's producers guaranteed the kind of commercial visibility that few debut features made by immigrant directors could be expected to attain. After its initial theatrical distribution, *Io, l'altro* was screened on television on multiple occasions and is still available in DVD format many years later. In the meantime, unable to make a second feature film, Melliti has left Italy for the United States. Yet, given its ongoing visibility or enduring shelf-life, it might be argued that *Io, l'altro* has maintained some of the pedagogical potential that inspired the filmmaker at the outset.

Collaborative Documentary Projects in the Early Twenty-First Century

Among the documentaries shot in the early years of the new century with a focus on the experiences of migrants already present in Italy, *Come un uomo sulla terra* (2008) – directed by Andrea Segre and Riccardo Biadene in collaboration with Dagmawi Yimer – stands out. Fleeing a repressive political regime in Ethiopia, Yimer landed in Lampedusa in July 2006 after a two-year journey by way of Sudan, Libya and the Mediterranean. In Rome he

attended a video workshop organized by Asinitas Onlus, an organization created specifically to assist migrants. In this context, he met Segre, with whom he subsequently conceptualized the project that evolved into *Come un uomo sulla terra*. Produced by ZaLab and screened outside the conventional distribution circuit, this documentary performs important cultural work in bringing to public attention not only the crucial facts of the treaty sealed between Silvio Berlusconi and Muammar Gaddafi in 2008 with the intention of stemming the flow of migration to Italy, but also the consequences of those transactions for several migrants who eventually made their way to Italy after surviving the brutal conditions of passage through Gaddafi's Libya. Yimer's harrowing experiences and those of his on-screen interlocutors come vividly to life in face-to-face conversations as well as in his own voice-over commentary. The richly layered affect that emerges from these personal revelations is all the more powerful, given the ordinariness of the settings in which they are heard – the unremarkable kitchen of the Asinitas language school where the survivors quietly tell their stories, as well as the unremarkable Roman neighborhoods through which Dagmawi makes his way as he reflects on the events that brought him there. What distinguishes the film from earlier documentaries about migrant journeys is that it offers intimate, first-person accounts of survival and resilience told by individuals currently negotiating the day-to-day challenges of their new life in Italy. Not only does it introduce its Italian viewers to the larger global issues undergirding irregular immigration from the African continent, but it does so through the gripping testimony of those whose presence in their midst might otherwise go entirely unnoticed.

Another significant though critically neglected documentary made around the same time is *Solo andata: viaggio di un Tuareg*, shot by Fabio Caramaschi over a period of several years and exhibited independently in Italy and abroad from 2011 onward, particularly in educational institutions. Though directed by an Italian, this project took shape thanks to the filmmaker's close collaboration with Sidi Oubana, a Tuareg adolescent living in Pordenone, and involved the close participation of other members of the boy's immigrant family. To some extent, the film could be considered as paving the way toward the audiovisual production of second-generation Italians, insofar as Sidi's direct contribution to the film gives special prominence to the social and psychological tensions experienced by young people growing up in Italy in families whose roots lie elsewhere.

Shot in the Sahara Desert of Niger and subsequently in Pordenone, *Solo andata* was inspired by the migratory project undertaken by the Oubana

family with the hope of improving the children's educational prospects. Sidi, the eldest child, first appears in the film just after arriving in Italy around the age of eight. But as Caramaschi's documentary evolves and Sidi grows to adolescence, the boy takes a video camera from the filmmaker and begins to participate in the process of filmmaking. In some scenes we witness directly the footage shot by Sidi, and at other times, Caramaschi's camera captures the boy in the act of filming his family, their activities, and public events in town – a municipality where the xenophobic rhetoric of Lega Nord often spills out into the public square. As the viewer observes the family members watching television at home, it becomes clear that they are routinely exposed to the fiercely anti-immigrant declarations of prominent public figures. Yet, when Sidi formally interviews a Tuareg elder about his own future prospects in Italian society, the man replies with guarded optimism. When he interviews his father, however, questioning him about his migratory experience and about Italian attitudes toward immigrants, he receives a more ambivalent response. Knowing that “Tuareg” means “free” in the family's native language, Sidi asks his father if he feels free in his new environment. In a moment charged with unspoken tension, the man hesitates to answer his son's challenging question.

Through the boy's sharply focused questions, posed not only to those closest to him, but also to strangers in the street, the viewer gets a sense of what living in Italy feels like to young people growing up in immigrant families, and particularly young people of color. Despite the social animosity he occasionally witnesses, Sidi studies, grows, and thrives to the point where he no longer urgently wants to return to Niger, clearly considering himself rooted in Italy. His younger brother Alkassoum is less fortunate, as he arrives in Italy much later than the rest of the family because of visa restrictions. In fact, the main conflicts of migration are revealed in Sidi's conversations with the younger boy in the latter part of the film. Torn between two continents, Alkassoum feels lost in Italy. Baffled by the spectacle of consumerism and the harshness of the built environment, he longs to return to his camels in the desert, and cannot accept that there is no going back. Sidi's sister, Tima, is less vocal than either of her brothers. Though briefly appearing in the early scenes of the film, she then disappears from sight, presumably because of the conventions governing the behavior of adolescent girls in the Tuareg community. But this is not explicit. Thus, *Solo andata* offers a complex glimpse of the pressures of living between two cultures, pressures that finally seem less challenging for Sidi, with his probing intelligence, curiosity, and natural sociability, than for his unsettled young-

er brother and for the vanishing older sister, who by virtue of her gender may in the long run be more limited in her freedom to explore the Italian social landscape than her brothers are.

Voicing Claims to Citizenship

As the Italian-born children of the first waves of mass immigration began to grow to maturity, the most urgent issue associated with their presence in Italy was not merely the question of social visibility, but more specifically their fraught relationship with formal citizenship. Educated in Italian schools and, for the most part, fully acculturated to Italian social life, this generation of young people soon became conscious not only of the prevailing *ius sanguinis* legislation, which stipulates blood lineage as the requirement for citizenship at birth, but also of the obstacles related to attaining citizenship at age eighteen during the narrow window of eligibility in which applications are allowed.

The issue of citizenship for second-generation Italian residents is in fact the focus of *18 ius soli* (2011), directed by Italian-Ghanaian filmmaker Fred Kuwornu. Becoming increasingly aware of the insecurity of a large cohort of young people born in Italy but not yet in possession of citizenship and simultaneously observing the rise of overt racism in Italian society, Kuwornu organized this documentary around candid interviews with several young adults from a wide range of ancestral origins. Marking a watershed in Italian filmmakers' engagement with issues of migration, this is the earliest documentary to give expression to the frustration of a substantial cohort of Italian-born youth without the ability to apply for citizenship until the age of eighteen and without the certainty that their eventual application will be successful, despite their longtime residency in the country and profound immersion in a culture they claim as their own. Although the filmmaker has benefited from Italian citizenship since birth as the son of an Italian mother, he is no stranger to manifestations of casual racism like those recounted by his more precariously-situated interlocutors. As the film demonstrates, even at age eighteen, these young people have no guarantee that their application will be successful, as the process is encumbered by complicated protocols and frequent bureaucratic delays. Ironically, the film's title refers not to Italy's prevailing law on citizenship, but rather to the sought-after category of citizenship based on the "soil," or territory, of one's birth – generally referred to as birthright citizenship in English – which prevails in some other democratic nations.

In addition to the testimony of his interlocutors, Kuwornu’s film points to the historical erasure of two noteworthy Black Italians, the internationally successful boxer Leone Jacovacci and the Resistance fighter Giorgio Marincola who died in action in 1945. What is being communicated here is the chronic inability of the Italian public to recognize citizens with darker skin as fully Italian. This theme is already implicit in the opening scene of the film, which incorporates footage from a soccer match showing star player Mario Balotelli being subjected to racist abuse by a crowd composed of his fellow Italians. Kuwornu’s project thus suggests that the obstacles to full achievement of national belonging that are currently being placed in the path of those who are somatically different from the majority of Italian residents are linked to deep vein of Italian racism.

Issues of social visibility, civic engagement, and pride in one’s hometown or province – whether Naples or Bergamo – emerge with force in the statements of the young people at the center of the film, as they proudly announce their Italianness as well as their desire to contribute usefully to the nation. Yet, as Eleonora Meo (2019) has recently argued, the participants’ shared claim that they are no different from other Italians – enjoying the same foods, sports, and other entertainment – curiously insists on the most stereotypical features of *italianità*. It seems as if, inadvertently, Kuwornu’s interlocutors downplay the elements of diversity that make their very presence in Italy a valuable resource for the renewal of cultural and social life. Their accommodating disposition may serve to attenuate the xenophobic anxieties latent in the film’s audience, but it does not indicate how the resistance to change which has endured so long in Italian society can be overcome.

Citizenship is also at the heart of *Sta per piovere* (2013, fig. 5), the second feature film directed by Haider Rashid. The son of an Italian mother and an Iraqi journalist living in exile in Italy, Rashid was born in Florence but has also lived and studied in London. Like Kuwornu, but unlike many of their second-generation cohort, he has enjoyed Italian citizenship since birth as well as the benefits of growing up in a well-integrated family environment. While in London, Rashid made his first feature film, *Tangled Up in Blue* (2009), in English, which deals with issues of transnational identity, displacement, and a strong father-son bond, themes that resurface in his later work.

Sta per piovere, which was written, directed, edited and produced by Rashid, is set in Florence, and focuses on a 26 year-old youth named Said who was born in Italy of Algerian parents and has always considered him-

self fully Italian, despite an occasional jibe about his "Moroccan" identity aimed at him by his boss. Said's taken-for-granted Italianness is suddenly called into question when his widowed father, a longtime employee at a leather-works factory, loses his source of income due to the factory's sudden closure. It is only then that the man's two grown sons, Said and Amir, both of whom are still completing their studies, are forced to acknowledge that their status in Italy had been dependent on the father's secure employment, and they soon receive an expulsion notice, requiring them to leave the country within two weeks³. Although Said and his brother – both Italian-born – apparently submitted an application for citizenship when they each turned eighteen, they are still waiting, years later, to learn the outcome and still have no legal claim to remain in the country independently of their father. Facing the prospect of "deportation" to Algeria, a country neither he nor his brother has ever seen, Said is galvanized to publicize this injustice and to formally challenge his circumstances.

With an insistence that recalls Kuwornu's *18 ius soli*, *Sta per piovere* foregrounds Said's incontrovertible Italianness. As the film opens, we find the protagonist working part-time at a bakery, preparing huge batches of Florentine bread while engaging in a lighthearted conversation with his boss in Florentine-accented Italian. We soon learn that he is passionate about soccer, cheering for the national team, painting his face with the colors of the Italian flag, and singing *Fratelli d'Italia* as he makes his way around the city. Soon the viewer is introduced to his devoted Italo-Italian girlfriend, of whom his father warmly approves and of whom his deceased mother would also have approved, at least in the father's opinion. Furthermore, Said speaks Florentine-inflected Italian even when at home conversing with his father and brother. In the course of the film, we hear him utter no more than a handful of Arabic words.

Unlike the real-life participants in *18 ius soli*, Said in *Sta per piovere* demonstrates no visual markers of difference. Moving through the streets of his native city, he is visually identifiable as "Italian" in multiple close-ups and medium shots, where his handsome features and lean physique are generally at the center of the frame. In fact, it is not difficult for the viewer to accept Said's claim to Italianness as this role is played by Italian actor Lorenzo Baglioni, a relatively unknown performer when the film was made but now a familiar face. Said's father and brother, by contrast, are played by

3. With the passing of the Bossi Fini legislation in 2002, secure employment status became a condition of legal residency in Italy.

actors of Arab origins. Rashid’s decision to cast an Italian in this role seems puzzling, as it has subliminal effects on the film’s signifying process. What also seems puzzling is the continued reappearance of brief scenes showing Said and his girlfriend making love. These images are intercut somewhat arbitrarily as flashbacks or daydreams as the protagonist moves forward to protest the family’s expulsion. The film thus seems to assert in an overdetermined way not only the protagonist’s *italianità* but also his vigorous masculinity.

Baglioni delivers a fine performance as an impassioned activist, speaking on television and at a packed public assembly in order to educate the public – or to “shame” them, as he puts it – with respect to the injustices of Italy’s prevailing laws on citizenship. The polished rhythm of his delivery, however, is a far cry from Said’s speech patterns in the earlier part of the film, inadvertently highlighting the purely rhetorical function of these central scenes. Although Said does not succeed in preventing his father’s forced return to Algeria, he and Amir eventually manage to obtain an additional year of residency in Italy in order to resolve their status in a satisfactory way. The narrative thus ends on a hopeful note: Said will stay in Italy, will most likely marry his girlfriend, and will make every effort to secure his father’s return. Yet, in a narrative coda constructed as a fantasy, we see Said on a train or bus as he travels through the North African desert, perhaps finally laying claim to a part of his identity hitherto unacknowledged.

Sta per piovere was released in Italy with limited commercial distribution in Spring 2013. It was also screened in the Italian Chamber of Deputies on June 24, 2013 in recognition of its political relevance, an event at which Deputy Laura Boldrini presided⁴. Although it won an award at the Dubai Film Festival, it has never circulated commercially outside Italy and has never been released on DVD. Recently, however, it has become accessible to international audiences on Vimeo, along with optional English subtitles. When viewed several years after its release, it retains its civic relevance, as the *ius sanguinis* legislation still prevails in Italy, despite many efforts on the part of activists to radically modify it, and young people today can still face considerable bureaucratic challenges when pursuing their right to citizenship.

4. On this occasion, the filmmaker revealed the autobiographical inspiration of the film, stating that, although he grew up as an Italian citizen in a fully integrated family, his foreign-sounding name provoked suspicion and scorn among some Italians he encountered as a young person. See: *Haider Rashid presenta Sta per piovere alla Camera del Deputati*, «YouTube», 28 June 2013. Available in <<https://youtu.be/xYfvGnqKiU>> (last visited on 21 December 2021).

The Tensions of Transcultural Belonging in Films by Second-Generation Directors

Unlike *Sta per piovere*, the debut feature films of Suranga Deshapriya Katugampala, Laura Halilovic, Phaim Bhuiyan and Hleb Papou are less concerned with the need to attain formal citizenship than with the complexities of transcultural belonging, each of them reflecting the intergenerational dynamics that often accompany the attempts of young people of non-Italian origins to forge an independent sense of identity and map out their own space in Italian society. Generally, such scenarios involve some degree of family conflict. In order to highlight this aspect of second-generation filmmaking, I will focus in the remainder of this essay on the films of Katugampala and Bhuiyan, each of which deploys a story of such conflict, though availing of contrasting production values and appealing to different viewing constituencies.

Per un figlio (2016, fig. 6), written and directed by Katugampala, is one of the most compelling cinematic engagements with the intersecting tensions of class, gender, and immigrant status in contemporary Italy. Though now an Italian citizen, the director migrated to Italy from Sri Lanka in early childhood and drew on his own experiences in writing the screenplay for the film. Shot on a small budget in provincial Veneto with an international cast and crew, involving for the most part Sri Lankan professionals, the film adopts a rigorously austere aesthetic that establishes a sense of alienation and repressed emotion. One of its most striking elements is the powerful performance of Kaushalya Fernando – a highly regarded actress in her native country – in the role of Sunita, a middle-aged migrant woman trying to raise her adolescent son (unnamed in the film) in a country that remains alien to her.

At the heart of the narrative lies an irresolvable conflict between mother and son, and the film's subjective point of view alternates between the two characters. On the one hand, the camera follows Sunita, whose life is dedicated to providing for the wellbeing of her son through backbreaking labor as a care provider, or *badante*, in the home of an elderly, virtually helpless Italian woman. On the other, it records the adventures of her son, a moody and recalcitrant teenager who wants only to blend in with his Italian companions. Left to his own devices while his mother is at work, he skips school, and in the company of three friends he wanders around the small town seeking various forms of amusement, including spying on a local sex worker and her clients, and eventually paying the same woman for her

services with money stolen from his mother. The son is never heard speaking his mother's language, and he associates only with Italo-Italians. On one occasion, when he comes across a younger boy of his own ethnicity, he assails the youth so intensely that his Italian friends protest. This hostility toward the younger Sri Lankan appears to spring from his own contempt for their shared non-Italian, non-white status.

Per un figlio pays close attention to Sunita's work as a *badante* and the complex social and personal consequences that flow from this type of employment. From the early twenty-first century onward, Italy began to facilitate a particular kind of female immigration by offering visa opportunities to foreign women willing to work as care providers in the homes of elderly Italian citizens whose adult children were unable or unwilling to take care of them. These migrant women were often forced to leave their young children in the country of origin in order to begin working in Italy. Thus, in *Per un figlio*, the viewer learns that Sunita had been obliged to leave her newborn son with relatives in Sri Lanka when she first traveled to Italy to find employment and was unable to bring him there until several years had passed. This separation has irreversibly marked the son's attitude toward his mother. At the point in time in which the narrative unfolds, the boy has already been living in Italy long enough to achieve a measure of cultural integration. He bolsters his sense of Italian belonging mainly by distancing himself from Sunita, expressing contempt of her modest living arrangements and her lack of fluency in Italian.

The film is especially attentive to the tensions generated at the intersections of gender, migrant labor, and the symbolic border lines that inscribe themselves on the globalized fabric of Italian society. Recent research in migration studies show that border practices, labor and citizenship have undergone profound changes, involving what may be described as a delocalization of borders and multiplication of labor across the globe. Along these lines, Sandro Mezzadra and Brett Neilson (2013) have proposed the abandonment of interpretive frameworks based on the idea of migrant exclusion in favor of a model of differential inclusion, bringing to the fore the stratification and proliferation of forms of labor and new subject positions.

The figure of the foreign-born care worker has become increasingly visible in Italian society in recent years, offering the type of work that falls within the category of affective labor. The *badante's* work is both material and affective, and it is intended to alleviate some of the practical and emotional needs that have arisen in a society recently transformed by market forces, shifting employment practices, and the breakdown of traditional

family structures. Although the status of the global care worker has been debated by Anglophone feminists for at least two decades, it has more recently become of interest to theorists of globalization and labor politics. Acknowledging earlier studies on care work carried out by feminist scholars, Mezzadra (2005) points to the *badante* as the affective laborer par excellence in the neoliberal arena.

Per un figlio follows the monotonous but exhausting routines characteristic of Sunita's line of work. Through her perspective, the audience can glimpse the contradictions that characterize the lives of many migrant women working in Italy today. As the film makes clear, Sunita is not fully excluded from Italian society. Though she is virtually invisible in the social landscape, her labor is crucial to its functioning: while she takes care of a needy and cantankerous elderly Italian woman, the woman's five adult children are free to pursue their own interests. In the meantime, Sunita's son resents the humiliations associated with his mother's overburdened but poorly remunerated status as a migrant worker and wants earnestly to dissociate himself from the symbolic lack that she represents for him.

Katugampala's narrative does not attempt to dissipate or resolve the complex affects generated by the two main characters' communicative impasse and thwarted attempts to achieve moments of reciprocal tenderness. As Sunita becomes increasingly desperate to impose discipline on her wayward son, she visits a Sri-Lankan elder to arrange an exorcism that will release the boy from his demons. Yet, when two men arrive at Sunita's home to perform the ceremony, complete with candles and incense, her son hunkers down over his smart phone, apparently indifferent to the fuss around him. Affecting a modern, Western contempt for such primitive practices, he refuses to be covered by the mystique of religious ritual. Not surprisingly, the exorcism fails to achieve the desired effect, leading to physical confrontation, further humiliation, and the still unresolved loneliness of mother and son.

Despite the apparent specificity of the situation narrated in this film, *Per un figlio* gestures toward a much broader set of circumstances characteristic of global late capitalism, involving dislocation, separation, precarity, and humiliation. It is through the affective charge of its unfolding that the viewer is drawn into the process which Claudia Breger (2020) in her recent study of affect in recent European cinema describes as «world-making». In this way, the filmmaker invites recognition, compassion, and solidarity for the interlocking circumstances of the figures on screen, Italian and non-Italian alike.

Among second-generation directors, Phaim Bhuiyan is the most visible and the only one to date who has made a film under contract with a ma-

major commercial producer. Born in Rome in 1995 of Bangladeshi parents, he launched his first «YouTube» channel when he was an adolescent, sharing short videoclips about his life in Rome. He was then invited to collaborate with the ZaLab production company, creating a short documentary for the Schegge di Za series about migration. Titled *Essere o non essere... italiani*, his contribution features a conversation with two male teenagers of Bangladeshi origin living in the densely populated housing developments on Rome’s eastern periphery. This short work would later partially inspire the screenplay of his debut feature film *Bangla* (2019, fig. 7). In 2017, Bhuiyan co-wrote and starred in an episode of the RAI program *Nemo, nessuno escluso*, in which his on-screen persona describes the dilemmas he must endure as a Muslim believer living in a society that is very distant from the spiritual values of Islam, specifically with regard to sexuality and romantic relationships. Explored with a light touch, this theme becomes the most dominant concern in *Bangla*.

Bhuiyan developed the screenplay for *Bangla* alongside screenwriter Vanessa Picciarelli, aiming to recount his own daily life from a sympathetic, amusing, and sometimes absurdist perspective. His spiritual concerns, his conflict with Western values, his need to distance himself from his parents, and above all his struggle with the unexpected irruption of desire prompted by his encounter with an attractive Italian teenager named Asia, are transformed into self-deprecating comedy.

The film begins with a mildly erotic scene, quickly revealed to be a dream, which precedes the title sequence. Subsequently, breaking the “fourth wall”, Bhuiyan – playing a slightly fictionalized version of himself also named Phaim – addresses the viewers directly. Taking on the role of ethnographic informer, he then articulates in his broad Roman accent a semiserious reflection on his daily life as a second-generation resident in the multi-ethnic neighborhood of Torpignattara, identifying himself as «half Bangla, half Italian, a hundred percent Torpigna». As he moves through the neighborhood, we learn that because of his skin color, he is asked to produce his identity card more often than his Italian counterparts, though he minimizes the implications of this in the telling. Later, he also shrugs off a complaint made by a sympathetic middle-aged Italian about young people like him being obliged to wait to the age of eighteen to file for citizenship. In response, Phaim claims that getting his papers together was easy, and that the whole process is behind him now. Clearly, he wishes to project a cool persona, not wanting to make much of his ethnic difference or to acknowledge the possibility of Italian prejudice. His real concerns are elsewhere.

As his parents expect him to marry a woman from his own community, Phaim feels obliged to conceal from them Asia's presence in his life, a decision that the young Italian woman cannot understand or accept. To her frustration, he also tries fiercely to uphold the rule of pre-marital chastity mandated by Islam, frequently meeting up with his spiritual advisor as he battles against the temptation to yield to Asia's erotic charm. When he finally decides to consummate his desire and reconquer the girl's affections, he speedily makes his way to her home, only to find her ill in bed with a heavy cold. Here, in the concluding moments of the film, Asia's illness functions as a *deus ex machina* that indefinitely postpones the young man's sexual initiation.

Phaim happens to have a sister, who is also torn – though perhaps to a lesser degree – between tradition and the desire for personal freedom. On the eve of a marriage that she clearly does not strongly desire but will be obliged to go through with because of family expectations, she breaks into tears and confides her despair to her brother. The film, however, is much less interested in the girl's situation than in Phaim's circumstances, and the viewer soon observes that the sister dutifully shows up on her wedding day, performing to perfection the role of the happy, smiling bride. Thus, although *Bangla* allows the viewer to intuit the particular limitations imposed on girls in diasporic families dominated by patriarchal traditions that are rooted elsewhere, it avoids direct engagement with the gendered complexities of transnational family life.

Produced by Fandango and TimVision, *Bangla* premiered at the 2019 International Film Festival in Rotterdam and was released commercially in Italy the same year. It won a Nastro d'argento for best comedy and a David di Donatello for best debut director. At about the same time, Bhuiyan and co-screenwriter Picciarelli set about expanding the plot for a television series, which had been part of the plan from the beginning. *Bangla – La serie* consists of eight thirty-minute episodes, the first two of which were screened at the Torino Film festival in November 2021. Produced by Fandango and co-directed by Bhuiyan and Emanuele Scaringi, the full series is due to be released on RaiPlay in 2022.

From Cinema to Seriality, from Niche to Mainstream

As films made for theatrical distribution are less widely consumed at present than series made for television and online streaming services, Italian audiences are more likely to become aware of the challenges facing second-genera-

tion, mixed race, or otherwise ethnically distinct Italians through exposure to the growing number of television programs and online series featuring stories about young Italians of non-Italian descent. Predictably, most of these series are directed by Italo-Italians. *Bangla – La serie* will be only the second of such productions conceived, written or directed by a second-generation filmmaker. In fact, in April 2021 Netflix released the series titled *Zero*, a sci-fi comedy based on the work of Black Italian artist and writer Antonio Dikele Distefano, who also wrote the screenplay. Clearly aimed at a youthful audience, it offers a playful provocation to young people of all origins to imagine the social collectivity differently. While the struggle to attain citizenship for all young Italians must still be waged in the wake of repeated setbacks, the proliferation of increasingly diverse images of *italianità* in the mediascape may offer a small glimmer of hope for a more culturally inclusive future.

References

- Breger C. (2020), *Making Worlds. Affect and Collectivity in Contemporary European Cinema*, Columbia University Press, New York.
- De Franceschi L. (2018), *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*, Aracne, Canterano (RM).
- Faleschini Lerner G. (2010), *From the Other Side of the Mediterranean. Hospitality in Italian Migration Cinema*, in «California Italian Studies», 1, pp. 294-299.
- Meo E. (2019), *Il visuale italiano nella crisi della cittadinanza. L’Italianness nei dispositivi di cattura neoliberale del ‘Migrant Cinema’*, in «California Italian Studies», 1.
- Mezzadra S. (2005), *Taking Care: Migration and the Political Economy of Affective Labor*, Goldsmiths University of London, Center for the Study of Invention and Social Process (CSISP), 16 March. Available in <https://caringlabor.files.wordpress.com/2010/12/mezzadra_taking_care.pdf> (accessed on 22 December 2021).
- Mezzadra S., Neilson B. (2013), *Border as Method, or the Multiplication of Labor*, Duke University Press, 2013.
- Naficy H. (2001), *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton.
- Nathan V. (2017), *Marvelous Bodies. Italy’s New Migrant Cinema*, Purdue University Press, West Lafayette.
- O’Healy Á. (2019), *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*, Indiana University Press, Bloomington.
- Orton M. (2021), *Migration Cinema and Europe’s ‘Unguarded Door’*, in «Studies in European Cinema», 2, pp. 176-187.

Rancière J. (2000), *La Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique éditions, Paris (eng. trans. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. by G. Rockhill, Continuum Press, London 2004).

Schrader S., Winkler D. (eds.) (2013), *The Cinemas of Italian Migration*, Cambridge Scholars Press, Newcastle Upon Tyne.

Filmography

Bhuyian P. (2013), *Essere o non essere... italiani*, ZaLab, Roma. Available in <<https://vimeo.com/76630135>> (accessed on 22 December 2021).

Id. (2019), *Bangla*, Fandango, Roma; TimVision, Roma; Ministero della Cultura; Regione Lazio.

Id., Scaringi E. (2021), *Bangla – La serie*, Fandango, Roma; Rai Fiction, Roma. Miniserie tv.

Caramaschi F. (2011), *Solo andata: il viaggio di un Tuareg*, Faction Film, Roma; Transmedia, Gorizia.

Katugampala S.D. (2017), *Per un figlio*, Gina Films, Milano; Palabras, Roma; Cineteca di Bologna; Kala Studio, Colombo.

Kuwornu F. (2011), *18 ius soli*, Associazione Amici di Giana, Bologna; Anolf G2, Roma; Rete Together, Bologna; Cineteca del Comune di Bologna.

Özpetek F. (1996), *Le fate ignoranti*, R&C Produzioni, Roma; Ministero della Cultura, Roma; Les Films Balenciaga, Paris.

Melliti M. (2007), *Io, l'altro*, Trees Pictures, Roma; Passworld, Roma; Sanmarco, Roma.

Menotti (2021), *Zero*, Fabula Pictures, Roma; Red Joint Film, Milano. Miniserie tv.

Rashid H. (2009), *Tangled up in Blue*, Bluesun Films, London; Dubai Media and Entertainment Organization, Dubai Film Market.

Id. (2013), *Sta per piovere*, Radical Plans, Firenze.

Segre A., Yimer D., Biadene R. (2008), *Come un uomo sulla terra*, Associazione Asinitas Onlus, Roma; ZaLab, Roma.

II.

Narrazioni della necropolitica

Sotto assedio

Iconografie intersezionali,
paura dell'invasione e del contagio
e costruzione del mostro nei media italiani
che rappresentano gli sbarchi (2015-21)

Gaia Giuliani

Introduzione

Il mio intervento è il risultato della ricerca condotta sul caso italiano nell'ambito del progetto triennale "(De)Othering: Deconstructing Risk and Otherness: hegemonic scripts and counter-narratives on migrants/refugees and 'internal Others' in Portuguese and European mediascapes" finanziato da fondi europei e nazionali portoghesi, di cui sono PI, Principal Investigator¹. Esso rappresenta la continuazione delle analisi presentate in *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani* (2013), *Il colore della nazione* (2015), *Race, Nation and Gender. Intersectional Representations in Visual Culture* (2019) e nella mia ultima monografia, *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene* (2021), nella quale ho sviluppato una critica postcoloniale ad alcuni dispositivi biopolitici e semiotici – tra cui il confine – che riproducono discorsi e relazioni di potere coloniali nel cosiddetto Antropocene.

Coniugando filosofia politica e metodi propri della critica culturale e postcoloniale e dell'approccio intersezionale, la mia analisi prende vita all'incrocio di critical visual studies, critical security studies e critical border studies. Nello specifico della ricerca da me condotta nell'ambito di "(De)Othering", mi sono occupata di analisi critica del discorso mediatico coadiuvata da interviste condotte tra il 2020 e il 2021 con esperti, giornaliste di media mainstream e alternativi, attiviste, artiste, curatrici e curatori italiani. L'obiettivo di questo studio è comprendere quale immaginario sot-

1. Il progetto "(De)Othering" (2018-2021) (POCI-01-0145-FEDER-029997) è finanziato dal FEDER (European Regional Development Fund) attraverso il COMPETE 2020 (Operational Programme for Competitiveness and Internationalisation – POCI) e dalla Fondazione portoghese per la Scienza e la Tecnologia (FCT).

tende e riproduce un'idea dell'Italia – e dell'Europa – come isolata dal resto del mondo, innocente rispetto a violenza e catastrofe, e “sotto l'assedio” di barbari venuti dall'oltremare.

Le mie ricerche su questi temi sono state anticipate e arricchite in questi anni da importanti collaborazioni, come quella con la sociologa Annalisa Frisina (2016), con l'antropologo Francesco Vacchiano (2019), con la storica Carla Panico (2021, 2022) e con l'antropologa Barbara Pinelli (2021, 2022). Con Pinelli in particolare, abbiamo elaborato alcune riflessioni pubblicate in un saggio a quattro mani inserito nello Special focus su razzismo, media e migrazioni a cura mia, di Monish Bhatia e Sofia José Santos sulla rivista «From the European South» (2021). Esso rappresenta lo scritto che più si avvicina per i contenuti esposti alla mia relazione presentata al convegno “Migrazioni, cittadinanze, inclusività. Narrazioni dell'Italia plurale, tra immaginario e politiche per la diversità” e al presente elaborato.

La nostra opinione, sulla scorta delle riflessioni, tra gli altri, di Didier Fassin (2011) e Miriam Ticktin (2011), è che l'oscillazione tra securitarismo e umanitarismo nel discorso pubblico sui flussi migratori e sugli sbarchi non coincide con una contraddittoria alternanza di opposte retoriche: infatti, tale contraddizione è più apparente che reale per l'effetto convergente che hanno i due discorsi, securitario e umanitario, nel legittimare la violenza della frontiera. Nello specifico, la mia idea è che queste retoriche siano interdipendenti e convergono a riprodurre non solo i regimi di frontiera, intendendo con essi quegli insiemi di dispositivi, relazioni di potere e retoriche che producono morte, violenza e sfruttamento, ma anche una rappresentazione dell'Italia al contempo come innocente e benevola – per cui la colpa dei morti in mare e della violenza esercitata per mezzo della frontiera è sempre di qualcun altro – e in quanto tale, legittimata all'autodifesa contro quell'invasione che viene percepita essere il risultato di flussi migratori non regolamentati e di massa. Le retoriche umanitarie che analizzo non sono quelle elaborate dai movimenti di base, dall'associazionismo che sostiene migranti e rifugiati e che si esprime in modo più o meno aperto contro la colonialità e la violenza dei regimi di frontiera. Sono piuttosto quelle retoriche istituzionali e culturalmente dominanti che non a caso sono generalmente accompagnate dall'assenza di un pensiero critico nei confronti non solo di tale violenza, ma soprattutto delle relazioni di potere che la pongono in essere e che con essa alimentano anche lo sfruttamento della forza lavoro migrante e le condizioni di marginalità in cui permangono i/le richiedenti asilo e i/le rifugiate.

Per la natura coloniale e profondamente intrisa di stereotipi razzisti dei discorsi sull'innocenza bianca e sull'invasione, le retoriche umanitarie e si-

curitarie, così diverse e apparentemente confliggenti, mescolano quelle che altrove verrebbero definite *white fragility* (DiAngelo 2018) e *white innocence* (Wekker 2016) intese come la fragile pretesa degli italiani bianchi di essere estranei – o “innocenti” rispetto – al razzismo (Petrovich Njegosh 2012, pp. 13-45; Giuliani, Petrovich Njegosh, Giametta 2020), *white anxiety* (Giuliani 2021) nel senso della paura degli italiani bianchi di perdere egemonia culturale e privilegio sociale e politico, and *fears of siege* (Hage 2016). Esse riproducono una visione dell'Italia come una “comunità immaginata bianca” minacciata da una massa di individui razzializzati che ne mettono in pericolo l'ordine sociale, morale e razziale (Panico 2019; Maneri, Quassoli 2016).

In molti lavori da me pubblicati mi sono occupata di decostruire quelle che ho definito le «figure della razza» (2015) riprodotte dal discorso pubblico sulle migrazioni ed in particolare, quella dell'arabo violento e fanatico, sempre pronò a derive terroristiche (Giuliani 2019), quella della donna nera vittima della violenza maschile di maschi neri o dedita al malaffare e alla prostituzione (Giuliani 2019, 2022), e quella dell'uomo nero descritto come approfittatore della benevolenza bianca (Giuliani 2019) e strupratore delle donne e bambine figlie della nazione-Italia (Santos, Giuliani, Garraio 2019). Conio questo termine, «figure della razza», per riferirmi a quelle rappresentazioni – testuali e visuali – che ricorrono sia nella cultura alta sia in quella popolare, nel linguaggio privato come in quello istituzionale e che sono il risultato della stratificazione di immagini che ritraggono l'alterità coloniale e schiava prodotte ai quattro angoli del globo coloniale: la venere ottenotta, l'ascaro fedele, il cinese furbo, l'aborigeno “idiota”, il romanì come sporco, ladro e mendicante, l'araba vittima dell'Islam o odalisca sensuale e invitante, il “negro” sessualmente rapace, indolente e stolto, l'arabo indisciplinato e infingardo, l'ebreo ambiguo e tessitore di trame internazionali, il meridionale pigro, mendace ed eccessivamente passionale. Non si tratta di figure statiche, ma di elementi sintattici che mutano di significato, significanti vuoti che vengono adattati dalla cultura egemone alle diverse “situazioni” di una più generale «condizione (post)coloniale» (Mezzadra 2007) a seconda della funzione contestuale che esercitano nella riproduzione delle relazioni di potere razziste.

Nel mio lavoro con Santos e Garraio, ho analizzato la peculiarità del femonazionalismo italiano, che non si concentra tanto nella messa a valore del discorso coloniale analizzato da Gayatri Spivak (1988) della difesa delle donne “scure” dagli uomini “scuri”, quanto sulla preservazione delle donne italiane e bianche contro la violenza maschile dei “non appartenenti alla nazione”, ossia rifugiati e migranti razzializzati. Più rilevante ai fini della presente disami-

na, ho investigato con le colleghe Sofia José Santos e Julia Garraio l'impatto dell'iperrealità (ossia della capacità dei media di produrre "realtà") e dell'"intermedialità" – ossia del complesso sistema di rimandi incrociati tra media tradizionali, media digitali e social media di specifiche rappresentazioni dei confini e di coloro che li attraversano – sul panico morale verso coloro che non appartengono alla comunità immaginata. Esso, di fatto, associato al movimento di persone non bianche che sembra amplificato dalla ripetizione delle stesse notizie e analisi su numerosi media e piattaforme, costruisce il senso dell'"invasione" che non può essere smentita dai "fatti" (ossia dai dati quantitativi sul numero di migranti, di sbarchi, di persone che restano sul suolo italiano, di crimini commessi da migranti) poiché non ha a che vedere con la "fattualità" ma appunto con l'iperrealità e reiterazione delle notizie. Tale amplificazione crea un dato "reale" – dà sostanza a ciò che è opinabile o strumentalizzato, come le giornaliste Angela Azzaro («Il riformista»), Asmae Dachan (freelance) e Veronica Fernandes («Rainews24») hanno sottolineato nelle interviste da me condotte (per la lista delle interviste da me condotte e menzionate in questo saggio si veda la bibliografia).

Nello specifico dell'analisi che ho presentato al convegno, la mia riflessione sulla relazione tra iperrealità, intermedialità e reiterazione da un lato, e panico morale dell'invasione dall'altro, si è concentrata su titoli, contenuti ed iconografie delle principali testate giornalistiche mainstream, intendendo con questo i giornali più venduti in formato cartaceo e visitati online, e si è soffermata soprattutto sulla contemporaneità flagellata dalla pandemia di Covid-19, mettendo in risalto da un lato l'associazione tra migrazione, criminalità, terrorismo e catastrofe e la conseguente mostrificazione dell'invasore, e dall'altra la riduzione di uomini e donne, migranti e rifugiati, a soggetti inferiorizzati, de-storicizzati, spersonalizzati e privi di una volontà propria, tipica di un buonismo acritico. Mi soffermerò sul risultato di queste analisi nel secondo paragrafo di questo saggio, concludendo il mio elaborato con una riflessione sulle conseguenze discorsive e materiali dell'associazione tra migrazione, catastrofe e terrorismo da un lato e inferiorizzazione dei/delle migranti dall'altro per quanto riguarda la costruzione di un'Italia e di un'Europa benevola, innocente, e sotto assedio. Nel prossimo paragrafo mi concentrerò invece sulle figure della razza bianca più evidenti che vengono rafforzate e mobilitate dalle retoriche securitarie e umanitarie e del loro significato nell'economia delle rappresentazioni delle frontiere, dei flussi e della nazione-Italia.

Il difensore della nazione e la salvatrice bianca

Come ho già accennato nell'introduzione, l'elemento al centro delle mie analisi è il fatto che entrambe le retoriche, umanitarie e securitarie, ripropongono la dicotomia noi/loro, finendo per riprodurre semioticamente il confine e il panico morale del suo attraversamento. Questo elemento è stato più volte messo in risalto da parte delle persone da me intervistate, e in particolare dalla documentarista Medhin Paolos, dalla giornalista e scrittrice Djarah Kan, e dalle ricercatrici Angelica Pesarini e Mackda Ghebramariam Tesfaù.

Se però nel caso delle retoriche securitarie, come ho accennato, è la differenza culturale e razziale a essere vista come minaccia, nel caso del discorso umanitario mainstream ed egemonico il panico morale si riferisce soprattutto alla paura che la violenza vissuta da migranti e richiedenti asilo nei contesti di appartenenza si riversi nella società italiana. Di fatto però queste "paure", per quanto apparentemente distanti, hanno una stessa matrice culturale, rappresentata dalla generica assenza in entrambe le narrazioni egemoniche di una disamina delle condizioni in cui guerre, violenze, violazioni di diritti, sfruttamento e povertà – ossia le cause della migrazione – si realizzano, e della presa in consegna delle responsabilità storiche e politiche per le violenze conseguenti alla chiusura, militarizzazione e poliziamiento del confine. In poche parole, entrambe le narrazioni egemoniche collocano sotto ciò che Du Bois (1903) in un altro contesto chiamerebbe «il velo», la vita, la storia, i desideri, le aspirazioni di individui, gruppi e generazioni che migrano, come sottolineato da Asmae Dachan, Veronica Fernandes e dai sociologi visuali Annalisa Frisina e Andrea Pogliano. In modo storicamente diverso, ma semioticamente simile a ciò che Du Bois descriveva nel caso degli afroamericani per cui la loro autoconsapevolezza "parziale" era il risultato di uno sguardo autoriflessivo mediato dallo sguardo e dal disconoscimento della cultura dominante bianca, le voci di migranti e rifugiati vengono oscurate dai media mainstream e restano o inascoltate o interpretate nell'ambito di narrazioni generalmente degradanti, producendo un occultamento non solo delle loro esperienze ma anche delle dinamiche razziste del discorso dominante.

Questo "velo" è legittimato da un'attitudine coloniale che è quella che identifica un "là fuori" (fuori dal mondo che riceve i migranti, il cosiddetto mondo ricco e "civilizzato", confermato in quanto tale proprio dalla rappresentazione di coloro che attraversano i confini come "richiedenti" qualcosa) con lo spazio omogeneo in cui i disastri sono sistemici, le violenze e le vio-

lazioni sono strutturali, e i suoi abitanti necessariamente mostri/carnefici immorali e fanatici o vittime innocenti. Ciò che emerge dalle 23 interviste che ho condotto, in continuità con molte analisi scientifiche (per esempio Frisina, Pogliano 2020; Maneri, Quassoli 2016), è che sia il silenziamento delle cosiddette “cause oggettive” della mobilità e dell’esperienza vissuta dei e delle migranti e dei e delle richiedenti asilo operata dai discorsi pubblici securitari e umanitari e le iconografie degli sbarchi che li accompagnano, tendono alla massificazione, alla de-storicizzazione, alla de-politicizzazione della mobilità di migranti e richiedenti asilo. Una sostanziale differenza rispetto a questa tendenza è rappresentata, secondo gli e le intervistate, da come le notizie vengono approfondite e presentate nei servizi di canali televisivi come «RaiNews24» e da giornali e riviste come «L’Avvenire» e «Internazionale».

Di fronte ad una visione dicotomica del mondo – che separa un “qui” civilizzato e sicuro da un “là” barbaro e pericoloso, e che è ispessita dalle reazioni politiche e militari internazionali all’11 settembre, come esponenti dei critical security studies hanno sottolineato (Amoore, De Goede 2008) –, le retoriche umanitarie e securitarie hanno prodotto, o per meglio dire riarticolato, alcune antiche figure della modernità occidentale, nello specifico, quella del difensore della nazione, ossia la figura che meglio rappresenta la retorica criminalizzante, e quella, a esse opposta, del salvatore bianco delle retoriche umanitarie. Il difensore della nazione è in questa fase storica identificato in Italia con Matteo Salvini (detto “il capitano”)², leader della Lega, ma anche con Giorgia Meloni, leader di Fratelli d’Italia, ossia con quegli esponenti politici della destra parlamentare la cui permanente campagna elettorale insiste costantemente sui temi dell’invasione e della pericolosità dell’uomo nero e del musulmano. A corollario di queste figure sta l’assunto, come Gianmaria Colpani (2015) notava già nel saggio pubblicato sul mio *Il colore della nazione*, secondo cui gli uomini neri “sono tutti eterosessuali e perpetratori di violenza”, un corollario che implicitamente costruisce i e le cittadine bianche e italiane come le vittime (sottointeso, dell’invasione e della barbarie degli invasori). La figura del salvatore bianco, invece, ha come corollario l’idea che a salvare i “poveri migranti” possa essere solo la figura magnanima, accogliente e moralizzante di un nuovo missionario o di un nuovo eroe – uomo o donna che sia – che combatte contro le avversità e “salva” i migranti. Anche in questo caso si tratta di una figura estremamente

2. Cfr. la canzone *Capitano pensaci tu*. Reperibile in <<https://www.facebook.com/watch/?v=297328187747651>> (consultato il 28 dicembre 2021).

genderizzata, afferente agli idealtipi del “paterno” protettore e del “materno” accogliente, tutti dentro al discorso patriarcale e paternalista bianco che in queste figure vede non solo la prova della bontà di chi accoglie, ma anche lo strumento della sua redenzione e/o conferma della sua innocenza rispetto sia alle relazioni di potere globali che producono le migrazioni nei Sud globali sia alla violenza esercitata mediante i confini sulle persone che migrano.

Questo lavoro di spoglio ed interpretazione critica discorsiva, come dicevo, si è avvalso di pendant molto importanti come quelli risultanti dalla collaborazione con Vacchiano, concentratasi soprattutto sui regimi discorsivi egemonici nella produzione filmica a televisiva italiana sul tema delle migrazioni, e dalle riflessioni condivise con Panico, soprattutto per quanto riguarda la costruzione mediatica della salvatrice bianca Carola Rackete – il capitano della Sea Watch 3, inquisita per il reato di favoreggiamento dell’immigrazione clandestina e violazione del blocco dei porti italiani³ – e che ci vedrà analizzare la costruzione – contraddittoria e mai definitiva – di Salvini e Meloni come difensori della nazione⁴.

Le retoriche che costruiscono il difensore della nazione si concentrano su alcuni lemmi condivisi dai partiti di destra e populistici: la necessità impellente di difendere il diritto del popolo italiano a essere sovrano sul proprio territorio – sovranità che viene vista come in pericolo sia a causa dei flussi migratori, sia a causa della discrezionalità dell’Unione Europea su alcune materie di politica interna, sia a causa della cosiddetta globalizzazione –, il diritto al benessere di un’Italia definita come onesta e operosa, alla sicurezza contro il crimine (il cui supposto incremento – nonostante le statistiche descrivano la criminalità in netto calo – dipenderebbe dalla presenza di immigrati sul territorio nazionale: Gabbanelli, Offeddu 2019) e, infine, il diritto all’identità linguistica, culturale e etnico-razziale. Queste minacce legittimerebbero il panico morale contro l’invasione, costruito sull’associazione tra migrazione, catastrofe e terrorismo, un’associazione che nell’era Covid-19 assume toni persino più apocalittici, evocati non solo da Salvini e Meloni ma anche dall’ex premier Giuseppe Conte, il quale ha più volte fatto riferimento ai “migranti” come uno dei principali fattori di contagio (Anonimo 2020a, Anonimo 2020b, Assab 2020).

3. Si veda la grafica di Elvira Giannattasio realizzata nel 2019 per «il manifesto». Reperibile in <<https://www.gelvisdesign.com/en/portfolio-item/illustrated-portrait-of-carola-rackete-for-the-newspaper-il-manifesto/>> (consultato il 2 dicembre 2021).

4. Questo nostro lavoro di ricerca includerà anche l’intervista agli autori del libro fotografico *Il corpo del capitano* (2020). Cfr. Redavid 2020, Sacchelli 2019.

Mostrificare il corpo del rischio

La mia disamina dell'associazione tra migrazione, catastrofe e terrorismo e dei processi di mostrificazione del corpo migrante si è avvalsa dell'importante collaborazione con Pinelli, attraverso cui si sono posti in dialogo il suo approccio antropologico e uno più interno agli studi culturali mediante un'analisi intersezionale che ha posto in risalto, oltre alla costruzione *gendered and racialised* di difensori della nazione e salvatori bianchi, da un lato l'inscindibilità delle costruzioni di genere e razza nelle narrazioni sui flussi, dall'altro l'effetto materiale che tali narrazioni intersezionali hanno sui corpi e sulle vite delle persone in movimento. Il lavoro di ricerca dell'antropologa è atto a svelare come i regimi discorsivi e materiali securitari e umanitari trasformano il corpo delle donne migranti e rifugiate in dispositivi che sia escludono queste ultime dal loro riconoscimento in quanto soggetti storicizzati, sia giustificano la non ammissione di altri migranti: esso è a mio avviso imprescindibile per sottolineare l'importanza di una disamina iconografica e discorsiva del discorso pubblico, al fine di poter individuare i processi che riproducono al contempo la violenza della frontiera e l'innocenza dei suoi responsabili. Rifletterò nel prossimo paragrafo sulle specifiche articolazioni delle «figure della razza» (o meglio, delle «altre razze») in questo contesto, sulla relazione tra mostruosità di tali figure e il panico morale dell'invasione e sull'impatto che questi hanno sul discorso pubblico, riservando le mie riflessioni sulla mostrificazione della vittima come necessaria a costruire l'innocenza del carnefice per le conclusioni finali.

Secondo le mie analisi, due sono i grandi filoni della rappresentazione mainstream e razzializzata di migranti e rifugiati: la loro costruzione come mostri e la loro costruzione come *scum* (come persone la cui volontà non è quella di fuggire e cercare vie «oneste» per migliorare le proprie condizioni di vita ma come predatori sociali e sessuali). A esse si associa la loro costruzione come «eroi» di cui Andrea Pogliano ha scritto pagine importanti (cfr. l'intervista a lui da me condotta), la quale però non è qui al centro della mia attenzione per una questione di brevità. La costruzione dei migranti (specialmente gli uomini) e in minor misura dei rifugiati (per quanto tutti coloro che richiedono asilo possano, qualora questo status venga loro rifiutato, essere considerati «migranti economici») come «mostri» è legata, come ho accennato nel primo paragrafo di questo saggio, all'idea che essi portino il caos nello spazio della comunità immaginata, perturbandone l'«ordine interno». Essa è il risultato della reiterazione della retorica del corpo del rischio (*risky body* – Amoore, de Goede 2008; Aradau 2004) – ossia della

minaccia potenziale che è vista come incorporata da una serie di soggetti definiti da specifiche figure della razza, sessualità, genere, religione, cultura e nazionalità. Questa “minaccia” è a mio avviso profondamente legata a immaginari coloniali, forgiata a partire da archivi coloniali (Stoler 2016) e archivi culturali della razza (Wekker 2016), e corrisponde alla proiezione nel discorso pubblico dell’ombra della figura del e della subalterna coloniale, la quale, non essendo più irretita dai confini che la costringevano dentro determinate relazioni di potere spazializzate e estremamente violente, ridiventa attraverso la rappresentazione del e della migrante il “mostro” coloniale – il cannibale, lo stupratore, la prostituta, l’omicida fanatico che pratica rituali orribili, privo di senso e di umanità descritto criticamente da Frantz Fanon (1952), Edward Said (1978), e più recentemente da Janell Hobson (2005). Simili figure emergono chiaramente quando è una persona migrante o richiedente asilo, specialmente se uomo, a commettere un crimine di sangue (come nei casi da me analizzati dello stupro e omicidio di Pamela Mastropietro e Desirée Mariottini rispettivamente a Macerata e a Roma nel 2018 e nel caso della sparizione di Samman Abbas: Anonimo 2021a). Tale “mostrificazione” già evocata da una rappresentazione visiva degli sbarchi che allude a un supposto travaso di uomini neri pericolosi e irrefrenabili dentro lo spazio della comunità immaginata bianca, non trova corrispondenza quando sono uomini bianchi e italiani a commettere crimini di sangue nei confronti di uomini e donne razzializzati (su questo cfr. il saggio di Frisina e Pogliano su Luca Traini e i fatti di Macerata, 2020). Una lettura trasversale di notizie e iconografie dello sbarco e della criminalità di migranti e rifugiati – che associa ad esempio l’incontrollabilità degli sbarchi a questioni di ordine pubblico e l’incremento del numero di stupri alla presenza migrante (cfr. le immagini ritraenti le corrispondenti pagine de «la Repubblica» e «Il Giornale»: Polchi 2017, Cartaldo 2017) – permette di avanzare l’ipotesi che la non-mostrificazione mediatica del criminale bianco derivi da una costruzione discorsiva condivisa che ridimensiona il portato morale degli atti criminosi contro persone razzializzate, sulla base della necessità di difendere l’Italia e gli italiani dall’invasore (Galli 2021).

Il secondo registro, quello di migranti e rifugiati come *scum* – come false vittime – ricorre soprattutto nei quotidiani di destra (in particolare, «Il Giornale» e «Il Secolo XIX»: Giorgi 2020, Sablone 2020, Anonimo 2018, Giannini 2021), i cui giornalisti reiterano in modo costante fatti di cronaca e letture tendenziose atte a screditare la “veridicità” delle cause della migrazione e la “necessità” di essa. Il riferimento alla “pacchia dei migranti”, alle loro “pretese irragionevoli”, al “gatto con cui sbarcano”, allo smalto sulle dita di una naufr-

ga o all'orologio, cellulare, scarpa firmata con cui vengono ritratti sulle banchine dei porti italiani, servono non solo a legittimare politiche migratorie restrittive, ma soprattutto a ridicolizzare, sminuire e sbeffeggiare il diritto alla mobilità di persone identificate come intrinsecamente approfittatrici. Questo registro è, come nel caso di quello del “mostro”, profondamente coloniale, rimandando alla costruzione delle popolazioni colonizzate come infingarde, mendaci e approfittatrici. Una tale costruzione razzista è condivisa, come sottolineato da studiosi e studiose della cultura schiavista e postschiavista, anche dai discorsi anti-nero elaborati dentro l'esperienza dell'Atlantico nero. Di fatto, riduce l'autonomia delle migrazioni (Papadopoulos, Tsianos 2013; Mezzadra 2015) – ossia l'esperienza soggettivante di chi decide di intraprendere la migrazione – al mero capriccio di un qualcuno la cui volontà è solo quella di approfittare della benevolenza bianca.

Innocenti e mostri

Questo saggio rappresenta il culmine di una serie di riflessioni individuali e collettive – nell'ambito del progetto “(De)Othering” e con colleghi e colleghe provenienti da vari ambiti disciplinari. In esso ho tentato di sintetizzare alcune conclusioni a cui sono giunta attraverso un'analisi critica del discorso mediatico e politico italiano su migrazioni e sbarchi degli ultimi cinque anni (2015-21), e in modo ancor più puntuale dall'inizio dell'attività di ricerca del progetto (2018). In particolare, mi sono concentrata sulla convergenza tra retoriche umanitarie e securitarie nella riproduzione discorsiva non solo della legittimità dei confini, ma soprattutto di una visione di essi che è coloniale e razzista. Utilizzando gli strumenti teorici e analitici dei postcolonial studies e applicando un approccio intersezionale alla lettura del discorso pubblico, ho identificato la colonialità e il razzismo delle rappresentazioni mediatiche del confine e del loro attraversamento da parte di migranti e richiedenti asilo nelle figure profondamente razzializzate e genderizzate del difensore della nazione, della salvatrice bianca, del/la migrante rappresentato/a come mostro e come *scum*. In particolare, ho identificato nella mostrificazione di migranti e richiedenti asilo e nella mistificazione del portato e del significato della migrazione per coloro che la agiscono, sia in senso vittimizzante sia in senso criminalizzante, il dispositivo discorsivo che permette la rappresentazione dell'Italia in quanto innocente, benevola e sotto assedio. La criminalizzazione, così come la vittimizzazione de-storicizzante delle persone in movimento, è imprescindibile per un discorso

che vuole rappresentare l'Italia come allo stesso tempo “senza macchia” e legittimata in quanto tale all'autodifesa (alla militarizzazione delle frontiere, alla costruzione di centri di detenzione, ai rimpatri, alla distinzione tra migranti approfittatori e poveri rifugiati in fuga dalla guerra). La descrizione dell'Italia come (fin troppo) benevola è per ragioni diverse usata sia nelle retoriche securitarie sia in quelle umanitarie. Nella dicotomizzazione di un noi e un loro, il primo accogliente e perciò in pericolo, il secondo “intruso” e pericoloso, si riproduce l'idea di un'Italia come spazio omogeneo, distante da e ontologicamente differente se non opposto – per standard di vita e identità culturale ed etnico-razziale – a ciò che sta “fuori”.

Interviste online

Azzaro A., 30 giugno 2020.

Fernandes V., 14 aprile 2021.

Frisina A., 22 settembre 2020.

Ghebramariam Tesfau M., 26 maggio 2020.

Kan D., 6 novembre 2020.

Maneri M., 30 settembre 2020.

Paolos M., 15 giugno 2020.

Pesarini A., 21 settembre 2020.

Pinelli B., 1° ottobre 2020.

Pogliano A., 17 giugno 2020.

Riferimenti bibliografici

Amoore L., De Goede M. (2008), *Introduction: Governing by Risk in the War on Terror*, in *Iid.* (eds.), *Risk and the War on Terror*, Routledge, Abingdon, pp. 5-19.

Anonimo (2018), «Josefa naufraga, ma con lo smalto sulle unghie»: l'odio via Web non ha limiti, in «Il Secolo XIX», 23 luglio. Reperibile in <<https://www.ilsecoloxix.it/italia/2018/07/23/news/josefa-naufraga-ma-con-lo-smalto-sulle-unghie-l-odio-via-web-non-ha-limiti-1.30533359>> (consultato il 2 dicembre 2021).

Anonimo (2020a), *Giorgia Meloni contro Conte: “Migranti, coronavirus e lockdown, il disastro in 4 mosse”*, in «Liberò», 26 agosto. Reperibile in <<https://www.liberoquotidiano.it/news/politica/24320348/giorgia-meloni-immigrati-coronavirus-ipocrisia-conte-quat-ro-mosse-letali.html>> (consultato il 2 dicembre 2021).

- Anonimo (2020b), *Covid, Salvini mette di mezzo i migranti: «I siciliani non possono uscire, loro possono entrare?»*, in «La Sicilia», 5 novembre. Reperibile in <<https://www.lasicilia.it/news/covid-19/370750/covid-salvini-mette-di-mezzo-i-migranti-i-siciliani-non-possano-uscire-loro-possano-entrare.html>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Anonimo (2021a), *Sono state sospese le ricerche di Saman Abbas*, in «Il Post», 16 luglio. Reperibile in <<https://www.ilpost.it/2021/07/16/saman-abbas-sospensione-ricerche/>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Aradau C. (2004), *The Perverse Politics of Four-Letter Words: Risk and Pity in the Securitisation of Human Trafficking*, in «Millennium: Journal of International Studies», 2, pp. 251-277.
- Assab M. (2020), *Stretta sui migranti, Conte: «Dobbiamo intensificare i rimpatri». L'affondo di Zaia: «Senza di loro non avremmo focolai»*, in «Open», 3 agosto. Reperibile in <<https://www.open.online/2020/08/03/coronavirus-immigrazione-conte-zaia/>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Cartaldo C. (2017), *Ogni anno mille stupri commessi da immigrati: 3 casi al giorno*, in «Il Giornale.it», 1° settembre. Reperibile in <<https://www.ilgiornale.it/news/cronache/ogni-anno-mille-stupri-commessi-immigrati-3-casi-giorno-1436291.html>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Colpani G. (2015), *Omonazionalismo nel Belpaese?*, in Giuliani G. (a cura di), *Il colore della nazione*, Le Monnier/Mondadori Education, Firenze/Milano, pp. 186-199.
- DiAngelo R. (2018), *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*, Beacon press, Boston (trad. it. *Fragilità bianca. Perché è così difficile per i bianchi parlare di razzismo*, Chiarelettere, Milano 2020).
- Du Bois W.E.B. (1903), *The Soul of Black Folks*, A.C. McClurg & Co., Chicago (trad. it. *Le anime del popolo nero*, a cura di P. Boi, trad. di R. Russo, Le Lettere, Roma 2007).
- Fanon F. (1952), *Peau noire, Masques blanches*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, a cura di M. Sears, Tropea, Milano 1996).
- Fassin D. (2010), *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent* (trad. it. *Ragione umanitaria. Una storia morale del presente*, a cura di L. Alunni, DeriveApprodi, Roma 2018).
- Frisina A., Pogliano A. (2020), *Dalla parte del carnefice? I fatti di Macerata e la pervasività del discorso razzista nei media italiani*, in Maneri M., Quassoli F. (a cura di), *Un attentato "quasi terroristico". Macerata 2018, il razzismo e la sfera pubblica al tempo dei social media*, Carocci, Roma, pp. 95-114.
- Gabbanelli M., Offeddu L. (2019), *Dimezzati i reati, ma il 78% della popolazione pensa che siano in aumento. Ecco il perché*, in «Corriere della Sera», 8 giugno. Reperibile in <<https://www.corriere.it/dataroom-milena-gabbanelli/sicurezza-reati-dimezzati-italiani-senso-insicurezza-armi-legittima-difesa/647419e6-89da-11e9-9b3f-2459a834d32d-va.shtml>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Galli A. (2021), *Omicidio Voghera, chi è l'assessore Massimo Adriatici: avvocato «sceriffo» con il colpo sempre in canna e in guerra con i senzate*, in «Corriere della Sera», 22 luglio. Reperibile in <https://milano.corriere.it/notizie/lombardia/21_luglio_22/omicidio-vo-

- ghera-assessore-leghista-massimo-adriatici-sceriffo-cd3cf568-ea5b-11eb-b40a-18a-6d12f4688.shtml> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Giannini C. (2021), *I folli sbarchi di Lampedusa: arrivano persino con il gatto*, in «il Giornale.it», 15 marzo. Reperibile in <<https://www.ilgiornale.it/news/politica/i-folli-sbarchi-lampedusa-arrivano-persino-gatto-1931084.html>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Giorgi A. (2020), *Le pretese degli immigrati clandestini: "Dateci un lavoro e una casa"*, in «il Giornale.it», 6 agosto. Reperibile in <<https://www.ilgiornale.it/news/cronache/pretese-degli-immigrati-clandestini-dateci-lavoro-e-casa-1881859.html>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Giuliani G., Lombardi-Diop C. (2013), *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Le Monnier/Mondadori Education, Firenze/Milano.
- Ead. (2015), *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Il colore della nazione*, Le Monnier/Mondadori Education, Firenze/Milano, pp. 1-16.
- Ead. (2019), *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*. Palgrave Macmillan, London.
- Ead. (2021), *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: A Postcolonial Critique*, Routledge, London.
- Ead. (2022), *Monstrous Beauties: Bodies in Motion between Colonial Archives and the Migrant and Refugee Crisis*, in Tate S.A., Gutiérrez Rodríguez E. (eds.), *The Palgrave Handbook of Critical Race and Gender*, Palgrave, London, pp. 409-428.
- Ead., Vacchiano F. (2019), *Il senso degli italiani (e degli europei) per l'Altrix che vien dal mare. Cinema, bianchezza e Middle passage*, in De Franceschi L., Polato F. (a cura di), *Narrazioni postcoloniali della contemporaneità, tra conflitto e convivenza*, in «Imago: Studi di cinema e media», 19, pp. 137-152.
- Ead., Giametta C., Petrovich Njegosh T. (2021), *Per un'analisi della memoria delle migrazioni in Europa. Discorsi, (auto)rappresentazioni e propaganda*, in Violi P., Salerno D. (a cura di), *Migranti, archivi, patrimonio. Memorie pubbliche delle migrazioni*, il Mulino, Bologna, pp. 173-202.
- Ead., Panico C. (2021), *The Italian White Burden: Anti-racism, Paternalism and Sexism in the Italian Public Discourse*, in Simone M., Lombardi D. (eds.), *The Languages of Discrimination and Racism in 20th Century Italy*, Palgrave, London, in via di pubblicazione.
- Ead., Pinelli B. (2021), *Monstrous Brutes, Perfect Victims, Soldiers and Angels: the Visual Language of Disembarkation in Italian Public Discourse*, in Giuliani G., Bhatia M., Santos S.J. (eds.), *Borders, Race, and Global Mediascapes: Deconstructing Violence in Politics and Representations*, in «From the European South», 9, pp. 7-11.
- Hage G. (2016), *État de siège. A dying domesticating colonialism?* in «American Ethnologist», 1, pp. 38-49.
- Hobson J. (2005), *Venus in the Dark: Blackness and Beauty in Popular Culture*, Routledge, London.

- Maneri M., Quassoli F. (2018), *Humanity and Security under Siege. European Discursive Politics on Immigration and Asylum*, in «DIJALOG», 1-2, pp. 69-81.
- Maneri M. (2019), 'Vengono qui per delinquere': logiche e cicli di criminalizzazione dell'immigrazione, in «La rivista delle politiche sociali», 2, pp. 63-84.
- Panico C. (2019), *Reproducing Borders, Reproducing Abyssal Lines. Representation and Governance of the "Migrations Emergency" in Contemporary Italy* in «Global Histories», 1, pp. 100-112.
- Papadopoulos D., Tsianos V.S. (2013), *After Citizenship: Autonomy of Migration, Organisational Ontology and Mobile Commons*, in «Citizenship Studies», 2, pp. 178-196.
- Pesarini A., Tesfaù M.T. (2020), *Materiali per una didattica decoloniale*, in «Jacobin Italia», 9, pp. 92-97.
- Petrovich Njegosh T. (2012), *Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia*, in Petrovich Njegosh T., Scacchi A. (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, ombre corte, Verona, pp. 13-45.
- Pinelli B. (2019), *Migranti e rifugiate. Antropologia, genere e politica*, Raffaello Cortina, Milano.
- Polchi V. (2017), *Ogni giorno 11 stupri. In quattro casi su dieci l'autore è straniero*, in «la Repubblica», 1° settembre. Reperibile in <https://www.repubblica.it/cronaca/2017/09/01/news/stupri_violenza_dossier_viminale-174345967/> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Ragusa S., (2020), *Intervista | Angelica Pesarini sul privilegio bianco*, in «Africa», 25 giugno. Reperibile in <<https://www.africarivista.it/intervista-angelica-pesarini-sul-privilegio-bianco/162109/>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Redavid M.G. (2020), *Il Corpo del Capitano. Il progetto di Santese e Valli che ribalta l'estetica dei comizi salviniani*, in «Exibart», 27 luglio. Reperibile in <<https://www.exibart.com/fotografia/il-corpo-del-capitano-il-progetto-fotografico-di-luca-santese-e-marco-p-valli-che-capovolge-lestetica-dei-comizi-di-salvini>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Sablone L. (2020), *La pacchia dei migranti: buoni spesa anche a chi ha già vitto e alloggio pagato*, in «Il Giornale.it», 18 aprile. Reperibile in <<https://www.ilgiornale.it/news/cronache/pacchia-dei-migranti-buoni-spesa-anche-chi-ha-gi-vitto-e-1855478.html>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Sacchelli O. (2019), *La Capitana contro il Capitano: braccio di ferro Rackete-Salvini*, in «Il Giornale.it», 26 giugno. Reperibile in <<https://www.ilgiornale.it/news/politica/capitana-contro-capitano-braccio-ferro-rackete-salvini-1717195.html>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Said E.W. (1993), *Culture and Imperialism*, Vintage, New York (trad. it. *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, a cura di M.A. Saracino, Gamberetti Editrice, Roma 1998).
- Santos S.J., Giuliani G., Garraio J. (2020), *Online Social Media and the Construction of Sexual Moral Panic around Migrants in Europe*. in «Socioscapes», 1, pp. 161-180.

- Spivak G.C. (1988), *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson C., Grossberg L. (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, MacMillan, London, pp. 271-313.
- Stoler A.L. (2016), *Duress: Imperial Durabilities in Our Times*, Duke University Press, Durham.
- Ticktin M.I. (2011), *The Gendered Human of Humanitarianism: Medicalising and Politicising Sexual Violence*, in «Gender & History», 2, pp. 250-265.
- Wekker G. (2016), *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*, Duke University Press, Durham.

Politiche visuali e strategie comunicative

Il potere delle immagini autoprodotte
dalla Marina Militare Italiana e da Frontex
lungo i confini del Mediterraneo
e la loro contro-narrazione

Chiara Davino, Lorenza Villani

Introduzione

Nel corso degli ultimi decenni e, ancor più post 11 settembre, sono stati dichiarati, soprattutto all'interno dei paesi occidentali, sempre più articolati stati di crisi, innescati da eterogenee e complesse minacce.

L'istituzionalizzazione di questo regime, il cui paradigma governativo è l'eccezione (Agamben 2003), ha introdotto nuovi sistemi securitari che hanno rimodellato in modo capillare lo spazio sociale. Quest'ultimo inteso tanto come luogo fisico quanto come luogo simbolico, prodotto da pensieri, pratiche, azioni e ideologie della società (Lefebvre 1974), è oggi sottoposto a un costante regime emergenziale, generato di volta in volta da eventi eterogenei – si pensi alla pandemia, alla transizione climatica o ai flussi migratori. Questi fenomeni, intesi da chi scrive come processi politici socio-ecologici – concatenazioni complesse, spaziali e temporali, tra “naturale” e “culturale” che rendono impossibile la distinzione dei due ambiti come separati (Latour 2020) – vengono sempre più frequentemente inseriti all'interno di quadri narrativi che li descrivono come “crisi” o “emergenze”. Tali termini focalizzano l'attenzione sull'immediatezza dell'evento piuttosto che sulle cause che lo hanno prodotto, e conducono a risposte semplicistiche, che si riducono spesso a interventi militari o umanitari, avulse da profonde e complesse analisi economiche, sociali e politiche (Calhoun 2013, p. 30).

All'interno di questo quadro, le narrazioni e le politiche visuali impiegate per descrivere tali eventi risultano pertanto cruciali, da un lato nel determinare le modalità attraverso cui la società li accoglierà e li affronterà,

dall'altro nel legittimare e consolidare le politiche e la governance con le quali tali fenomeni vengono gestiti e organizzati a livello istituzionale.

A partire da queste considerazioni, il saggio si pone l'obiettivo di indagare, attraverso la letteratura scientifica e una serie di casi di studio, come le narrazioni e le politiche visuali prodotte dalle istituzioni europee negli ultimi dieci anni, e legate al fenomeno migratorio e alla popolazione migrante, non siano state neutre ma abbiano invece contribuito a determinare e a legittimare determinate politiche migratorie e a rimodellare le categorie di pensiero e il sentimento dei cittadini europei nei confronti della popolazione migrante.

In particolare, verrà presa in esame la frontiera liquida del Mediterraneo, divenuto, come articola Paolo Cuttitta, palcoscenico della sua stessa "confinità" (2012).

Stato dell'arte

Nel corso degli ultimi decenni, come osserva Giorgio Agamben, sempre più complessi articolati stati di crisi e minacce estese su scala globale hanno portato al consolidamento dello stato di emergenza e di eccezione (2003, p. 11). L'adozione di queste formule governative da parte di istituzioni a diverse scale è paradigmatica di un regime incentrato sulla "logica del rischio" che, nell'organizzare il futuro, agisce in previsione dello «scenario peggiore» (Beck 1986, Adams 2003, Zylberman 2013). Queste dinamiche prendono piede soprattutto nei paesi più ricchi e sviluppati del mondo, nei quali, sebbene le condizioni di vita siano le migliori mai rilevate nella storia dell'umanità, è diffuso un senso di insicurezza (Castel 2011, p. 2) e di paura liquida (Bauman 2009).

La conseguenza di queste condizioni, che impongono a ciascuno Stato-Nazione di ripensare gli stessi concetti di sicurezza, di difesa e di incolumità interna, è l'attivazione del "banottico", dispositivo impiegato per la "regolazione" della mobilità transfrontaliera (Bigo, Tsoukala 2008). Il banottico che, a differenza del panottico benthamiano è trasversale, frammentato e diffuso eterogeneamente all'interno della società, è la manifestazione di una rete capillare di pratiche securitarie. Confluiscono dunque in esso un vasto corpo di discorsi, istituzioni, architetture, leggi e tecnologie, impiegati per escludere, profilare e impedire la mobilità di gruppi di persone in funzione del loro potenziale comportamento pericoloso e di un fattore di rischio a essi attribuito sulla base di analisi statistiche generali non speci-

ficatamente relazionate al singolo. Ciò legittima e consolida la costruzione di profili di rischio standardizzati e pertanto applicabili a intere categorie, come nel caso della popolazione migrante.

Il dispositivo banottico è dunque rappresentativo di un regime differenziale di im-mobilità che incrementa le disuguaglianze di status tra diverse classi geo-sociali (Schultz 2019) e dà vita a un conflitto di mobilità a discapito degli individui socialmente più vulnerabili – persone a cui è solitamente attribuito il valore di “scarto”, considerate “in esubero” nei paesi economicamente e tecnologicamente più sviluppati, ma anche migranti, rifugiati e richiedenti asilo provenienti dai Paesi del Sud del mondo (Bauman 2004). Tali strategie dell'esclusione innescano processi di *bordering*¹ il cui esito ultimo è, riprendendo il concetto di Achille Mbembe (2016), l'attuazione di pratiche “necropolitiche”. La popolazione migrante, indesiderata, non viene infatti uccisa direttamente ma attraverso l'operare sistematico di una complessa rete di discorsi, politiche e pratiche prodotte e riprodotte anche dalle istituzioni, che esercitano così una sovranità capace di decidere sulla morte e sulla vita.

Il confine diviene dunque una “membrana semipermeabile” di canalizzazione delle mobilità, assumendo la forma di architettura interattiva che varia a seconda della cittadinanza di chi lo attraversa. I confini, intesi come dispositivi di regolazione tra nascita e nazione e dunque come architetture biopolitiche, definiscono spazialità securitarie – materiali e simboliche – finalizzate all'esclusione di “alterità” (Petti 2007, p. 6; Huber 2006).

Il complesso quadro descritto permette di parlare, più che di confine, di paesaggio di confine, *borderscape*, una visione «che coinvolge localizzazioni e dis-localizzazioni a livello socio-culturale, politico, economico, legale e storico, nelle quali si articola uno spazio di negoziazione tra attori, discorsi e pratiche molteplici» (Brambilla 2015, p. 5).

In questo paesaggio, il fenomeno migratorio viene discorsivamente e visualmente trasformato in un problema di sicurezza, “securitizzato” (Cuttitta 2012). Ne consegue che il diritto di fuga (Mezzadra 2001), praticato da soggetti autonomi che ne accettano i rischi, venga criminalizzato per mezzo di un confine che razzializza e mette fuori legge. Oppure assoggettato attraverso processi di vittimizzazione che trasformano quelle che sono questioni di responsabilità in questioni di dolore, empatia, generosità e benevolenza (Musarò, Piga Bruni 2019).

Il *borderscape* del Mediterraneo, spazialità securitaria liquida, variando di volta in volta in funzione delle azioni difensive europee attivate e del loro

1. Sulla svolta processuale da *border* a *bordering* si veda Paasi 1998, Newman 2006.

campo di azione, è estremamente mobile. Nel corso degli ultimi decenni, infatti, si sono susseguite lungo il Mediterraneo operazioni sia nazionali sia europee, sia umanitarie e militari sia esclusivamente difensivo-militari. Ciò è stato legittimato e normalizzato in funzione di un fattore di rischio attribuito alla popolazione migrante la cui mobilità, mossa anche da legittime richieste di protezione e asilo, è stata di conseguenza classificata come “illegale” o comunque “pericolosa”. L'inquadramento del fenomeno migratorio come problema di sicurezza ha dunque trasformato il Mediterraneo in un vero e proprio “campo di battaglia umanitario” (De Genova 2013), lungo il quale come mostrato nella mappa sono attive molteplici operazioni la cui natura, come evidente dai mezzi e dal personale impiegato, è oggi strettamente militare (fig. 8).

Le politiche visuali e le strategie comunicative adottate dai media europei hanno un ruolo centrale in questa governance. Infatti, come articola Cuttitta, la “frontierizzazione”, ovvero la trasformazione di un qualcosa in confine, è il prodotto di una costruzione linguistica e visuale (2012). I confini vengono prodotti, organizzati e legittimati attraverso le dichiarazioni e i proclami degli attori politici e attraverso materiali iconografici.

Un esteso ed eterogeneo corpo di pratiche, discorsi e immagini prodotti dalle istituzioni europee ha dunque contribuito a normalizzare la militarizzazione come forma di governance delle migrazioni e ad acquisire il consenso della popolazione.

Nel corso degli ultimi decenni, infatti, istituzioni europee come Frontex, Agenzia europea della guardia di frontiera e costiera, e la Marina Militare Italiana hanno portato avanti campagne mediatiche che sponsorizzavano sistemi difensivi e militari facendo leva sulla popolazione intesa come reale “pubblico”. In particolare, come articola il sociologo Pierluigi Musarò, la narrazione legata ai confini e alla popolazione migrante si può sintetizzare in due fasi (2017). Dal 2013 al 2015, in concomitanza con la cosiddetta crisi migratoria, i confini vengono narrati come “umanitari”. Da questa inquadratura, in cui si promuove l'idea di un “noi”, europei, che salva un “loro”, i migranti, emergono due aspetti strettamente legati tra loro. Il primo, costruito attraverso l'ipervisibilità della sofferenza, vede i migranti desoggettivizzati e privi di ogni capacità di azione (*agency*); il secondo consiste nell'oscuramento delle responsabilità etiche e politiche dei Paesi europei nei confronti dei flussi migratori, in funzione dell'illegalizzazione delle migrazioni.

Questa visione umanitaria, in cui, come articola Mezzadra, il migrante è soggetto debole e bisognoso innanzitutto di cura, ben si presta alla ripro-

duzione di logiche “paternalistiche” e alla costruzione di un ordine discorsivo e di pratiche che relegano la popolazione migrante in una condizione subalterna negando loro ogni possibilità di soggettivazione (2001). Tali rappresentazioni pietistiche non solo alimentano ciò che l’antropologo Didier Fassin definisce “repressione” (2010), ma sottintendono, come anticipato, la negazione dell’*agency* di chi migra o richiede asilo, contribuendo a oscurare la violenza del confine e le responsabilità di coloro che contribuiscono a produrre sofferenza.

Dal 2015 in poi, con il peggioramento dell’equilibrio geopolitico in Medio Oriente, la narrazione linguistica e visuale in riferimento al fenomeno migratorio portata avanti dalle istituzioni europee è stata incentrata totalmente sulla criminalizzazione dei migranti. Questi ultimi, identificati come nemici contro i quali schierarsi, sono stati inquadrati come fautori di una vera e propria “invasione”. Un fenomeno che si può spiegare in termini politico-elettorali funzionali al funzionamento della macchina della paura, la quale raccoglie consensi in funzione delle soluzioni promosse dagli attori politici per espellere i “fantasmi” da loro stesso evocati (Dal Lago 1999).

L’adozione di queste formule contribuisce pertanto a legittimare politiche di esclusione sempre più stringenti e securitarie.

Obiettivi e metodologia

Al fine di indagare come determinate formule narrative contribuiscano a rimodellare il fenomeno migratorio e la percezione della popolazione migrante da parte della popolazione europea, verranno analizzati il video ufficiale dell’operazione Mare Nostrum prodotto dalla Marina Militare Italiana, la docufiction *La scelta di Catia. 80 miglia a Sud di Lampedusa*, prodotta nel 2014 con la regia di Roberto Burchielli, e i materiali visivi prodotti dall’agenzia europea Frontex.

Attraverso l’analisi di questi materiali visivi si intende riflettere su quale relazione venga costruita tra soccorritori e salvati attraverso i regimi di rappresentazione impiegati e in che modo tali rappresentazioni riarticolino e legittimino la governance legata al fenomeno migratorio attraverso precisi *visual framing*, parole, frasi e immagini chiave.

Affiancata all’analisi di questi materiali, prodotti da istituzioni europee, verrà preso in esame il progetto di ricerca e film collaborativo *Remembering Lampedusa* (2017-19) di Karina Horsti, docente di Cultural Policy presso l’Università di Jyväskylä. Questo lavoro mette in luce una strategia co-

municativa e di racconto differente rispetto ai precedenti materiali visivi. Attraverso la voce diretta dei testimoni del naufragio di un'imbarcazione, in cui nei pressi di Lampedusa il 3 ottobre 2013 persero la vita 368 persone prevalentemente di nazionalità eritrea, Horsti costruisce una contro-narrativa alle rappresentazioni ufficiali dei processi migratori.

Tramite l'analisi di questi materiali si intende pertanto evidenziare come forme narrative e visuali contribuiscano ad attribuire responsabilità, a costruire socialmente "problemi di sicurezza interna" e a intessere relazioni tra cause e effetti che spesso mancano di una visione olistica e complessa di un determinato fenomeno. Il Mediterraneo costituisce, all'interno di questo contesto, non solo un luogo geografico ma anche un immaginario mutevole che contribuisce a influenzare la percezione dell'altro. Talvolta rappresentato come prossimo o simile, altre categorizzandolo come alieno o vittima, disumanizzandolo e alimentando così indifferenza e paura i cui effetti si leggono nella generale considerazione delle tragedie in mare come "inevitabili" piuttosto che come la diretta conseguenza di sempre nuove e stringenti politiche di respingimento.

Politiche narrative e visuali europee

L'operazione Mare Nostrum ha segnato un momento cruciale nelle strategie comunicative delle operazioni attive nel Mediterraneo (fig. 9).

L'operazione militare e umanitaria, coordinata dal solo governo italiano senza il coinvolgimento di Frontex, fu attivata nel Mediterraneo centrale il 18 novembre 2013 in seguito al naufragio del 3 ottobre nelle acque di Lampedusa in cui morirono 368 persone. La Marina Militare, incaricata di far fronte sia al crescente numero di arrivi irregolari sia al sempre più elevato numero di morti per naufragi, coordinò la missione insieme all'Aeronautica Militare, ai Carabinieri, alla Guardia Costiera, Guardia di finanza, Polizia, Croce Rossa e Ordine di Malta.

Alla difesa militare degli italiani e degli europei, ovvero la guerra contro l'invasione illegale di cittadini non europei, si è contrapposta la controparte umanitaria che qualsiasi contesto bellico porta con sé – il salvataggio degli "altri", i cittadini non europei. Questo doppio carattere dell'operazione emerge in particolar modo nella politica visuale che l'ha raccontata e che ha inoltre contribuito a consolidare la più generale necessità di un regime securitario nelle acque del Mediterraneo centrale. Nel video ufficiale dell'operazione, girato dagli stessi soldati – filmmaker in prima linea –, le

immagini di mezzi militari si alternano a primi piani di donne e bambini salvati e privati, nella loro rappresentazione, di qualsiasi possibilità di azione autonoma. I soldati si presentano come “soldati umanitari” e trasformano i flussi migratori in un compassionevole “campo di battaglia umanitario” legittimando la risposta militare in quanto inserita in un quadro morale che sottolinea vulnerabilità e precarietà (Musarò 2017).

La coesistenza dell'elemento umanitario a favore dei migranti e della logica militare di protezione dei “nostri” interessi europei si riflette più in generale nella linea comunicativa impiegata dalla Marina Militare Italiana, caratterizzata dalla celebrazione di numeri e risultati descritti sempre con estremo pathos e come “impressionanti”. Questa formula comunicativa restituisce pertanto, da un lato, l'aspetto dell'invasione migratoria che legittima una risposta militare e, dall'altro, il campo di battaglia umanitario. Inoltre, il video di presentazione dell'operazione, come anticipato, rappresenta un “noi” (cittadini europei) e un “loro” (generici migranti) come “metacomunità immaginate” e, attraverso rappresentazioni oppositive, costruisce confini a livelli immaginari. L'uso di immagini, video e di media diversi definisce di volta in volta le condizioni di esistenza del confine e il carattere che questo assume per i diversi soggetti politici che vi si relazionano.

Un analogo approccio emerge nella docu-fiction del 2014 *La scelta di Catia. 80 miglia a Sud di Lampedusa*, diretta da Roberto Burchielli, incentrata sul racconto degli ultimi sessanta giorni di Catia Pellegrino come primo tenente di vascello del pattugliatore *Libra* nel corso dell'operazione *Mare Nostrum* e, più in generale, come primo comandante donna della Marina Militare. La produzione, realizzata per Rai Fiction e «Corriere della Sera» in collaborazione con la Marina Militare, è andata in onda su Rai 1 nell'ottobre del 2014, nell'ultimo mese in cui l'operazione militare e umanitaria è stata attiva prima di essere fallacemente sostituita per l'eccessivo dispendio economico da *Triton*, una più ridotta operazione europea gestita da *Frontex* e a esclusivo carattere difensivo e militare².

La permanenza di Roberto Burchielli a bordo del pattugliatore per un periodo di quindici mesi ha consentito di girare in presa diretta l'intera docu-fiction nella quale si alternano momenti di tensione, le operazioni SAR (*Search And Rescue*) di ricerca e soccorso in mare, a momenti di complicità e svago dell'equipaggio (fig. 10).

2. La “sostituzione” di *Mare Nostrum* con la missione europea *Triton* (attiva dal 1 novembre 2014 al 1 febbraio 2018) ha fatto sì che le navi militari presenti nel Mediterraneo centrale venissero sostituite da un numero più esiguo di imbarcazioni localizzate entro le 30 miglia nautiche dalla costa italiana (l'operazione italiana *Mare Nostrum* si estendeva fino alle acque territoriali libiche).

L'operazione di *framing* che ne deriva è volta a comporre quella che potrebbe essere definita una routine familiare nella quale i militari italiani vengono rappresentati come devoti padri di famiglia impegnati al fronte, lontani dalle proprie famiglie. Eloquenti sono i titoli degli episodi tra i quali *Quei bambini potrebbero essere i miei figli* ma anche scene che rimandano alla quotidianità e alla vita comune (le chiamate ai parenti a casa, le feste di compleanno, l'ordine e la pulizia delle stanze, la preparazione a distanza di un matrimonio). All'interno di questo *framing* emerge in modo preponderante la figura del "figlio": l'unico migrante a cui viene data per pochi secondi la parola nel corso dell'intera docu-fiction si definisce, emblematicamente, "orfano" e i primi piani dei bambini a bordo si alternano in modo serrato ai racconti dei militari sui propri figli a casa, in un parallelismo volto a evidenziare la sfortuna dei primi – vittime inermi – e la fortuna dei secondi. Proprio i migranti vengono però più volte definiti "eroi" da parte dell'equipaggio ma, in realtà, appaiono come figure del tutto secondarie e costituendo uno sfondo muto sul quale si proietta il sacrificio dei padri di famiglia impegnati in Marina. Tale organizzazione dei contenuti, veicolata attraverso il solo punto di vista delle autorità governative e militari (la narrazione è infatti priva di voci esterne in fuori campo), non si focalizza su quali siano le cause profonde e reali che stanno al di là di quella che viene definita come un'operazione di "salvataggio" e, pertanto, i diritti umani si traducono in un superficiale discorso sulla sicurezza delle vite in mare (Tazzioli 2015). Attraverso le numerose interviste ai militari, incentrate sull'iper-emozionalizzazione e psicologizzazione della loro figura, viene ricostruiscono una fragilità emotiva che li umanizza e "femminilizza" (Musarò 2017, p. 23); non vengono rappresentati come semplici militari ma piuttosto come assistenti sociali o infermieri che costantemente proiettano il proprio sé nell'altro in un modo che, tuttavia, ne tradisce spesso l'artificiosità.

L'assenza di *agency* che caratterizza la rappresentazione del migrante fin qui analizzata emerge con preponderanza anche nei materiali visivi prodotti dall'Agenzia europea Frontex. Nei video ufficiali delle operazioni militari europee i migranti appaiono, nuovamente, come personaggi secondari, spesso categorizzati nella figura del bambino o della madre inermi; al contrario, grande spazio è dato alla spiegazione del sistema difensivo dei confini europei veicolata dalle testimonianze dirette degli stessi militari. Solo marginalmente, come fossero una lontana eventualità, vengono descritte le operazioni SAR (fig. 11).

Inoltre, ricorrendo alla rappresentazione stilizzata, Frontex restituisce in brevi video numerosi fenomeni legati alla questione migratoria (tra i

quali, ad esempio, il traffico di esseri umani, i processi di rimpatrio, ma anche determinati meccanismi che le operazioni attive nel Mediterraneo mirano a debellare e, più in generale, i principali obiettivi dell'Agenzia). La decontestualizzazione dei soggetti coinvolti, e la semplificazione dei contenuti che derivano da tale forma di rappresentazione, fanno emergere il governo militare attivo lungo la frontiera-Mediterraneo come unica soluzione plausibile (fig. 12).

Contro-narrative alle politiche narrative e visuali europee

A queste pesanti forme di marginalizzazione narrativa di migranti e richiedenti asilo si contrappone, tuttavia, una produzione visuale volta ad offrire una prospettiva alternativa che rende visibile ciò che non trova spazio nelle immagini istituzionali e che dunque contrappone, all'anonimato e alla normalizzazione della condizione di morte lungo i confini europei, ricordi, emozioni, e riflessioni in un processo creativo inclusivo e partecipato. In tale cornice si situa il progetto di ricerca e film collaborativo *Remembering Lampedusa* (2017-19) di Karina Horsti, docente di Cultural Policy presso l'Università di Jyväskylä e che lavora sui temi delle rappresentazioni culturali e delle migrazioni transnazionali, e di Adal Neguse, attivista eritreo-svedese per i diritti umani il cui fratello perse la vita durante la traversata attorno cui ruota il progetto³. *Remembering Lampedusa* vuole infatti rivendicare la memoria, altrimenti invisibile, di coloro che sono sopravvissuti o che sono deceduti nel tentativo di raggiungere le coste europee il 3 ottobre 2013, data del tragico naufragio a meno di un chilometro dalle coste di Lampedusa di un'imbarcazione partita dal porto di Misrata in Libia e sulla quale viaggiavano prevalentemente cittadini eritrei e in cui morirono trecentosessantotto persone⁴. Attraverso la raccolta delle testimonianze dei sopravvissuti e dando voce ai parenti delle vittime, al medico intervenuto in seguito al naufragio e alla popolazione locale impegnata nel fornire aiuti, il progetto

3. Si veda il sito del progetto *Remembering Lampedusa*. Reperibile in <<https://rememberinglampedusa.com>> (consultato il 1° dicembre 2021).

4. Non solo la vicinanza alle coste dell'isola ha contribuito a rendere ciascun cittadino un testimone oculare ma, inoltre, l'immediata mediatizzazione del naufragio ha contribuito a creare un "pubblico" nazionale e internazionale. La Guardia Costiera fornì infatti ai media le riprese del salvataggio e dello sbarco dei sopravvissuti (Horsti, Neumann 2019). In seguito a tale naufragio e a uno ulteriore, avvenuto cinque giorni dopo sempre nei pressi di Lampedusa, il governo italiano decise di attivare l'operazione Mare Nostrum.

si compone di cinque brevi documentari ciascuno dei quali incentrato su una specifica figura (fig. 13).

Interrogandosi su come si possa essere e divenire cittadini europei “lungo” i confini e “attraverso” questi, Horsti e Neguse ricordano e rendono visibile la violenza delle frontiere, anche ricorrendo all'estetica del confine intesa come “percezione sensoriale” di questo, nella convinzione che solo recuperando in profondità la memoria di tale violenza si possa essere realmente europei⁵. Tale operazione, che include come parte attiva del processo creativo sopravvissuti e parenti, si contrappone all'iniziativa locale, appena successiva al disastro, volta a costruire sull'isola, in un'area lontana dal centro abitato, il *Giardino della memoria*, una sorta di memoriale in cui sarebbero dovuti essere piantati trecentosessantotto arbusti in ricordo delle vittime. Uno spazio tuttavia incapace di veicolare una reale memoria dell'episodio, per la localizzazione, per la pochissima cura rivoltagli e poiché pervaso da un approccio compassionevole verso i migranti irregolari rappresentati come una massa anonima, priva di nomi e di identità. Alle forme di spettacolarizzazione dei confini, proprie delle produzioni visuali precedentemente analizzate, che disumanizzano coloro che li attraversano e che privano di cause reali i processi migratori, *Remembering Lampedusa* costituisce una forte contro-narrativa. Non solo ponendosi controcorrente rispetto alle rappresentazioni del disastro appena successive all'episodio e nelle quali i lampedusani e i soccorritori ufficiali vengono visti come i reali eroi della vicenda, ma anche ridando responsabilità all'arte, al di là di rappresentazioni spesso prive di una connessione diretta con chi ha vissuto in prima persona determinate circostanze.

Riferimenti bibliografici

- Adams J. (2003), *Risk and Morality: Three Framing Devices*, in Ericson R.V., Doyle A. (eds.), *Risk and Morality*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 87-103.
- Agamben G. (2003), *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bauman Z. (2004), *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*, Polity, Cambridge (trad. it. *Vite di scarto*, a cura di M. Astrologo, Laterza, Roma-Bari 2005).
- Id. (2006), *Liquid Fear*, Polity, Cambridge (trad. it. *Paura liquida*, a cura di M. Cupellaro, Laterza, Bari 2008).

5. In ricordo del naufragio del 3 ottobre, è stata istituita dal Parlamento italiano nel 2016 la Giornata nazionale in memoria delle vittime dell'immigrazione.

- Beck U. (1986), *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, a cura di W. Privitera e C. Sandrelli, Carocci, Roma 2000).
- Bigo D., Tsoukala A. (eds.) (2008), *Terror, Insecurity and Liberty. Illiberal Practices of Liberal Regimes after 9/11*, Routledge, New York.
- Brambilla C. (2014), *Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept*, in «Geopolitics», 20, pp. 14-31.
- Brambilla C. (2015), *Il confine come borderscape*, in «Rivista di Storia delle Idee», 2, pp. 5-9.
- Calhoun C. (2013), *The Idea of Emergency: Humanitarian Action and Global (Dis)order*, in Fassin D., Pandolfi M. (eds.), *Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions*, Zone Book, New York, pp. 29-58.
- Castel R. (2003), *L'Insécurité sociale: qu'est-ce qu'être protégé?*, Éd. du Seuil, Paris (trad. it. *L'insicurezza sociale. Che significa essere protetti?* a cura di M. Galzigna e M. Mapelli, Einaudi, Torino 2004).
- Cuttitta P. (2012), *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*, Mimesis, Milano.
- Dal Lago A. (1999), *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano.
- De Genova N. (2013), *Spectacles of Migrant 'Illegality': the Scene of Exclusion, the Obscene of Inclusion*, in «Ethnic and Racial Studies», 7, pp. 1180-1198.
- Fassin D. (2010), *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent* (trad. it. *Ragione umanitaria. Una storia morale del presente*, a cura di L. Alunni, DeriveApprodi, Roma 2018).
- Horsti K., Neumann K. (2019), *Memorializing Mass Deaths at the Border: Two Cases from Canberra (Australia) and Lampedusa (Italy)*, in «Ethnic and Racial Studies», 42 (2), pp. 141-158.
- Huber V. (2006), *The Unification of the Globe by Disease?, The International Sanitary Conferences on Cholera, 1851-1894*, in «The Historical Journal», 2, pp. 453-476.
- Latour B. (2015), *Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, Paris (trad. it. *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, a cura di D. Caristina, Meltemi, Milano 2020).
- Lefebvre H. (1974), *La Production de l'espace*, Éditions Anthropos, Paris.
- Mezzadra S. (2001), *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione, ombre corte*, Verona.
- Mbembe A. (2003), *Necropolitics*, in «Public Culture Winter», 1 (trad. it. *Necropolitica*, a cura di R. Beneduce e C. Vargas, ombre corte, Verona 2016).
- Musarò P. (2017), *Mare Nostrum: the Visual Politics of a Military-Humanitarian Operation in the Mediterranean Sea*, in «Media, Culture & Society», 1, pp. 11-28.
- Id., Piga Bruni E. (2019), *Ripensare la mobilità. Oltre la contrapposizione turismo/migrazione*, in «Scritture Migranti», 13, pp. i-xix.

- Newman D. (2006), *Borders and Bordering: Towards an Interdisciplinary Dialogue*, in «European Journal of Social Theory», 9, pp. 171-186.
- Paasi A., (1998), *Boundaries as Social Processes: Territoriality in the World of Flows*, in «Geopolitics», 3, pp. 69-88.
- Petti A. (2007) *Arcipelaghi e enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano.
- Tazzioli M. (2015), *Spaces for Governmentality, Autonomous Migration and the Arab Uprisings*, Rowman & Littlefield International, London.
- Schultz N. (2019), *Reassembling the Geo-Social: A Conversation with Bruno Latour and Nikolaj Schultz*, in «Theory, Culture & Society», 36, pp. 215-230.
- Zylberman P. (2013), *Tempêtes microbiennes. Essai sur la politique de sécurité sanitaire dans le monde transatlantique*, Gallimard, Paris.

Filmografia

- Blom A., Horsti K., Neguse A., Tucci I. (2017-19), *Remembering Lampedusa*, ja! media production, Helsinki.
- Burchielli R. (2015), *La scelta di Catia. 80 miglia a Sud di Lampedusa*, Agenzia h24, Roma; Corriere della Sera, Milano; Rai Fiction, Roma.

Far sentire l'indicibile

Il podcast "Labanof"
e il racconto delle morti in mare

Marta Perrotta

Lo scenario mediale è sempre più un campo in cui si confrontano e competono tra loro varie forme del racconto, che contribuiscono a una narrazione complessiva dei fenomeni della realtà. Tra cronaca e rielaborazione artistica, le esperienze delle persone migranti sono un argomento che si ritrova sempre più in evidenza in tutta una serie di produzioni, da documentari a graphic novel, da serie televisive a inchieste e reportage, dalle complicate storie dei protagonisti di questo o quel programma tv alle installazioni d'arte in mostra in importanti appuntamenti internazionali; tutto questo è oggetto di studi e riflessioni teoriche che si focalizzano soprattutto su come questa enorme produzione fornisca varie rappresentazioni della migrazione.

La ricerca opera con approcci teorici diversi, alcuni più focalizzati sul linguaggio e la rielaborazione artistica, altri sul discorso e sulla creazione dell'immaginario mediale attraverso la cronaca. In questo intervento concentro la mia attenzione sul linguaggio sonoro della radio, partendo dalla sostanziale constatazione del fatto che la radio è spesso tagliata fuori da ogni tipo di riflessione sulle forme del racconto della migrazione, lasciando un vuoto che riguarda un tassello importante della dieta mediale di ciascuno di noi.

La ricerca su news media e narrazione delle migrazioni

Data l'emersione così massiccia dei fenomeni migratori a metà degli anni Dieci, molta ricerca si è concentrata sul modo in cui da parte dei *news media* sono state fornite rappresentazioni delle migrazioni e soprattutto dei loro epiloghi più drammatici, come i naufragi, il recupero dei corpi e le storie di chi non ce l'ha fatta.

Diversi studi hanno confrontato i modi in cui alcuni importanti Paesi coinvolti in prima linea nel fenomeno come Germania e Italia, Spagna, Svezia e Regno Unito costruiscono l'informazione sul tema. Lo studio di Berry, Garcia-Blanco e Moore (2016) commissionato dall'Alto commissariato delle Nazioni Unite per i rifugiati (UNHCR) alla Cardiff School of Journalism, ha messo a fuoco il processo di newsmaking considerando le fonti privilegiate per costruire la notizia – quelle istituzionali e governative, internazionali o estere, o piuttosto quelle delle organizzazioni non governative –, i termini più usati per indicare i protagonisti – migrante, immigrato, rifugiato, richiedente asilo – e le tematizzazioni scelte per descrivere la questione nel suo complesso: quella dell'emergenza umanitaria, quella della minaccia culturale, quella delle politiche di welfare¹.

È stato fatto inoltre molto sforzo in termini teorici per sistematizzare le forme di narrazione e identificare i principali topoi della crisi dei rifugiati e di tutte le vicende legate alle migrazioni dall'Africa e Asia sudoccidentale verso l'Europa.

Un lavoro esemplare è quello che ha svolto Szczpanik (2016), in parte riprendendo una ricerca di Malkki (1996) sugli aspetti più ricorrenti nell'analisi dell'immaginario sociale del rifugiato: la disumanizzazione e la destoricizzazione. La studiosa individua nei temi dei campi affollati, delle navi che affondano e dei morti, dell'incapacità di trovare soluzioni politiche accettabili i nuclei fondanti del discorso sulla migrazione. Osserva Szczpanik:

Mentre in linea di principio è possibile per i media fornire informazioni sui rifugiati in un modo che includa le loro prospettive e la spiegazione delle loro azioni (per esempio, attraverso interviste registrate), questo approccio è tutt'altro che comune. La ragione può essere la mancanza di tempo o di interesse, ma può anche essere causata da un problema molto più profondo, che mette a tacere le voci dei rifugiati che sono visti come i primi e più importanti soggetti di potenziali azioni o interventi politici. Oltre a questo, l'immagine universale (archetipo) del rifugiato può essere così fortemente

1. In questo lavoro sono emerse molte differenze nel modo in cui si costruisce l'informazione. Dall'abstract della ricerca si legge che: «la Germania e la Svezia, per esempio, hanno usato in modo preponderante i termini “rifugiato” o “richiedente asilo”, mentre l'Italia e la stampa britannica hanno preferito la parola “migrante”. In Spagna, il termine dominante era “immigrato”. Questi termini hanno avuto un impatto importante sul tenore del dibattito di ogni paese. I media differivano anche ampiamente in termini di temi predominanti nella loro copertura. Per esempio, i temi umanitari erano più comuni nella copertura italiana che nella stampa britannica, tedesca o spagnola. I temi di minaccia (come il sistema di welfare, o le minacce culturali) erano i più prevalenti in Italia, Spagna e Gran Bretagna. Nel complesso, la stampa svedese è stata la più positiva nei confronti di rifugiati e migranti, mentre la copertura nel Regno Unito è stata la più negativa e la più polarizzata».

radicata nella coscienza individuale e collettiva che diventa difficile accettare qualsiasi controprova, qualsiasi storia che sfidi chi siamo abituati a vedere come rifugiato. (Ivi, p. 30)

Quello che più colpisce di questo lavoro è il riconoscimento di una tendenza dei media a una polarizzazione assai ambigua nella descrizione delle persone che vivono questa esperienza (ivi, p. 29), polarizzazione in cui spesso si distingue tra soggetti descritti come indifesi e passivi, e per questo degni di essere aiutati – molto spesso sono donne e bambini –, e soggetti barbari e pericolosi – uomini perlopiù –, le cui richieste di asilo vengono bollate come illegittime e il cui tentativo di mettersi in salvo da una situazione di guerra o di persecuzione è vissuto come un abuso delle politiche garantiste del welfare europeo. O peggio come un'invasione, come osserva Giuliani nei suoi lavori (2019, 2021) e anche nel suo contributo a questo volume, a partire dall'analisi dell'iconografia e le contro-narrative degli sbarchi sui media di cinque Paesi europei, compresa l'Italia: l'invasione di un confine immaginario, stabilito da parte di chi guarda, che si auto-costituisce come soggetto sotto assedio, nella continua riproposizione della dicotomia Noi/Loro che, come osserva Giuliani, emerge sia nelle narrazioni di tipo securitario che in quelle di tipo umanitario.

Queste formule di costruzione delle notizie, oltre che fornire un'informazione lacunosa e del tutto priva di riferimenti alle leggi che tutelano i rifugiati nel diritto internazionale, non rendono un buon servizio al dibattito sull'immigrazione, già abbastanza dipendente da fattori emozionali e soggetto a un uso politico a volte sconsiderato, ma soprattutto portano a una disumanizzazione delle vittime, che tace completamente del carattere mutevole dell'immigrazione, delle ragioni per cui le persone affrontano viaggi così pericolosi e disperati, e silenzia definitivamente il loro vissuto, la loro esperienza, il loro dolore.

La radio (non) si vede

Nonostante la radio sia parte del sistema dei media che è stato spesso protagonista di un'informazione che veicola rappresentazioni ambigue e dipendenti da interessi politici o economici – si pensi a tutte le campagne visuali di fund raising che sottolineano questo elemento di *helplessness* (Szczpanik 2016, p. 31) –, la ricerca non ha mai messo a fuoco il suo ruolo, dando priorità alle news a stampa e online, e ovviamente al mezzo televisivo.

In realtà, questa mancanza deriva da una virtuosità del sistema informativo della radio, tra i media ritenuto in Europa il mezzo di cui ci si fida di più, davanti a tv, stampa scritta e social media (EBU 2021). In qualche modo, gli studi si sono concentrati prioritariamente sulle forme dell'informazione e della narrazione che presentano maggiori controversie, facendo sparire la radio dall'orizzonte della ricerca. Eppure, il linguaggio radiofonico meriterebbe una focalizzazione specifica. È quanto ci apprestiamo a fare con questo contributo che, con l'analisi di un documentario realizzato da Radio Rai, si pone l'obiettivo di fare luce sulle modalità con cui le forme del racconto sonoro possono offrire rappresentazioni molto precise ed efficaci della realtà del fenomeno migratorio, dando spazio all'approfondimento con uno strumento di verità dalle potenti doti comunicative.

Parliamo di *Labanof. Corpi senza nome* (2020)², un podcast realizzato da Radio Rai come primo esempio di offerta pensata per il consumo on demand e quindi disponibile sulla piattaforma del servizio pubblico Rai Play Radio a partire dal novembre 2020. Un podcast è un contenuto audio digitale, fruibile online o scaricabile, molto affine come struttura e come linguaggio a un programma radiofonico. Podcast possono essere infatti contenuti derivati dalla radio (registrazioni di programmi live o loro adattamenti) oppure contenuti generati *ex novo* in cui si racconta qualcosa con parole, musiche, rumori e suoni d'ambiente. Molti sono i generi in cui il formato podcast è andato sviluppandosi negli ultimi anni: come pratica amatoriale è tecnicamente possibile dall'inizio degli anni Duemila, mentre dal 2005 è stato adottato dai broadcaster tradizionali come forma di *replay* della programmazione radiofonica. C'è voluto un po' di tempo per farlo diventare un formato di storytelling audio mainstream, cosa che è avvenuta nel 2014 con il successo globale di un podcast *true crime* realizzato negli Stati Uniti e dal titolo *Serial*. L'attenzione a questo e a molti altri prodotti ha spinto l'editoria digitale e il mondo del broadcasting – già ampiamente impegnato in investimenti su piattaforme e contenuti dedicati – a portare avanti la produzione e distribuzione di podcast, esplorandone tutte le potenzialità, sulla scorta di un'attenzione sempre più viva e di una crescita imponente nei consumi, prima in Nord America e, negli ultimi cinque anni anche in Europa.

La ricerca nel campo dei media studies ha osservato in primo luogo la storia e lo sviluppo di forme e stili di questo nuovo medium (Bottomley 2015) nonché il suo rapporto con il mezzo radiofonico (Cwynar 2015); non

2. Reperibile in <<https://www.raiplaysound.it/programmi/labanof>> (consultato il 28 gennaio 2022).

mancano inoltre contributi – usciti tutti tra il 2015 e il 2020 e relativi alla produzione statunitense – che analizzano l'impatto di specifici podcast³ sul pubblico degli ascoltatori⁴. Per l'analisi di *Labanof* sarà necessario dunque far interagire questa recente tradizione di ricerca con quella della radiofonia classica, con un focus specifico sul documentario e sulla potenza visuale dell'immagine sonora (Madsen 2005).

Il *Labanof* è un laboratorio di antropologia e odontologia forense attivo dal 1995 presso l'Università di Milano, fondato e diretto dalla professoressa Cristina Cattaneo⁵. Fare una serie audio sul *Labanof* è stato un progetto molto ambizioso, partito dall'idea di Rossella Panarese di Radio Rai e poi affidato all'impegno di un nutrito gruppo di autori e autrici: Fabiana Carobolante, Daria Corrias, Giulia Nucci e Raffaele Passerini. Le musiche originali e il sound design sono stati curati da Riccardo Amorese e la voce narrante è di Vinicio Marchioni. Si tratta di un'opera di 5 puntate di circa 30 minuti ciascuna in cui Cattaneo e i suoi colleghi biologi, archeologi, odontologi, naturalisti raccontano vari fatti di cronaca e storie che hanno segnato il loro lavoro nel riconoscimento dei resti umani. L'episodio 5, dal titolo *Dal fondo del Mediterraneo*, affronta un evento che è ben impresso nella memoria degli italiani per le dimensioni della tragedia: il naufragio di un peschereccio eritreo a largo delle coste libiche che il 18 aprile 2015 causò la morte di mille persone. Ricercatrici, ricercatori, specializzandi, studenti volontari sono stati inviati alla base NATO di Melilli, in provincia di Siracusa, a dare un'identità ai molti corpi ritrovati in quello che forse è stato il più grande incidente marittimo avvenuto nel Mediterraneo dal dopoguerra.

3. Quasi sempre si tratta di prodotti statunitensi o comunque di matrice anglofona (anche il Canada e l'Australia sono contesti in cui il podcasting è cresciuto esponenzialmente a cavallo degli anni Dieci); l'Europa rimane in disparte, un po' perché il fenomeno è arrivato con un ritardo di circa due anni – in alcuni casi come Regno Unito, Danimarca, Svezia, Spagna – rispetto al Nord America, un po' perché siamo di fronte a un ecosistema mediale molto variegato e frammentato, in cui i singoli contesti-Paese metabolizzano con ritmi diversi qualunque innovazione nel campo tecnologico-mediale. La lingua è senz'altro un elemento dirimente per una circolazione internazionale di prodotti locali – trattandosi di audio, siamo di fronte a prodotti che non possono essere sottotitolati: pertanto è fisiologico che l'ondata d'urto dei fenomeni podcast diventati di massa si presenti con un certo ritardo in contesti in cui la lingua originale del prodotto non è universalmente diffusa, e al contempo è anche molto difficile dare eco globale a prodotti che sono stati realizzati in una lingua, per così dire, poco parlata.

4. Si vedano due numeri speciali delle riviste «Journal of Radio and Audio Media» (2015, 2) e «The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media» (2016, 1), interamente dedicati al podcasting e Lindgren 2016.

5. Cristina Cattaneo, antropologa e medico legale, è anche autrice di vari libri: *Naufraghi senza volto. Dare un nome alle vittime del Mediterraneo* (Raffaello Cortina, Milano 2018), ma anche *Corpi, scheletri e delitti. Le storie del Labanof* (Raffaello Cortina, Milano 2019), a cui il podcast *Labanof* è sostanzialmente ispirato.

Cattaneo: Il giorno che sono entrata nel barcone avevo tentato di immaginarmelo, però non c'è nessuna immaginazione che possa arrivare a questo livello di realtà. Io avevo pensato come saranno, come saranno disposti, invece non riesco neanche a ricordarmi cosa ho pensato, tanto è stata la... non è stato neanche stupore, ma una constatazione, ecco, questo è. C'era questo buco, c'era uno scalino da fare, ma dovevi camminare sui morti, perché i morti riempivano metà dell'altezza della stiva a strati, quindi avevi i morti quasi tutti a faccia in giù, stratificati uno sull'altro e per andare, per cominciare, dovevi camminare, metterti a scavalcarli, a camminare. Mi ricordo che mettendo un braccio in fondo, per vedere fin dove arrivavano, continuavo a sentire parti di corpo oltre tutto il mio braccio. Quindi cioè...

Il lavoro che l'antropologa Cattaneo e i suoi colleghi fanno sui resti umani è prezioso e dà alla medicina legale un ruolo fondamentale per la società: restituire la dignità del nome ai morti e a chi li sta aspettando. Questo avviene attraverso la ricerca meticolosa fatta in team multidisciplinari, in cui si mettono insieme i pezzi ritrovati – corpi, abiti, effetti personali – e si cerca di dare un nome a ogni cadavere.

A cosa serve questa operazione, ce lo dice chiaramente nel podcast – ma anche in gran parte delle sue pubblicazioni e apparizioni pubbliche – la direttrice del Labanof: è una questione di diritti per chi se ne va e di salute mentale per chi resta. Sapere che un marito, un figlio o un padre è morto – e non disperso – aiuta i familiari a ricominciare una vita, a gestire un'eredità, a facilitare un ricongiungimento. Questo mantra che ciascun protagonista ripete, a modo suo, tra le pieghe del documentario, segnala quanto la scienza possa essere determinante quando si tratta di diritti umani. E rappresenta la risposta più efficace alla polemica sulla opportunità dell'impegno dei governi in questo senso, polemica che si sollevò nel luglio del 2016 quando il Governo Renzi spinse per il recupero del relitto e il riconoscimento dei cadaveri e ci fu un'interpellanza parlamentare e un gran clamore per le cifre impegnate per l'operazione (Anonimo 2016).

Il punto di ascolto

La serie ideata da Radio Rai sceglie un punto di vista, o meglio di ascolto, molto specifico, incentrandosi sul racconto delle professionalità presenti all'interno di questo gruppo di ricercatori intenti a studiare i resti e gli effetti personali dei naufraghi e ricostruire le loro identità: un percorso

doloroso e sfidante per chi lo compie e per l'ascoltatore, che si trasforma in un confronto costante tra la missione di servizio che si è chiamati a compiere e le domande esistenziali che affiorano a ogni passo, in ogni singola azione – descrizione oggetti, lavaggio tessuti, sezione e ricomposizione di corpi. Un lavoro che immerge i vivi nel mondo dei morti, nei loro odori e nei loro dolori.

Tutti gli episodi seguono una struttura simile: un'alternanza equilibrata tra voci di professionisti raccolte in laboratorio e in altri ambienti di lavoro, inserimento di notizie che contestualizzano il fatto di cronaca, racconti in prima persona di Cattaneo e dei suoi colleghi, musica delicata ma tensiva, e una voce narrante presente e partecipe, sebbene improntata sullo stile del documentario scientifico-naturalistico.

Ambiente laboratorio. Quindi manca la mandibola.

Sala autoptica.

Cristina Cattaneo: Il problema di avere dei morti non identificati è enorme, solo che è poco conosciuto. Allora Omero, Achille, Ettore, tutte queste storie, questi racconti dell'antichità già fanno pressione sul fatto che i morti vadano sepolti e sepolti con il loro nome.

Ambiente laboratorio. Se riuscissimo a metterlo sul dorso... (*rumori di ossa*)
Ok.

Sala autoptica. Voilà. Comunque è giovane...

Narratore: Scompare senza lasciare traccia. Morire senza che il nostro corpo possa essere identificato con certezza. È forse questa la morte peggiore per chi resta? Ci sono persone, a Milano, che ogni giorno lavorano per restituire un nome a corpi senza volto. Queste sono le loro storie. Questo è il Labanof.

I protagonisti sono tra i pochi (a parte operatori delle agenzie di soccorso, medici, forze dell'ordine e giornalisti) ad avere avuto accesso al relitto e all'hangar in cui sono stati portati i resti. Questa esperienza diretta si trasforma in una «quasi-interazione mediata» per l'ascoltatore, per dirla con Thompson (1995)⁶, attraverso le loro voci. Quanto più il linguaggio sonoro impone selezione, sintesi e asciuttezza, tanto più le parole e i silenzi degli intervistati aprono squarci improvvisi sull'indicibile e generano un'abbondanza di sensazioni e di emozioni portando l'ascoltatore dentro la scena, in un modo che solo un microfono può rispettare.

6. Il racconto di questa interazione diretta accorcia le distanze per l'ascoltatore che partecipa a un evento che è altrimenti inaccessibile.

Il linguaggio audio àncora queste riflessioni profonde ad alcuni fattori che rimangono impressi nell'ascoltatore – i famosi *whoof factors* che ha individuato Piers Plowright⁷. In primo luogo, ai dettagli fisici che vengono descritti: abiti, stoffe, pezzi di corpi, telefoni, oggetti particolari che vengono riconosciuti – come il sacchetto di terra natia che ha tutte le sembianze di un ovulo di droga, o la pagella cucita all'interno della giacca – e che possono aggiungere elementi dirimenti nella ricerca dell'identità.

Il secondo elemento di ancoraggio è costituito dal complessivo approccio sensoriale potente, che attraverso le descrizioni a parole e con i suoni mostra i corpi, fa sentire gli odori, fa vedere i sorrisi – perché «i denti sono la parte del nostro corpo che Post Mortem, PM, si conservano più a lungo, anche più a lungo dello scheletro»⁸ – fa toccare tessuti, pezzi di barca, tavoli da lavoro, ossa, contenitori, attrezzi. Anche la gestione dei piani sonori, il passaggio dai luoghi affollati alle sale anatomiche del laboratorio, dal mare al sacco di plastica, offre una visione colorata e interessante.

Infine, un terzo elemento è il tono ambivalente delle voci degli intervistati che parlano mentre fanno il loro lavoro, un tono appassionato ma pacato, freddo come l'atteggiamento scientifico, ma increspato a volte da qualche comprensibile emozione: fondamentale nel montaggio l'aver dato respiro alla voce dei protagonisti, lasciando a ciascuno il suo ritmo, le sue indecisioni, il carattere personale.

Danilo De Angelis: Quello che facevo io fondamentalmente la mattina presto era prendere la mia macchina e andare alla base militare di Melilli. Raggiungevo tutti gli altri, lavoravo fin quando si doveva lavorare e poi tornavo al luogo di villeggiatura, forse Marina di Noto e... basta. È il ricordo che ho di queste giornate: che arrivavo al tramonto distrutto dopo la giornata di lavoro, portandomi anche il carico olfattivo. Insomma, ero abbastanza impregnato dei vari odori del lavoro e quindi la cosa che facevo la sera, avevamo una casetta vicino al mare, vicino alla spiaggia. Andavo sulla spiaggia al tramonto, a fare il bagno al mare per sciacquarmi.

Mi sono reso conto che mi stavo rilassando nello stesso mare che aveva provocato la morte di tutti quei soggetti. Una sensazione un po' strana, ancora

7. Piers Plowright, storico autore/produttore di *features* della BBC (tre volte vincitore di un Prix Italia) ha recentemente (2013) dato una definizione molto intuitiva di cosa deve essere una *feature* per essere di qualità: 1) deve avere un focus molto preciso; 2) deve avere quello che lui chiama *whoof factor*, quella sensazione che parte dallo stomaco che fa interrompere ogni altra attività per concentrarsi sull'ascolto; 3) deve arrivare al cuore, muovere emozioni, essere umana (Bonini 2013).

8. Danilo De Angelis, odontologo forense, osserva nel documentario che il sorriso di uno scheletro non è molto diverso da quello di un vivente. I denti sono come le impronte digitali, ma più affidabili e durature.

una volta un po' schizofrenica del nostro lavoro. Ci sono tante situazioni del genere e mi ricordo benissimo questo mare caldo che mi stava lavando, mi stava facendo rilassare, ma che era lo stesso mare nel quale avevano perso la vita tutte le persone sulle quali avevo appena lavorato...

Quest'ultimo aspetto è un elemento di grande forza nel documentario perché, anche in un ambito professionale così particolare, apre a questioni etiche e deontologiche universali, amplificando la portata del messaggio: dopo aver superato resistenze intime rispetto a cosa si pensa e come si vive il proprio lavoro (Anonimo 2021), i ricercatori del Labanof raccontano di come la vita entri a gamba tesa nelle vicende professionali; raccontano di come questo mestiere porti a scoprire le proprie fragilità e magari ad accettarle; raccontano quel momento in cui ci si accorge che, anche se si esegue un compito, è possibile e sempre più necessario scegliere come farlo. Una testimonianza preziosa, se si considera che, da quanto sostiene l'autrice Corrias, ciascun intervistato ha reagito in modo diverso alla presenza dei microfoni nel Labanof.

Disinnescare la spettacolarizzazione

Narratore: Restammo tutti colpiti, quel giorno, da un cadavere in particolare. Si sentiva che pesava meno degli altri. All'apertura del sacco vedemmo che si trattava di un corpo con gli arti quasi scheletrizzati, un gilè, una camicia e dei jeans, vestito con una giacca simile a un piumino.

Racconta Cristina Cattaneo nel suo libro *Naufraghi senza volto*:

Vera pensò di osservare anche la dentizione: estrasse con facilità il secondo e il terzo molare dalla mandibola, ormai anch'essa scheletrizzata. Mi stava indicando il terzo molare: con questo scendevamo a 14 anni, ed era il nostro ragazzo più giovane. Iniziammo a svestirlo. Mentre tastavo la giacca, sentii qualcosa di duro e quadrato. Tagliammo dall'interno per recuperare, senza danneggiarla, qualunque cosa fosse. Mi ritrovai in mano un piccolo plico di carta, composto da diversi strati. Cercai di dispiegarli senza romperli e poi lessi le parole un po' sbiadite *mathematiques, sciences physiques*. Era la pagella scolastica di un ragazzino. Veniva dal Mali.

Debora Mazzarelli: Quando si parla così tanto della pagella, questa pagella... è diventata un'ossessione 'sta pagella e va bene. È giusto. Però le persone non

si devono indignare per la pagella. Perché se io sono partito senza pagella non vuol dire che non meriti la stessa identica attenzione di quello che è partito con la pagella, perché io magari quella pagella non sono riuscito neanche ad averla.

La vicenda del ritrovamento di una pagella cucita nelle tasche di un cadavere di un giovane recuperato dal relitto è un esempio di come sia avvenuta una polarizzazione nei media mainstream, anche a distanza di tempo e in più riprese. La pagella è in realtà uno dei tanti effetti personali ritrovati addosso ai migranti – dai cellulari alle medicine, dagli auricolari ai sacchetti di terra presa vicino casa prima di partire. Ma la pagella, più di altri dettagli e di altre storie di migrazione, ha conquistato spesso gli onori della cronaca ed è diventata virale, comparando più volte su diverse testate negli ultimi anni: «Internazionale» nel novembre 2016, «Avvenire» nel maggio 2017 e «Il Foglio» a gennaio 2019, in un'intervista a Cattaneo accompagnata da una vignetta di Makkox (Scevola 2019). Da allora, il caso è letteralmente esploso, in tv e sui social, mettendo in ombra tutto il resto del contenuto del libro e dell'intervista a Cattaneo – le storie degli altri naufraghi – e alimentando una pletora di discorsi accomunati da una retorica umanitaria semplicistica e buonista.

La ricerca spasmodica da parte dei media del dettaglio – il dettaglio che in questo caso fa la differenza tra la storia del *deserving migrant* e quella di tutti gli altri – è in realtà un meccanismo che anche il podcast mette a servizio del suo messaggio: come abbiamo notato, la radio attraverso questi dettagli è vista, tatto, odorato, non solo udito. Però nel podcast la pagella è uno dei tanti elementi descritti, e forse nemmeno il più importante. E *Labanof* vuole esplicitare questa distanza dall'approccio spettacolarizzante che ha visto come protagonista questa storia: per questo la voce arrabbiata di una delle ricercatrici del *Labanof* (Mazzarelli) commenta l'eco mediatica della pagella, perché a suo avviso ha avuto come effetto quello di sottolineare ancor di più una differenza tra il ragazzo con la pagella e i suoi simili, che restano una massa indistinta, piuttosto che agevolare una comprensione più piena del fenomeno, che è fatto di mille storie come questa, che però magari non commuovono o non fanno clamore.

Cristina Cattaneo: Quindi sono queste sagome che non sono quasi più umani che però urlano no? Ancor più forte no? Questo senso di ingiustizia, perché no? È due volte l'ingiustizia. La prima di aver fatto quella fine lì e la seconda è proprio quella di essere proprio gli ultimi. Nessuno si è occupato di te. Sei

stato tirato su proprio perché un presidente del consiglio si è impuntato e quel periodo storico li ha permesso che venissi su, c'è stato un ufficio di governo che ha detto: «ah, ma vanno anche identificati!». C'è stata un'università che ha spinto per trovare dei tecnici, ma se non ci fosse stata questa combinazione, questi sarebbero ancora sul fondo del Mediterraneo come chissà quanti altri.

Tutti dovrebbero vivere quegli spazi, perché solo vedendo gli spazi in cui sono morte mille persone capisci, ma non è una comprensione razionale.

È una comprensione di pancia. E solo vedendo le cose riesci... quindi dall'effetto che ha avuto su di me io credo che il tipo di linguaggio che utilizzi per spiegare chi sono queste persone è fondamentale; quindi, a volte hai bisogno proprio degli spazi, delle loro cose, per questo noi abbiamo tenuto tutti gli effetti personali: servono per identificarli, ma anche per far capire.

Il microfono entra nei luoghi e nelle profondità delle persone molto più di uno strumento di cattura delle immagini. La radio costringe all'attenzione. E dai suoi primi fasti con *Clausura* di Sergio Zavoli (Prix Italia 1958) alle esperienze più contemporanee (*Il Sottosopra* di Gianluca Stazi e Giuseppe Casu, Prix Italia 2018) la produzione di documentari radiofonici in Italia ha prediletto la scelta di storie in cui il racconto per immagini fosse tecnicamente impossibile – un convento, l'interno di una miniera abbandonata, un laboratorio pieno di cadaveri.

Non a caso anche *Labanof* ha vinto il Prix Italia nel 2020, portando in scena un immaginario tendenzialmente libero dagli stereotipi sui migranti e sulle figure professionali che si interfacciano con questo frammento – tragico – di alcune storie di migrazione, nel tentativo di disinnescare le forme di disumanizzazione della tragedia che molte narrazioni mediali del fenomeno portano con sé. Al contrario, il processo di ricerca dei nomi e delle identità e la sua socializzazione attraverso la narrazione sonora, con la catalizzazione immersiva dell'attenzione che comporta, è un modo per riflettere sull'umanità che accomuna i vivi e i morti a cui è capitato di morire così.

Riferimenti bibliografici

Anonimo (2016), *Recupero vittime naufragio, Giovanardi: "Il governo giustifichi quei 9,5 milioni di euro"*, in «la Repubblica», 1° luglio. Reperibile in <https://www.repubblica.it/politica/2016/07/01/news/naufragio_interpellanza_giovanardi-143212000/> (consultato il 28 gennaio 2022).

- Anonimo (2021), *The Prix Italia Master Classes. Radio Documentary and Podcast, LABANOF. Nameless Bodies from the Bottom of Mediterranean*, RAI Radio 3 (Italy) – Prix Italia 2020 Radio Documentary and Reportage Award, 18 marzo. Reperibile in <<https://www.rai.it/prixitalia/news/2021/03/Master-Class-Radio-Documentary-Podcast-2328d15c-8799-442b-867c-7c852299ac46.html>> (consultato il 28 gennaio 2022).
- Berry M., Garcia-Blanco I., Moore K. (2016), *Press Coverage of the Refugee and Migrant Crisis in the EU: A Content Analysis of Five European Countries*, United Nations High Commissioner for Refugees, Geneva. Reperibile in <www.unhcr.org/56bb369c9.html> (consultato il 28 gennaio 2022).
- Biewen J., Dilworth A. (eds.) (2017), *Reality Radio: Telling True Stories in Sound*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Bonini T. (2013), *Chimica della radio. Storia dei generi dello spettacolo radiofonico*. Doppiozero, Milano.
- Bottomley A.J. (2015), *Podcasting. A Decade in the Life of a “New” Audio Medium: Introduction*, in «Journal of Radio and Audio Media», 2, pp. 164-69.
- Cattaneo C. (2018), *Naufraghi senza volto. Dare un nome alle vittime del Mediterraneo*, Raffaello Cortina, Milano.
- Ead. (2019), *Corpi, scheletri e delitti. Le storie del Labanof*, Raffaello Cortina, Milano.
- Cwynar C. (2015), *More than a “VCR for Radio”: The CBC, the Radio 3 Podcast and the Use of an Emerging Medium*, in «Journal of Radio and Audio Media», 2, pp. 190-99.
- EBU – Operating Eurovision and Euroradio (2021), *Trust in Media 2021*, Geneva.
- Giuliani G., (2019), *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, London.
- Ead. (2021), *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: A Postcolonial Critique*, Routledge, London.
- Ladd M. (2005), *Radio Faction*, in Healy S., Berryman B., Goodman D. (eds.), *Radio in the World: Papers from the 2005 Melbourne Radio Conference*, RMIT Publishing, Melbourne, pp. 429-437.
- Lindgren M. (2016), *Personal Narrative Journalism and Podcasting*, in «The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media», 1, pp. 23-41.
- Madsen V. (2005), *Radio and the Documentary Imagination: Thirty Years of Experiment, Innovation, and Revelation*, in «The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media», 3, pp. 189-198.
- Malkki L. (1996), *Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization*, in «Cultural Anthropology», 3, pp. 377-404.
- Menduni E. (2012), *Il mondo della radio. Dal transistor ai social network*, il Mulino, Bologna.
- Scevoli N. (2019), *Senza nome in mare*, in «Il Foglio», 11 gennaio. Reperibile in <<https://www.ilfoglio.it/il-figlio/2019/01/11/news/senza-nome-in-mare-232521>> (consultato il 28 gennaio 2022).

- Spinelli M., Dann L. (2019), *Podcasting. The Audio-Media Revolution*, Bloomsbury, London.
- Szczpanik M. (2016), *The 'Good' and 'Bad' Refugees? Imagined Refugeehood(s) in the Media Coverage of the Migration Crisis*, in «Journal of Identity and Migration Studies», 2, pp. 23-33.
- Thompson J.B. (1995), *The Media and Modernity: A Social Theory*, Stanford University Press, Stanford (trad. it. *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, il Mulino, Bologna 1998).

III.
Migrazioni e neo/colonialismo,
tra amnesie e recuperi

La rimozione del colonialismo e del razzismo nel cinema italiano

Alcuni casi esemplari

Annamaria Rivera

Che il tema sia costituito da pagine della storia coloniale italiana o che sia quello dell'immigrazione e del razzismo attuali, non poche produzioni cinematografiche nostrane sono (o piuttosto sono state) assimilate da una cifra comune, che salta agli occhi o almeno a quelli di chi abbia dimestichezza con le rappresentazioni della cosiddetta "alterità".

Intendo riferirmi a una tendenza non estranea alla cinematografia italiana: l'esteriorità dello sguardo rivolto alle persone dette – nel migliore dei casi – "altre", l'irriflessa tendenza a oggettivarle secondo i propri cliché, categorie, pregiudizi; in definitiva, la difficoltà, la riluttanza e/o il rifiuto d'immaginarle nonché rappresentarle come degne di considerazione e rispetto, nonché "complesse" al pari del "noi". Tanto da farti rimpiangere – per far cenno a un paio di esempi – gli onesti *Pummarò* (Placido 1990) e *Lamerica* (Amelio 1994), che sembrano appartenere a un tempo lontano, forse migliore per taluni versi.

Che gli "altri" siano i fantasmi del nostro passato coloniale o che s'incarnino nelle persone migranti o rifugiate di oggi, o in minoranze disprezzate quali rom, sinti e caminanti, a caratterizzare il rapporto con l'"alterità" vi sono stati, e per alcuni versi perdurano, alcuni tratti specifici dell'autobiografia e dell'auto-narrazione nazionali.

Fra questi, le retoriche imperniate intorno all'idea di "patria" (grande o piccola che sia) quale comunità di sangue e discendenza, dotata di una propria genealogia, nonché una concezione della comunità politica intesa come sistema di differenze e opposizioni: "noi" contrapposti agli "altri", cioè "gli immigrati", in quanto tali reputati pericolosi per l'integrità della nostra collettività, nazionale o "padana" che sia (Rivera 2020).

Mai davvero decolonizzata, la memoria pubblica nutre il presente con i detriti di un passato non elaborato e non sottoposto a critica: la xenofobia

e il razzismo attuali riproducono immagini, modi di dire, cliché, stereotipi e pregiudizi che spesso appartengono ai repertori dell'antisemitismo e dell'antiziganismo storici così come del razzismo coloniale e fascista.

Se l'Italia avesse cura della sua storia e della sua memoria...

Come scriveva Pier Paolo Pasolini (1975, p. 87) in uno degli articoli raccolti in *Scritti corsari*:

Se l'Italia avesse cura della sua storia, della sua memoria, si accorgerebbe che i regimi non nascono dal nulla, sono il portato di veleni antichi, di metastasi invincibili. Imparerebbe che i suoi vizi sono ciclici, si ripetono, incarnati da uomini diversi, ma con lo stesso cinismo, la medesima indifferenza per l'etica, con identica allergia alla coerenza, a una tensione morale.

Insomma, nonostante la morfologia complessa e assai pluralista dell'Italia odierna, il Paese continua a rappresentarsi perlopiù come autoctono e "bianco", e a escludere le persone di origine immigrata o rifugiata, per non dire di rom, sinti e caminanti, dagli ambiti più vari dello spazio pubblico. A tutto ciò concorrono una legislazione dal carattere più repressivo e discriminatorio che inclusivo ed egualitario, ma anche l'assenza di un modello - chiaro e definito - d'inserimento economico, sociale, politico, culturale.

Si considerino, inoltre, lo spirito provinciale, un senso civico e una coscienza democratica deboli e/o alquanto vaghi, la storica debolezza, frammentarietà, incoerenza delle politiche di Welfare State, infine la novità e la rapidità relative con le quali l'Italia è divenuta un *crocevia migratorio*, per usare la formula del sociologo Enrico Pugliese¹.

Tutto ciò è dialetticamente connesso con la rimozione della lunga storia, quasi senza soluzioni di continuità, dell'antigiudaismo, cattolico o "laico" che sia, dell'antiziganismo, del razzismo antimeridionale, per non dire di quello contro "pervertiti" e "pervertite", come si nominavano fino a tempi non molto lontani.

A proposito di antiziganismo, esso potrebbe essere definito come la forma più radicale e condivisa di razzismo. Basta dire che soltanto nel corso degli ultimi decenni la persecuzione e lo sterminio nazi-fascisti della po-

1. Pugliese ha precisato più volte (2006) che il nostro è divenuto negli ultimi decenni un importante paese di immigrazione, pur rimanendo paese di emigrazione.

polazione romani (costituita da rom, sinti, caminanti e altre minoranze) sono divenuti oggetto di studi, anche di commemorazioni, sia pur rare, in occasione della Giornata della Memoria (27 gennaio).

Neppure il cinema ha saputo sottrarsi. Per fare un solo esempio: il diffuso cliché dei “brutti, sporchi e cattivi”, incrementato dalla condizione di emarginazione e segregazione di fatto imposta a gran parte di loro, ha condizionato anche il giovane regista italo-statunitense Jonas Carpignano, vincitore d’importanti premi nazionali e internazionali, nonché autore di un film, *A Ciambra*, apparso nel 2017 e presentato nella sezione *Quinzaine des Réalisateurs* al Festival di Cannes. In realtà, è una pellicola decisamente e volgarmente anti-zigana. Quasi a voler essere fedele al suo patrimonio di cliché e pregiudizi, Carpignano ha scelto quale protagonista della sua pellicola un quattordicenne rom calabrese che vive nel piccolo ghetto della Ciambra, alla periferia di Gioia Tauro: «Pio è un quattordicenne rom calabrese che vive alla giornata, fuma, beve, ruba, va a prostitute. Non sa cosa sia la gratitudine e, quando messo alla prova, finisce per tradire il suo amico africano di Rosarno pur di restare fedele alla sua comunità» (Stasolla 2017).

Decolonizzare la memoria pubblica...

È doveroso aggiungere, tuttavia, che più recentemente nel cinema italiano si registra una certa inversione di tendenza, quantitativa ma per certi versi anche qualitativa. Da alcuni anni a questa parte, infatti, intorno al tema dell’immigrazione e dell’asilo, pure in Italia va delineandosi *un genere*, costituito tanto da pellicole di finzione quanto da documentari. È soprattutto in questo secondo ambito che si colloca – mi sembra – il maggior numero di prove mature, interessanti, non conformiste.

Per quel che riguarda il colonialismo, nonostante una tradizione, sia pur alquanto tardiva, di studi storici sul dominio coloniale italiano, assai debole e scarsa è stata – e per qualche verso è tuttora – l’opera volta a decolonizzare la memoria pubblica, la quale continua a coltivare il cliché di un colonialismo italiano straccione, bonario e di breve durata, nonché il mito auto-assolutorio, che gli è correlato, degli “italiani brava gente”².

2. Si veda in proposito Del Boca 2005. Nondimeno, in quest’opera l’autore, al pari di altri, evita d’indagare sulla struttura consapevolmente razzista e la determinata volontà di sterminio. Più corretto politicamente è il numero monografico AaVv. 2020.

Eppure, per fare solo qualche esempio, gli orrendi campi di concentramento in Cirenaica (Ottolenghi 1997), nonché l'uso di bombe asfissianti o vescicanti, i campi coltivati dati alle fiamme, le condanne a morte del tutto illegittime, per non dire dei massacri con armi chimiche cui furono sottoposte in Etiopia le popolazioni civili, la massiva "caccia all'arabo" in Libia e le conseguenti stragi per fucilazione o impiccagione, nonché il confinamento – secondo un modello concentrazionario, per quanto vagamente dissimulato – perfino di bambini e bambine, in prevalenza orfani di insorti: tutto ciò fa dire ad Ali Abdullatif Ahmida (2020) che di fatto il genocidio italiano si è consumato soprattutto nelle colonie.

Italiani brava gente?

Italiani brava gente, espressione divenuta via via assai comune e diffusa, costituisce il titolo stesso del film del 1964 di Giuseppe De Santis. È la storia di un reggimento italiano che è in Russia durante la campagna del 1941-43. Qui la ritirata dei soldati italiani, fino allora bloccati nelle steppe, viene rappresentata come una sorta di via crucis e i soldati stessi come rispettosi, indulgenti, bonari nei confronti dei russi; all'opposto dei loro camerati tedeschi, raffigurati tout court quali barbari, feroci, sanguinari.

Una tale rappresentazione fu decisamente accentuata, se non imposta, dall'intervento della censura italiana, che tagliò dalla pellicola ben diciotto scene. La versione che nel 1964 uscì nelle sale italiane era quella censurata. Più tardi i tagli per censura, quelli che erano stati conservati e archiviati, furono infine reinseriti.

Questa rimozione o cattiva coscienza si è riflessa a lungo nella cinematografia italiana e, sia pure in misura minore, continua a riflettersi tutt'oggi. Uno dei pochi film sul colonialismo italiano ad aver affrontato il tema della memoria coloniale, non già brillantemente, ma almeno con una certa onestà, è *Tempo di uccidere* (1989) diretto da Giuliano Montaldo e tratto dal romanzo omonimo di Ennio Flaiano, del 1947. Per quanto non sia un capolavoro, esso cerca per lo meno di prendere le distanze dalla retorica degli "italiani brava gente", per l'appunto.

Allorché è stata la cinematografia altrui a narrare i crimini del colonialismo italiano, ancor più essa è stata occultata o censurata. Si pensi alla vicenda di *Lion of the Desert*, il film del 1981 voluto fermamente da Mu'ammarr Gheddafi. Diretto da Mustafa Akkad, è incentrato sul personaggio di Omar al-Mukhtar, il capo della resistenza libica contro il regio esercito italiano,

il quale fu recluso e impiccato dopo un processo-farsa: la sua esecuzione pubblica avvenne nel campo di concentramento di Soluch.

Nonostante il cast eccezionale (da Anthony Quinn a Oliver Reed, da Rod Steiger a Irene Papas, da Gastone Moschin a Raf Vallone), il film fu bandito dalle sale cinematografiche italiane. Reputato da Giulio Andreotti come lesivo dell'onore dell'esercito italiano, fu formalmente vietato da Raffaele Costa, l'allora sottosegretario agli Affari Esteri.

Addirittura, nel 1987, la Digos ne bloccò la proiezione che si svolgeva in un cinema di Trento, nell'ambito di un meeting pacifista. Il film sarà trasmesso in televisione nel 2009, ben ventotto anni più tardi e solo grazie a Sky, non già alla televisione pubblica (Alpozzi 2019).

Perfino Monicelli...

Perfino Mario Monicelli ha concesso qualcosa a convenzionali cliché orientalisti: mi riferisco a *Le rose del deserto* (fig. 14), film del 2006, l'ultimo del grande e amato maestro. Esso è liberamente ispirato al romanzo *Il deserto della Libia* (Tobino 1952) e al brano *Il soldato Sanna*, tratto da *La guerra d'Albania* (Fusco 1961).

In continuità con l'iconografia orientalista è Aisha, l'unico personaggio femminile di rilievo: sottomessa e segregata nella prigione del velo e della tribù, misteriosa e seducente, proibita e desiderabile, una volta ripudiata, non può che finire dietro le sbarre di un bordello...

L'estraneità delle persone *altre*, se non la loro riduzione ad alterità assoluta, è rivelata, fra l'altro, da numerosi dettagli. E non bastano i felici tocchi da maestro, quale Monicelli era indubitatamente, i gustosi siparietti comici e i momenti di drammatica intensità, esaltati dall'ottima interpretazione di Michele Placido, ad attenuare l'impressione che neppure questa pellicola abbia saputo sottrarsi del tutto alla vetusta retorica degli "italiani brava gente".

Oppressi anche quando sono oppressori, quei soldati risultano "troppo umani", tanto quanto i libici sono imbalsamati e semplificati nel loro irriducibile esotismo. Sono tanto compassionevoli, complessi, tormentati, divertenti, gli italiani, quanto i tedeschi sono rappresentati come inflessibili, crudeli, pronti a eseguire gli ordini più criminali.

E così si rischia – forse involontariamente – di legittimare i vecchi miti del colonialismo italico dal volto umano, scevro da razzismo e violenza, e dei poveri italiani trascinati in guerra da quel folle di Hitler. Si aggiunga

che la retorica innocentista è aggiornata alla luce di problematiche e luoghi comuni del presente: nel film risuona incongruamente l'eco dei topoi correnti sull'islam misogino, sulle "missioni umanitarie", sulla democrazia da imporre con la guerra...

Eppure, gli sceneggiatori avrebbero potuto consultare almeno qualcuna delle corpose e documentate opere storiografiche dedicate al colonialismo italiano in Libia. In tal modo avrebbero potuto almeno alludere, sullo sfondo della vicenda, ai crimini orrendi – le deportazioni, i lager, l'uso di gas letali, i massacri, il genocidio – di cui esso si è macchiato, invece che annacquare le responsabilità del regime mussoliniano attraverso il personaggio farsesco di un generale che ha preso sul serio la propaganda fascista.

Lo stesso Monicelli, presentando questo suo ultimo film, aveva affermato: «Noi siamo gente generosa, che non si perde mai d'animo. Riuniti in esercito gli italiani sono sempre gli stessi: positivi, felici, ottimisti e se devono morire muoiono senza farla tanto lunga. Non vogliono essere né eroi, né missionari» (Aiello 2006).

Una nuova generazione di cineasti/e impegnati/e

In realtà il solo fatto d'avanzare dubbiosamente un tal genere di critiche o interrogativi ti espone all'accusa di settarismo e/o pedanteria: nel nostro Paese il diritto all'esercizio della critica, in particolare nell'ambito cinematografico, è – mi sembra – o almeno era un diritto alquanto limitato. Quando si tratta di opere partorite da *milieux* "progressisti" – come si sarebbe detto un tempo – è ancora più arduo avanzare critiche: il conformismo di sinistra non è molto meno tetragono di quello di destra.

Quanto alla rappresentazione delle persone immigrate e rifugiate, mi sembra che, soprattutto a partire dal 2004-05, una parte del cinema italiano inizi a rivelare una maggiore maturità politica e profondità: forse più nei documentari che nei film di finzione. In ogni caso, una nuova generazione di cineasti/e impegnati/e, anche politicamente, compare a rappresentare immigrazione e asilo in modo realistico, privo di cliché e luoghi comuni. Si pensi, tra gli altri e le altre, ad Andrea Segre, ma anche a Mohsen Melliti, autore, fra le varie opere, del film *Io, l'altro* (2007), nonché di un saggio sulla vicenda della "Pantanella" (1992)³.

3. Lex Pastificio Pantanella, un complesso industriale di Roma, fu dismesso e rimase abbandonato fino alla fine degli anni Ottanta, allorché divenne rifugio per più di un migliaio di persone immigrate o

A mo' d'esempi conviene citare anche i tre documentari di Dagmawi Yimer, *Come un uomo sulla terra* (2008), realizzato con Riccardo Biadene e Andrea Segre, *C.A.R.A. Italia* (2009) e *Soltanto il mare* (2010), realizzato con Fabrizio Barracco e Giulio Cederna. Ai quali conviene aggiungerne altri, prodotti da ZaLab nonché firmati o co-firmati da Andrea Segre: tra gli altri, *Mare chiuso* (2012). Di Segre, lodevole è anche il primo lungometraggio di finzione, *Io sono Li* (2011, fig. 15).

In questi casi (che non sono i soli), gli autori e le autrici compiono un'opera assai meritoria, tanto più per il fatto che, da alcuni anni, perfino in taluni ambienti antirazzisti i cliché e i luoghi comuni vadano moltiplicandosi. Dovrebbero preoccupare, inoltre, la tendenza a ignorare la lunga dimensione diacronica del neo-razzismo italiano; nonché il progressivo impoverimento e/o decadimento dell'analisi e della riflessione, quindi del linguaggio e del lessico. Ripeto: perfino in ambienti che si pretendono antirazzisti e che per taluni versi lo sono.

Non c'è da meravigliarsene troppo: nel nostro Paese, infatti, al pari che in altri dell'Unione Europea, la vera normalità, cioè il *métissage*, è spesso denegata o rimossa; il "colore", la provenienza, le origini sono ancora criteri distintivi che definiscono i confini della nazionalità e della cittadinanza; i figli e i nipoti degli ex-immigrati/e sono detti "di seconda" o "di terza generazione"...

A mio parere, uno degli esempi più lampanti di un tale decadimento – che non riguarda solo l'Italia – è costituito dall'attuale tendenza a usare ossessivamente il lemma "odio": ricordo che la formula "hate speech" si ritrova abitualmente anche in documenti e rapporti ufficiali di altri Paesi europei e della stessa Unione Europea; e ha finito per essere adoperata correntemente anche da taluni movimenti, associazioni, perfino intellettuali impegnati.

Essa è adoperata quale presunto movente di atti di razzismo, verbali e fattuali, ma anche, in fondo, per nominare il razzismo stesso, che, invece – come non mi stanco di ripetere – è un sistema assai complesso: anzitutto istituzionale, ma anche ideologico, politico, sociale, simbolico, mediatico... Tale sistema, che di solito agisce in società strutturate da rapporti di classe, è alimentato da pratiche discriminatorie routinarie, tali da produrre una stratificazione di disuguaglianze in termini di accesso a risorse economiche, sociali, giuridiche, simboliche (Rivera 2020).

rifugiate. L'occupazione abitativa era guidata, tra gli altri e le altre, da don Luigi Di Liegro, Dino Frisullo, Mohammad Muzaffar Ali, detto Sher Khan, nonché dalla United Asian Workers Association (UAWA), della quale Sher Khan fu presidente per un certo periodo di tempo.

La nozione di “razzismo istituzionale” – elaborata in ambienti afroamericani (Carmichael, Hamilton 1967) – suggerisce che la discriminazione, l’ineguaglianza strutturale, l’esposizione al razzismo, ma anche allo sfruttamento estremo, di persone immigrate e rifugiate, nonché di alcune minoranze, non è solo il frutto di pregiudizi, xenofobia, ripulsa da parte degli “autoc-toni”, ma è *in primis* l’esito di leggi, norme, procedure e pratiche routinarie, messe in atto dalle istituzioni.

Se proprio volessimo attribuire alla sola sfera dei sentimenti e delle emozioni o a una postura morale i moventi del parlare e dell’agire razzista “ordinario”, saremmo costretti a constatare che spesso a prevalere sono piuttosto disprezzo, derisione, dileggio, aggressività: i quali talvolta sono l’esito – soprattutto tra le classi subalterne, afflitte dal ben fondato timore del declassamento – di quel processo che Hans Magnus Enzensberger (2007) ha definito con la formula di «socializzazione del rancore». Fra l’altro, è quanto meno ingenuo ritenere che possa essere l’“odio” a ispirare le strategie politiche, istituzionali, propagandistiche contro persone immigrate, profughe, rifugiate o appartenenti a minoranze.

Ma lo stesso può dirsi di “paura”, intesa anch’essa come movente del razzismo, a sua volta spesso ricondotto a “guerra tra poveri”; per non dire dello slogan “restiamo umani” e di altri luoghi comuni simili...

Come ho scritto più volte nel corso del tempo, converrebbe considerare che quelli che definiamo gli “imprenditori politici del razzismo”, i quali in non pochi casi occupano o hanno occupato i massimi vertici delle istituzioni (e non sempre sono collocati a destra) – perseguono “freddamente” la loro strategia. La quale è volta non solo a influenzare e a conquistare l’elettorato più retrivo, disinformato o rancoroso, ma anche a conservare o a rafforzare il proprio potere e quello della loro parte politica, compiacendo gli umori più intolleranti. Questi ultimi, che siano popolari o no, non poche volte sono, a loro volta, sollecitati, strumentalizzati da formazioni di estrema destra, che, tuttavia, non è certo la sola a coltivare e a manipolare il razzismo *pro domo sua*.

A proposito di “guerra tra poveri”: spesso questa locuzione mendace (come se fra “nativi/e” e migranti vi fosse simmetria di potere) serve a denominare e, in fondo, giustificare atti di razzismo, anche assai violenti, che accadono in quartieri popolari. In realtà a istigarli, questi atti, e a guidare all’assalto il più delle volte sono gli appartenenti a formazioni di estrema destra quali CasaPound Italia, Forza Nuova e altre affini.

Tutto ciò per non dire dell’abuso del lemma “integrazione”, la quale, come dovrebbe essere ben noto, intesa com’è abitualmente, non basta affatto a proteggere dal razzismo.

A tal proposito, un caso esemplare è quello del sedicenne Giacomo Valent. Il 9 luglio 1985, a Udine, egli fu ucciso con sessantatré coltellate da due suoi compagni di un liceo assai elitario. I due, neonazisti, avevano rispettivamente quattordici e sedici anni. Figlio di un italiano, funzionario d'ambasciata, e di una principessa somala, quindi socialmente più che "integrato", Giacomo era deriso come "sporco negro", ma anche per le sue idee politiche di sinistra.

Per parlare dell'oggi, perfettamente integrato è anche Mario Balotelli, un autentico mito calcistico, approdato nella nazionale di calcio. Eppure, e non solo a causa del colore della pelle, è stato (ed è tuttora) oggetto di ripetute aggressioni, verbali o peggio.

Rimarco il "non solo" per ricordare che chiunque può essere "razzizzato/a", come ben dimostra il caso dei/delle migranti albanesi, arrivati/e in Italia a partire dai primi anni Novanta del Novecento e presto divenuti/e capro espiatorio ideale e vittime di razzismo, anche estremo.

Insomma, è come se non avesse lasciato alcuna traccia la gran mole di analisi e studi, alcuni assai pregevoli, prodotta nel corso dei decenni passati, soprattutto in Francia, ma anche in Italia, negli Stati Uniti e altrove. Infatti, perfino su giornali di sinistra può capitare d'imbattersi in articoli infarciti da lemmi quali "razza" e "razziale" (mai virgolettati). In uno di questi l'autore si diceva fermamente contrario al fatto che dalla Costituzione francese sia stata cancellata la parola "razza": cosa per la quale in Italia si battono non pochi gruppi antirazzisti e la stessa Società Italiana di Antropologia Culturale (SIAC), della quale faccio parte.

Infine: ricordo en passant che già verso la fine degli anni Trenta del Novecento, Franz Boas, fondatore dell'antropologia culturale, di origine ebraica, aveva criticato e decostruito lo pseudo-concetto di razza. Non per caso il 10 maggio del 1933, a Berlino, una massa di studenti nazisti ne mise al rogo i libri, insieme con quelli di molti altri autori più che illustri.

Infine, nel 1950, l'UNESCO, che si era costituita da poco, elaborò una *Dichiarazione sulla razza* secondo la quale non esiste alcun determinante biologico fondativo che possa legittimarla.

Riferimenti bibliografici

Aa.Vv., *Il falso mito degli Italiani brava gente. Il colonialismo, la Libia e i crimini fascisti*, Left, Roma 2020.

Ahmida A.A. (2020), *Genocide in Libya. Shar, a Hidden Colonial History*, Routledge, London.

- Aiello A. (2006), *Mario Monicelli presenta "Le rose del deserto"*, in «movieplayer.it», 22 novembre. Reperibile in <https://movieplayer.it/articoli/mario-monicelli-presenta-le-rose-del-deserto_2982/> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Alpozzi A. (2019), *Il leone del deserto, film anticoloniale censurato per quasi trent'anni in Italia*, in «italiacoloniale.com», 4 febbraio. Reperibile in <<https://italiacoloniale.com/2019/02/04/il-leone-del-deserto-film-anticoloniale-censurato-per-quasi-30-anni-in-italia>> (consultato il 2 dicembre 2021).
- Carmichael S., Hamilton C.V. (1967), *Black Power. The Politics of Liberation in America*, Random House, New York (trad. it. *Strategia del Potere Negro*, a cura di R. Giammarco, Laterza, Bari 1968).
- Cincinelli S. (2012), *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano*, Edizioni Kappa, Roma.
- Del Boca A. (2005), *Italiani, brava gente?* Neri Pozza, Vicenza.
- Enzensberger H.M. (2006), *Schreckens Männer. Versuch über den radikalen Verlierer*, Suhrkamp, Berlin (trad. it. *Il perdente radicale*, Einaudi, Torino 2007).
- Labanca N. (2002), *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna.
- Melliti M. (1992), *Canto lungo la strada*, Edizioni Lavoro, Roma.
- Ottolenghi V. (1997), *Gli italiani e il colonialismo*, Sugarco Edizioni, Milano.
- Pasolini P.P. (1975), *Scritti corsari*, Garzanti, Milano.
- Pugliese E. (2002), *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*, il Mulino, Bologna.
- Rivera A. (2003), *Estranei e nemici. Discriminazione e violenza razzista in Italia*, DeriveApprodi, Roma.
- Rivera A. (2020), *Razzismo. Gli atti, le parole, la propaganda*, Dedalo, Bari.
- Stasolla C. (2017), *'A Ciambra'. Cosa non racconta il film italiano candidato all'Oscar sul ghetto rom calabrese*, 13 ottobre. Reperibile in <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/10/13/a-ciambra-cosa-non-racconta-il-film-italiano-candidato-all-oscar-sul-ghetto-rom-calabrese/3912046/>> (consultato il 2 dicembre 2021).

Filmografia

- Akkad M. (1981), *Lion of the Desert*, Falcon International Productions, Miami.
- Amelio G. (1994), *Lamerica*, Alia Film, Roma; Cecchi Gori Group – Tiger Cinematografica, Roma; RAI Radiotelevisione Italiana – Rete 1, Roma; Arena Films, Paris; Vega Film, Zürich; Canal Plus Productions, Paris.
- Carpignano J. (2017), *A Ciambra*, Stayblack Productions, Roma; RT Features, São Paulo; Rai Cinema, Roma; DCM, Berlin; Haut et Court, Paris; Ministero della Cultura

- ra, Roma; Sikelia Productions, New York; Film I Vöst, Trollhättan; Filmgate Films, Gothenburg.
- De Santis G. (1964), *Italiani brava gente*, Galatea, Roma; Mosfil'm, Moskva.
- Liberti S., Segre A. (2012), *Mare chiuso*, ZaLab, Roma; Jolefilm, Padova; Parthenos, Padova.
- Melliti M. (2007), *Io, l'altro*, Trees Pictures, Roma; Passworld, Roma; Sanmarco, Roma.
- Monicelli M. (2006), *Le rose del deserto*, Luna Rossa Cinematografica, Roma; Rai Cinema, Roma; Mikado Film, Roma.
- Montaldo G. (1989), *Tempo di uccidere*, DMV Distribuzione, Roma; Dania Film, Roma; Ellepi Film, Roma; Surf Film, Roma; Reteitalia, Milano; ItalFrance Films, Paris.
- Placido M. (1990), *Pummarò*, Cineuropa '92, Roma; Numero Uno International, Roma; RAI Radiotelevisione Italiana – Rete 2, Roma.
- Segre A., Yimer D., Biadene R. (2008), *Come un uomo sulla terra*, Associazione Asinitas Onlus, Roma; ZaLab, Roma.
- Segre A., *Io sono Li* (2011), Jolefilm, Padova; Aeternam Films, Paris; Rai Cinema, Roma; Arte France Cinéma, Paris.
- Yimer D. (2009), *C.A.R.A. Italia*, Associazione Asinitas Onlus, Roma.
- Id., Cederna G., Barraco F. (2010), *Soltanto il mare*, Archivio delle Memorie Migranti, Roma.

Colonial (audiovisual) debris

Migrazioni e critica postcoloniale in “Asmarina” e “Aulò”

Gianmarco Mancosu

In un passaggio centrale di *Aulò. Roma postcoloniale* (Brioni *et al.* 2012), alcune sequenze mostrano delle foto d'epoca scattate durante la seconda guerra d'Etiopia. Le immagini ritraggono alcuni soldati italiani che “esibiscono” una donna africana o mentre si fanno immortalare nei pressi dell'enorme effigie della testa del duce scolpita nei pressi di Adua. In un'altra sequenza contigua, il dettaglio di un occhio si allarga progressivamente, con uno zoom all'indietro, rivelando il volto di Mussolini. Queste istantanee del passato fascista e coloniale sono accompagnate e descritte dal discorso che il dittatore pronunciò nel settembre del 1938 a Trieste, in cui egli dichiarò che «la storia c'insegna che gli imperi si conquistano con le armi, ma si mantengono con il prestigio, e per il prestigio occorre una chiara, severa coscienza razziale che stabilisca non soltanto delle differenze ma delle superiorità nettissime». Il portato propagandistico e razzista di questi passaggi è tuttavia decostruito e depotenziato dalla presenza della voce narrante principale del film, la scrittrice Ribka Sibhatu, figura che fornisce una lettura contrappuntistica alla visione parziale della storia coloniale veicolata dai vecchi materiali di propaganda. Questi brevi passaggi ben sintetizzano come diversi prodotti audiovisivi aventi a oggetto la storia coloniale e le storie dell'Italia postcoloniale usino dei materiali provenienti da quel passato al fine di riattivare una memoria, in questo caso critica, sulle vicende di una delle pagine più nefaste della storia d'Italia.

Sono sempre più numerose e sostanziali le pratiche artistiche e sociali che mirano a sovraesporre le eredità tossiche che la stagione coloniale ha disseminato nella politica, nella società e nelle culture materiali e immateriali dell'Italia contemporanea. Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo hanno parlato a ragione della necessità di articolare un discorso postcoloniale capace di leggere l'Italia contemporanea alla luce dei flussi migratori in entrata, della sua peculiare memoria coloniale e della crescente multiculturalità che con-

traddistingue la contemporaneità (Lombardi-Diop, Romeo 2014). In questo contesto, è indubbio che il formato documentario, pur riconoscendo la labile e instabile collocazione tassonomica di questo termine – a ragione si parla di «*new documentary*» (Bruzzi 2006) o di «era postdocumentaria» (Perniola 2014) –, si sia ormai consolidato quale strumento privilegiato per la rappresentazione della connessione tra eredità del passato coloniale italiano, fenomeni migratori e pratiche di cittadinanza e di convivenza.

Ridimensionando le pretese di narrare il reale con oggettività, il documentario contemporaneo può essere invece considerato in grado d'incidere nella realtà sociale e politica, fornendo interpretazioni critiche sulla storia d'Italia e sull'idea d'italianità (Ardizzoni 2013; Angelone, Clò 2011). Questa produzione risponde a diversissime dinamiche produttive e ad altrettanto differenti riferimenti formali: tuttavia, questi film da un lato possono essere accomunati dalla predisposizione verso la ricerca del reale e delle diverse storie che lo compongono; dall'altro, essi fanno riferimento a un discorso costante d'impegno postmoderno (Burns 2001; Antonello, Mussgnug 2009), capace cioè di andare oltre un punto di vista ideologico imposto – ad esempio dal posizionamento politico dell'autore/regista o dalla narrazione del commento fuori campo – abbracciando invece una prospettiva più fluida e vicina all'audience, che viene attivamente coinvolta nella costruzione di significati. In altri termini, l'impegno postmoderno non è considerato un'attitudine che si origina nell'autorialità e a cui le rappresentazioni si uniformano, ma assume i contorni di uno spazio discorsivo che abbraccia scelte stilistiche e produttive, le modalità di fruizione, e i contenuti emergenti nel loro tentativo di veicolare significati di cambiamento politico o sociale. È proprio nell'interazione tra opera e spettatore che viene costruito il valore euristico, documentario ma anche politico, di questi film.

L'analisi proposta in questo mio intervento riguarda due prodotti filmici che difficilmente si possono ricondurre a categorie rigide in termini formali: mi riferisco ad *Aulò. Roma Postcoloniale* (2012, diretto da Simone Brioni, Ermanno Guida, Graziano Chiscuzzu e scritto in collaborazione con la scrittrice Ribka Sibhatu) e *Asmarina. Voci e volti di un'eredità postcoloniale* (2015, diretto da Alan Maglio e Medhin Paolos). Entrambi sono ben esemplificativi di tutta una serie di produzioni “dal basso” – indipendenti, auto-prodotte o comunque slegate dai grandi circuiti produttivi e di distribuzione – ed esplorano le modalità attraverso le quali discorsi e pratiche coloniali influenzino tutt'oggi la vita e la percezione dei soggetti migranti e postmigranti. Il focus sarà quindi su due prodotti filmici in cui il passato è evocato come un dispositivo che tutt'oggi orienta non solo la percezione

dell'alterità nazionale, ma anche il posizionamento sociale e giuridico di tutta una serie di soggetti legati direttamente o indirettamente all'esperienza coloniale.

Audiovisual debris e memorie coloniali

Aulò e *Asmarina* sviluppano narrazioni decentrate e polifoniche, in cui fotografie, fotogrammi filmici, frammenti sonori e testuali provenienti dal passato si accumulano. Si costruisce così un meta-discorso, una storia dentro le storie che i film raccontano. Proprio l'utilizzo di questi *detriti* audiovisivi sarà oggetto delle riflessioni di questo saggio. La massiccia circolazione di fotografie, cinegiornali, documentari e film di fiction a tema coloniale durante i decenni della colonizzazione liberale, fascista ma anche nel dopoguerra (Andall, Duncan 2005; Palumbo 2003) è elemento dirimente per comprendere come immagini e discorsi razzisti, denigratori e superficiali si siano radicati nella cultura popolare e nell'immaginario collettivo nazionale. Di conseguenza, lo studio delle modalità con cui questi *colonial (audiovisual) debris* sono utilizzati in *Asmarina* e *Aulò* ci rivelerà come la stagione coloniale venga attualmente rievocata in termini critici. Questo perché, lungi dall'essere considerate prove storiche oggettive, i materiali audiovisivi provenienti dall'archivio del colonialismo italiano sono posti in dialogo con le voci degli ex sudditi coloniali, che invitano lo spettatore a ripensare criticamente alla proiezione italiana in Africa e alle conseguenze della stessa sia nelle ex colonie che nella Penisola.

Parlando di *detriti (debris)* il riferimento è al fondamentale lavoro di Ann Laura Stoler, che ci invita a riflettere sulla relazione tra tracce materiali e immateriali degli imperi che tutt'oggi albergano nelle nostre società. Stoler distingue le *ruins*, ovvero le rovine o i resti materiali – pensiamo alla toponomastica o alle statue dedicate a “eroi” dell'oltremare, ma anche al recente dibattito sullo status degli oggetti conservati nei musei coloniali europei – dal processo di *ruination* (deterioramento), attraverso cui il discorso coloniale continua a corrodere spazi pubblici e politici, la percezione dei corpi migranti, le memorie e identità collettive (Stoler 2013, 2016). I resti materiali del colonialismo diventano ingombranti e pericolosi nel momento in cui una critica condivisa del passato coloniale non viene sostanziata a livello politico, sociale e culturale. In questo caso, il processo di *ruination* può continuare a infiltrare il tessuto culturale e i discorsi sull'alterità delle società contemporanee.

Anche i detriti audiovisivi del colonialismo, in particolare nell'immediato dopoguerra, hanno contribuito a creare una narrazione acritica e autoassolutoria del passato coloniale italiano: era infatti pratica comune negli anni Quaranta e Cinquanta ricorrere al negativo e alle fotografie provenienti dal passato coloniale per costruire una memoria filmica positiva di quella stagione (Mancosu 2020). Tuttavia, nel corso dei decenni un numero crescente di produzioni artistiche hanno invece risemantizzato quel materiale, inserendolo in un discorso critico mirante a smontare le eredità del passato fascista e coloniale. Così facendo, queste pratiche hanno iniziato a scardinare l'assunto secondo cui l'esperienza coloniale italiana è stata sostanzialmente diversa e più accettabile rispetto all'imperialismo di altri paesi europei¹. Questo processo di revisione critica dell'espansionismo nazionale parte dalle tracce audiovisive di quel passato e arriva fino ai giorni nostri: in *Asmarina* e *Aulò* esso viene sostanziato attraverso diverse strategie filmiche, l'analisi delle quali andrà a rivelare sia la difficoltà della società italiana nel riconoscere le eredità coloniali ancora operanti nel tessuto sociale e nel discorso politico, ma anche il fatto che il mito degli "italiani brava gente" è sempre più messo in discussione a livello di pratiche sociali e artistiche.

“Aulò”: «Colorare Roma coi profumi e i colori dell'Eritrea»

Aulò, come accennato, è un mediometraggio parte di un sistema intertestuale più ampio in cui troviamo un altro documentario intitolato *La quarta via. Mogadiscio, Italia* (2012, regia di Simone Brioni, Graziano Chiscuzzu, Ermanno Guida, scritto da Kaha Mohamed Aden e Simone Brioni), e due volumi intitolati *Aulò! Aulò! Aulò! Poesie di nostalgia, d'esilio e d'amore* (Sibathu, Brioni 2012) e *Somalitalia: Quattro vie per Mogadiscio* (Mohamed Aden, Brioni 2012). Nel film risulta evidente la contrapposizione tra materiali di propaganda fascista e una linea narrativa incentrata su, e guidata da, la scrittrice di origini eritree Ribka Sibhatu. Ribka racconta della sua vita in Eritrea mentre compie un percorso nella città di Roma, scoprendone sia gli spazi e gli edifici con cui venne celebrata la storia del colonialismo, ma anche i luoghi d'integrazione e d'interazione postcoloniale in cui comunità transnazionali vivono e operano (come, ad esempio, i passaggi ripresi nella chiesa di San Tommaso in Parione).

1. Citiamo, giusto a titolo esemplificativo, il celebre *All'armi siam fascisti* (Mangini, Del Frà, Micciché 1962), alcune opere di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi come *Pays barbare* (2013) e *Dal Polo all'Equatore* (1987); il documentario *Fascist Legacy* (Ken Kirby), prodotto dalla BBC nel 1989.

Mentre le scene mostrano alcuni degli scorci più caratteristici della Roma antica e moderna, Ribka rivela il suo legame intimo con la città, che sente familiare. Questo perché l'architettura modernista che caratterizza diversi spazi della capitale d'Italia – tra tutti il quartiere dell'EUR, o edifici simbolici come il cinema Impero – è la stessa che gli italiani usarono negli anni Venti e Trenta del Novecento nella capitale dell'Eritrea dove Ribka è cresciuta. Il parallelismo tra Asmara e Roma è il *fil rouge* che percorre tutto film: se da un lato Ribka dichiara chiaramente di voler «colorare Roma coi profumi e i colori dell'Eritrea», dall'altro lo spazio (post)coloniale eritreo presenta tracce italiane durature, originate nel ventennio e ispirate alla più rigida segregazione tra elemento europeo e quello africano (Fuller 2007). Tuttavia, Ribka riarticola i legami tra passato coloniale e presente postcoloniale, definendo uno spazio quasi sospeso e liminale. Roma, come l'Asmara, secondo lei, non ha completamente assimilato e tantomeno dimenticato le tracce del periodo imperiale, che riverberano nella toponomastica ma anche in alcuni ragionamenti dei suoi abitanti (intervistati nel vicino litorale). Pertanto, la città emerge sia come un luogo dinamico d'interazione sociale e culturale, capace di superare le eredità coloniali, ma anche come un sito in cui «forme coloniali di pensiero vengono deliberatamente o inavvertitamente reinventate e riprovate» (Chambers, Huggan 2015, p. 786).

Nel passaggio citato all'inizio di questo saggio, la contrapposizione tra coloniale e postcoloniale diventa ancora più evidente: la brutalità imperiale e razzista viene evocata utilizzando le foto d'epoca e la registrazione del discorso di Mussolini del 18 settembre 1938. Tale retorica ufficiale, e i materiali propagandistici visuali che la sostenevano, sono tuttavia decostruiti da Ribka nel momento in cui lei sottolinea le molteplici forme d'interazione tra italiani ed eritrei, ma anche l'oppressione subita da quest'ultimi. Ribka incarna la sfida all'impostazione razziale che ha regolato l'impero, e che tutt'oggi orienta i principi dello *ius sanguinis* (Tintori 2018). La sua *agency*, quindi, risignifica i panorami urbani di Roma e, *lato sensu*, la memoria pubblica del colonialismo riattivata dai materiali audiovisivi dell'epoca. Questa memoria viene sfidata dai suoi *aulò*, ovvero componimenti orali eritrei: in questo modo, Ribka ci offre una contro-narrazione complessa, che dal mio punto di vista non è conciliatoria: la visione quasi cartografica della Roma coloniale, ma anche le immagini dell'Asmara, contengono al loro interno spazi eterotopici, in cui si sommano significati diversi e contrastanti (Foucault 1986): interazione e separazione, colonia e postcolonia, omogeneità e diversità sono sovraesposte in questo metadiscorso attivato dai detriti visivi e sonori del colonialismo.

“Asmarina”: tra album di famiglia e mimicry

Se Roma è in qualche modo fulcro e crogiolo di memorie pubbliche e materiali ben evidenti, anche per via del ruolo cardine attribuito dal fascismo alla capitale d'Italia all'interno del mito dell'impero, in *Asmarina* il focus si sposta verso la città di Milano. Uscito nel 2015, il film ha come oggetto le comunità *habesha* (formata da etiopici ed eritrei) della città meneghina, stabilitasi prevalentemente intorno alla zona di Porta Venezia. *Asmarina* sviluppa tre sezioni intrecciate: la prima indaga su come il passato coloniale sia la preconditione per queste storie di mobilità. La seconda esamina come la comunità *habesha* si sia radicata nel corso degli anni, e di come abbia elaborato identità originali e situazionali tra due o più culture (Andall 2012). Nella parte finale, *Asmarina* analizza l'articolazione attuale della comunità, il suo legame con Milano che si sostanzia in alcuni spazi pubblici e la connessione tra la memoria coloniale e l'accoglienza dei rifugiati.

Asmarina fa ampio uso di fotografie familiari, tanto che il film è stato definito «l'album di famiglia degli eritrei in Italia» (Camilli 2016). Queste fotografie ci mostrano scene di vita quotidiane della comunità *habesha*, nei suoi momenti privati o in manifestazioni pubbliche (fig. 16). Vengono così date facce e corpi alle storie delle migrazioni originate dal rapporto coloniale: così facendo, queste foto sfidano la presunta idea di omogeneità nazionale, mostrando come i vecchi legami coloniali abbiano creato spazi ibridi d'interazione nel contesto urbano milanese. Se queste fotografie “familiari” mostrano interazione e ibridazione, un altro set di immagini dal passato viene utilizzato per evocare e sfidare il mantra degli “italiani brava gente” e la positiva interpretazione della loro opera in Africa. Queste foto “ufficiali” sono introdotte e descritte da un membro dell'Associazione Nazionale Reduci e Rimpatriati d'Africa (ANRRRA) che, scorrendole, difende le ragioni e l'opera degli italiani. Queste foto di propaganda provenienti dal passato coloniale contrastano con le foto familiari della comunità *habesha*. Il ruolo indessicale di queste ultime immagini è quindi quello di sfidare determinati significati storici legati all'idea di un colonialismo tutto sommato positivo; il mito degli italiani colonizzatori buoni viene così contrastato fino a divenire contro-narrazione rispetto alle voci delle esperienze di mobilità che i vari intervistati sviluppano anche attraverso le loro foto di famiglia.

La giustapposizione e ricontestualizzazione di significati storici, che si sviluppa nel dialogo tra memorie private e pubbliche, si ritrova anche nell'utilizzo della canzone che dà il titolo al documentario. *Asmarina*, infatti, è un brano del 1956 di Pippo Maugeri, il cui testo esaltava la bellezza di una don-

na dell'Asmara, facendo riferimento a tutta una serie di tropi coloniali sulla fascinazione esotica ed erotica della conquista (Giuliani 2018, McClintock 1995, Stoler 2002). Tuttavia, una delle protagoniste del documentario, figlia di italo-eritrei arrivati in Italia negli anni Sessanta, ride di gusto mentre ascolta la versione originale di *Asmarina* dal suo smartphone. La ragazza si prende gioco del testo di Maugeri, e per traslato della retorica coloniale che il brano subdolamente riproduce. Siamo davanti a un esempio di *mimicry*, in quanto il discorso coloniale viene appropriato e parodiato da parte di quelli che un tempo erano i sudditi coloniali, pratica questa che origina uno smottamento della posizionalità degli attori coinvolti nel rapporto coloniale, disinnescandone la struttura relazionale dicotomica (Bhabha 1994).

L'uso di questa canzone, come quello di fotografie o filmati di un passato che viene raccontato come non tanto remoto, ridefinisce i livelli temporali entro cui inquadrare il legame tra la comunità *habesha* di Milano e il colonialismo italiano, creando un effetto ambiguo: come notato da Derek Duncan, l'uso di vecchi materiali audiovisivi da un lato richiama un particolare legame con quella stagione, ma dall'altro evidenzia la mancanza di consapevolezza in merito alle eredità coloniali presenti nella società italiana, riferendosi quindi a quel processo di deterioramento (o *ruination*) attraverso il quale l'impero e la sua mentalità continua a intaccare il tessuto sociale e culturale contemporaneo (Duncan 2012).

La città di Milano è mostrata in alcune scene che inframezzano le varie interviste: in particolare, le lunghe riprese su strade affollate e trafficate, o su non-luoghi come la Stazione Centrale, danno l'idea di un panorama urbano globalizzato, che offre un contesto di accoglienza capace di sintetizzare le differenze e le varie stratificazioni di storie e vicende. Quest'impressione è confermata anche dalle scene girate in alcuni spazi pubblici come i bar, i barbieri, le chiese (fig. 17), o i parchi – ma anche le immagini di repertorio sulla Convention Eritrea di Bologna² – in cui la comunità *habesha* negozia la sua appartenenza e la sua identità collettiva. Se questi spazi sociali tendono a mostrare una Milano accogliente, d'altra parte *Asmarina* ci mostra che l'Eritrea è stata indelebilmente segnata dalla presenza italiana. I confini tracciati dai colonizzatori, la fine della Seconda guerra mondiale e il conflitto con l'Etiopia hanno trasformato lo Stato del Mar Rosso in un luogo distopico da cui i suoi abitanti vogliono fuggire. Ciò emerge in

2. Tra il 1974 al 1991 la città di Bologna ha ospitato una serie di incontri internazionali organizzati dalla diaspora eritrea europea e americana. Il fine ultimo di questi festival era quello fornire un sostegno alla lotta armata di liberazione che all'epoca era in corso nel paese contro l'occupazione etiopica, iniziata nel 1961 e conclusa nel 1991.

particolare nelle scene sulle manifestazioni contro il regime dittatoriale di Isaias Afewerki, e in quelle in cui sono intervistati alcuni eritrei richiedenti asilo. Questo passaggio è enfatizzato anche da alcuni espedienti stilistici – le sequenze claustrofobiche girate dentro la metro, l'ambientazione crepuscolare o notturna –, in cui l'atmosfera familiare e rilassata che caratterizza la prima parte del film lascia il posto a uno stile più cupo e riflessivo, attraverso cui sono evidenziati i problemi di esclusione sociale che i migranti e i rifugiati affrontano a Milano.

Una nuova mappa dell'identità nazionale: cronologie e spazialità postcoloniali

Sia *Asmarina* che *Aulò* prestano un'attenzione specifica alla riformulazione di un'identità ibrida che sfida la dicotomia di stampo coloniale tra *italianità* e *alterità*, categorie queste costantemente poste in discussione dalle voci dei film. L'intreccio di storie e di sguardi decentrati e critici sul passato coloniale avviene in contesti urbani che potenzialmente permettono ibridazione e inclusione, ma in cui al contempo si sostanziano nuove forme di esclusione sociale e giuridica degli individui legati al passato italiano in Africa. Questa giustapposizione, in cui esperienze d'integrazione ed esclusione convivono, mostra Roma e Milano come città postcoloniali ricche di significati contraddittori: esse offrono contesti dinamici d'interazione sociale e culturale capaci di sublimare il passato imperiale, ma anche siti in cui i modi di agire segregativi sono riattualizzati più o meno volontariamente (Chambers, Huggan 2015).

Nel descrivere queste cartografie postcoloniali, queste produzioni ricorrono costantemente a dei *colonial audiovisual debris*, materiali audiovisivi di varia natura in qualche modo connessi al passato coloniale. L'archivio pubblico e quello privato di quell'esperienza s'incontrano e si scontrano nel racconto che si origina dalle fotografie, dalle canzoni, dai vecchi filmati, e dalle voci dei protagonisti. Di conseguenza, questi materiali non sono usati come evidenze storiche o prove documentarie di una realtà passata (Rosenstone 2006; Bruzzi 2006, p. 17); sono invece elementi che connettono il passato coloniale al tempo presente del pubblico, contrastando la retorica coloniale, decostruendone i meccanismi nascosti. In questo processo di rappresentazione e critica di significati storici dati per assodati, *Asmarina* e *Aulò* lavorano quindi “con” ma anche “contro” il materiale audiovisivo

(Lumley 2009, p. 135), la cui funzione originale viene rimodellata al fine di collegare il passato coloniale con questioni contemporanee.

La struttura meta-testuale e polifonica delle narrazioni veicolate da entrambi i film permette un'ultima riflessione sul loro formato. Sono numerosi i passaggi in cui i registi rendono evidente il loro coinvolgimento all'interno dell'opera, marcando una chiara posizionalità politica che influenza la loro pratica documentaria, che viene condivisa con gli altri soggetti in campo. In *Aulò* ciò risulta evidente nel ruolo affidato sia a Ribka e sia all'anonimo personaggio che guida per le strade di Roma, che alla fine si scoprirà essere una delle voci a commento. In alcuni passaggi di *Asmarina*, i registi interloquiscono direttamente con gli intervistati entrando in scena; inoltre, anche i membri della comunità *habesha*, con le loro voci, partecipano direttamente al discorso filmico, disegnando una mappa articolata di appartenenze e una lettura critica del passato e della contemporaneità. Tutte queste scelte stilistiche paiono voler testimoniare l'impegno civico veicolato da questi film, dando una maggiore forza al racconto di storie in apparenza "marginali", "subalterne" ma che in realtà sono parte integrante del tessuto connettivo dell'Italia postcoloniale. La tensione tra "estetica del reale" ed "estetica dell'impegno" viene quindi sublimata, nel momento in cui si scardina il rapporto tra autore-oggetto della ripresa, e tra essi e il pubblico. Così facendo, questi filmati sviluppano una forma discorsiva di impegno postmoderno, che va ad articolarsi nelle scelte stilistiche, nel posizionamento degli autori all'interno di tale discorso, nelle tipologie di circolazione e ricezione e nel loro rapporto con lo spettatore. *Aulò* e *Asmarina* divengono così rappresentativi di pratiche socioculturali che mirano a espandere i confini della cittadinanza italiana, sovraesponendo il ruolo dei retaggi culturali del passato coloniale, nel processo che ha plasmato un'idea monolitica di appartenenza nazionale, che l'Italia postcoloniale sta mettendo in discussione con sempre maggior frequenza.

Riferimenti bibliografici

- Andall J. (2012), *Second-generation Attitude? African-Italians in Milan*, in «Journal of Ethnic and Migration Studies», 28, pp. 389-407.
- Ead., Duncan D. (2005) (eds.), *Italian Colonialism: Legacies and Memories*, Peter Lang, Bern.
- Angelone A., Clò C. (2011), *Other Visions: Contemporary Italian Documentary Cinema as Counter-discourse*, in «Studies in Documentary Film», 5, pp. 83-89.
- Antonello P., Mussgnug F. (eds.) (2009), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford.

- Ardizzoni M. (2013), *Narratives of Change, Images for Change: Contemporary Social Documentaries in Italy*, in «Journal of Italian Cinema & Media Studies», 1, pp. 311-326.
- Bhabha H.K. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London (trad. it. *I luoghi della cultura*, a cura di A. Perri, Meltemi, Roma 2001).
- Bruzzi S. (2006), *New Documentary*, 2nd ed., Routledge, London-New York.
- Burns J. (2001), *Fragments of Impegno: Interpretation of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Northern University Press, Leeds.
- Camilli A. (2016), *Asmarina, l'album di famiglia degli eritrei in Italia*, in «Internazionale», 11 marzo. Reperibile in <<https://www.internazionale.it/opinione/annalisa-camilli/2016/03/11/asmarina-eritrea-documentario>> (consultato il 15 dicembre 2021).
- Chambers C., Huggan G. (2015), *Re-evaluating the Postcolonial City*, in «Interventions», 17, pp. 783-788.
- Duncan D. (2012), *Shooting the Colonial Past in Contemporary Italian Cinema: Effects of Deferal in "Good Morning Aman"*, in Lombardi-Diop C., Romeo C. (eds.), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 115-124.
- Foucault M. (1967), *Des Spaces autres*, in «Architecture, Mouvement, Continuité», 5, 1984, pp. 46-49 (trad. it. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis Milano 2001).
- Fuller M. (2007), *Moderns Abroad. Architecture, Cities and Italian Imperialism*, Routledge, London, New York.
- Giuliani G. (2018), *Race, Gender, and Nation in Modern Italy*, Palgrave Macmillan, London.
- Lombardi-Diop C., Romeo C. (2014), *The Italian Postcolonial: A Manifesto*, in «Italian Studies», 69, pp. 425-433.
- Lumley R. (2009), *Amnesia and Remembering. "Dal Polo all'Equatore", a Film by Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, in «Italian Studies», 64, pp. 134-143.
- Mancosu G. (2020), *Risentimento coloniale. I "nemici" dell'Italia e la retorica sul ritorno in Africa (1946-1960)*, in «Diacronie», 45, pp. 1-18.
- McClintock A. (1995), *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Imperial Context*, Routledge, London-New York.
- Mohamed Aden K. (2012), *SOMALITALIA. Quattro vie per Mogadiscio*, a cura di S. Brioni, Kimerafilm, Roma.
- Palumbo P. (2003) (ed.), *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.
- Perniola I. (2014), *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano.
- Sibhatu R. (2012), *Aulò! Aulò! Aulò! Poesie di nostalgia, d'esilio e d'amore*, a cura di S. Brioni, Kimerafilm, Roma.
- Stoler A.L. (2012), *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.

- Ead. (2013), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*, Duke University Press, Durham.
- Ead. (2016), *Duress: Imperial Durabilities in Our Times*, Duke University Press, Durham.
- Tintori G. (2016), *Ius soli the Italian Way. The Long and Winding Road to Reform the Citizenship Law*, in «Contemporary Italian Politics», 10, pp. 434-450.

Filmografia

- Brioni S., Guida E., Chiscuzzu G. (2012), *La quarta via. Mogadiscio Italia*, REDigital, Roma.
- Iid. (2012), *Aulò. Roma postcoloniale*, REDigital, Roma.
- Del Fra L., Mangini C., Micciché L. (1962), *All'armi siam fascisti*, Universale Film, Roma.
- Gianikian Y., Ricci Lucchi A. (1987), *Dal Polo all'equatore*, Zweites Deutsches Fernsehen, Magonza.
- Iid. (2013), *Pays barbare*, Les Films d'ici, Paris.
- Kirby K. (1989), *Fascist Legacy*, British Broadcasting Corporation, London.
- Maglio A., Paolos M. (2015), *Asmarina. Voci e volti di un'eredità postcoloniale*, Milano.

Nell'abisso

Immagini neocoloniali dal territorio campano

Vincenzo Altobelli

Virate *gomorriane* in nero, antropologie a mano armata, darwinismo criminale, lavori grandi o piccoli che misurano il proprio stile sulle psicologie, sui drammi, sulle problematiche e sulla cultura della comunità immigrata insidiata nel medesimo paesaggio antropico. Immagini testimoniali vere e dolenti che dal ventre delle cose declinano i paradossi dell'immigrazione e intessono opere che con lo stile della verità e lo sguardo sgombro dalla retorica scoprono gli ingranaggi della nuova situazione coloniale. Questo contributo intende riflettere sulla persistenza e sul rinnovamento del rapporto coloniale nei territori delle province di Napoli e di Caserta attraverso gli schemi rappresentativi adottati e proposti dalle opere cinematografiche, televisive e documentarie italiane recenti.

Nello scenario campano contemporaneo fiction e documentario hanno confuso i propri percorsi, operando del nuovo colonialismo variato e delocalizzato una traduzione visiva multiforme nell'etichetta (film, documentari, serie tv) e polivalente negli scopi; lavori che mirano a (rap)presentare il soggetto migrante prima di tutto come individuo, come soggettività portatrice di una traiettoria evolutiva, un'alterità non più lontana ma oramai quantomai vicina.

Immagini da uno spazio diverso

Per cominciare, è necessario situare letteralmente il discorso all'interno dello spazio geografico e antropologico a cui si farà riferimento e a cui si riferiscono i lavori considerati. Opere ambientate per lo più ai margini della città di Napoli: nei quartieri periferici, quelli lontani dal centro urbano e dalla metropoli; in spazi a loro volta marginali (Scampia, Secondigliano); oppure nelle aree che sconfinano nella provincia di Caserta, nell'entroterra dell'agro aversano (Casal di Principe) e del Litorale Domizio (Castel Vol-

turno, il Villaggio Coppola, Pineta Mare). Spazi celebrati dalle più celebri produzioni audiovisive contemporanee e di cui la nuova versione di *Gomorra* (Garrone 2021) ha ribadito l'imprescindibile statuto socio-antropologico. Infatti, guardando la *new edition* del lavoro di Garrone presentata pochi mesi fa, pare quantomai significativo che le poche aggiunte al film originario siano soprattutto celebrazioni del paesaggio: alcune panoramiche, il prolungamento di inquadrature fisse, orizzonti locali su cui vengono digitate didascalie di più chiara contestualizzazione. Immagini-cartello proprio a segnalare la rilevanza sociale di uno specifico contesto per la significazione iconica di un dato soggetto o realtà (in questo caso, quella migrante).

Realtà che in questi spazi, anche solo numericamente, ha raggiunto una certa consistenza. La vita dei migranti si inserisce in un contesto vessato da rapporti di forza complessi, dove le grandi speculazioni edilizie e la forte presenza di reti della criminalità organizzata fanno da sfondo a una popolazione che vive senza servizi e tutele. Nel tempo, però, i migranti si sono parzialmente affrancati dalle organizzazioni criminali locali, al punto che alcuni stranieri, attualmente, godono di ampi margini di autonomia nel traffico degli stupefacenti e soprattutto nella tratta della prostituzione.

In questi luoghi, sia il cinema di finzione sia il documentario hanno partecipato al dibattito sulle migrazioni proponendo differenti prospettive di analisi della realtà migrante, al fine di coinvolgere e interrogare criticamente lo spettatore. La lista delle opere italiane considerate¹ annovera lavori molto diversi tra loro, ma tutti ambientati nei territori descritti e tutti strutturanti il proprio discorso filmico attorno alla realtà migrante, talvolta rendendola protagonista del racconto, altre e più spesse volte, soprattutto per i lavori di finzione, facendone una presenza significativamente marginale.

In questa sede non c'è lo spazio necessario per produrre un'analisi particolareggiata dell'intero corpus di opere succitate, per questo ci si limiterà a definirne macroscopicamente lo scheletro, vestendolo di categorie e facendo riferimento a quei lavori più rappresentativi del nuovo rapporto coloniale, di quella relazione tra vecchio soggetto locale e nuovo soggetto straniero che in queste zone si è andata ridefinendosi.

1. *Gomorra* (Garrone 2008), *La Domitiana. Dove non c'è strada non c'è civiltà* (Montesarchio 2008), *Into paradise* (Randi 2010), *Gorbaciof* (Incerti 2010), *Non tutti i neri vengono per nuocere* (Nappa 2010), *Là-bas – Educazione criminale* (Lombardi 2011), *Mozzarella stories* (De Angelis 2011), *Non è un paese per neri* (Romano et al. 2011), *Arcipelaghi* (Errichiello 2012), *Benvenuti in Italia* (Amiri et al. 2012), *Gomorra – La serie* (Sollima et al., 2014-21), *Perez* (De Angelis 2014), *Loro di Napoli* (Li Donni 2015), *Napolislam* (Pagano 2015), *Se una notte di mezza estate i Bottom Brothers* (Foraggio 2016), *Vieni a vivere a Napoli* (Lombardi et al. 2016), *Il vizio della speranza* (De Angelis 2018), *Nevia* (De Stefano 2019).

Come si può notare, sono stati considerati lavori a partire da un certo anno: il 2008. Questo perché il 2008 è l'anno in cui si verificano i due eventi che hanno finito col diventare gli estremi di un ponte breve, diretto e consequenziale tra realtà e cinema: la strage di Castel Volturno² e l'uscita del film *Gomorra*.

Nell'opera garroniana, il discorso migrante rimane prevalentemente sullo sfondo, per conquistare il primo piano narrativo in tre degli episodi che compongono il film: quello del traffico di rifiuti tossici, dal momento che è alla bassa manovalanza migrante fatta di ragazzi centroafricani e magrebini che viene affidato il compito di dissotterrare e rinterrare i barili di liquami tossici; nell'episodio dei due ragazzi, Ciro e Marco, sia nella scena in cui sottraggono una quantità di cocaina a un clan nigeriano che vediamo dividersi una partita di droga all'interno di una cascina semiabbandonata, proprio sul Litorale Domizio, sia nel passaggio al night club, dove le prostitute sono ragazze dell'Est e del Sud America; infine, nell'episodio del sarto Pasquale e della comunità cinese.

Dai prodromi e dalle conseguenze drammatiche della strage di Castel Volturno, invece, sono diretti derivati il soggetto di *Là-bas – Educazione criminale* (Lombardi 2011, fig. 18) e il quarto episodio della prima stagione della serie *Gomorra*, intitolato *Sangue africano* (Sollima 2014); quest'ultimo inserisce dentro la narrazione seriale gli antefatti reali riguardanti la faida criminale e gli equilibri di illegalità tra il clan locale, la camorra, e la criminalità straniera, la mafia nigeriana, che cerca di rendersi sempre più indipendente sul territorio.

Proprio in questo episodio della serie, la scena dell'incontro tra il capo camorra e il capobanda nigeriano nelle docce di un carcere (7'33"-9'04") esplicita efficacemente gli schemi del nuovo rapporto coloniale, fungendo da canovaccio visivo e da matrice semanticamente così stratificata per comprendere la relazione tra soggetto locale, l'ex colonizzatore, e il soggetto straniero, l'ex colonizzato, all'interno di un nuovo spazio (a)coloniale.

La situazione inscenata è altamente rappresentativa sul piano simbolico a più livelli. Da una parte, l'ambientazione carceraria, e ancor più peculiar-

2. La strage di Castel Volturno o "strage di San Gennaro" è stata una delle azioni più violente della camorra casertana. A commetterla, la sera del 18 settembre 2008, furono cinque esponenti del clan dei Casalesi. Un'azione strategica, stragista e terroristica, guidata dal boss Giuseppe Setola per rivendicare il controllo del territorio. Furono sparati più di 130 colpi con pistole e kalashnikov contro alcuni immigrati che si trovavano dentro e fuori la sartoria ObObExotic Fashion a Ischitella, frazione di Castel Volturno. Vennero uccisi Kwame Antwi Julius Francis, Affun Yeboa Eric, Christopher Adams del Ghana, El Hadji Ababa e Samuel Kwako del Togo, Jeemes Alex della Liberia, quasi tutti con permesso di soggiorno per motivi umanitari.

mente nelle docce di un carcere, individua un luogo franco dove due soggetti diversi, ma accomunati da una pari condizione criminale, hanno un confronto orizzontale, paritetico: entrambi reclusi, ambedue svestiti, essi paiono soggetti privati di quelle sovrastrutture culturali che ne indicherebbero la provenienza e l'appartenenza a un retaggio specifico, esclusivo. Dall'altra, le battute che chiudono la scena: «Quando mio figlio era piccolo, lo portavo sempre a vedere le scimmie; e lui mi diceva: «Papà, ma come è possibile, degli animali così stupidi vogliono fare quello fanno gli umani?». Le scimmie sono belle quando fanno quello che dice il padrone, perché se vogliono comandare da sole, diventano pericolose. Si devono abbattere».

Queste parole monologate in dialetto napoletano dal soggetto locale, il capo camorra, ritengo che destino e rinnovino molti dei fondamentali della psicanalisi coloniale e postcoloniale. Nel momento in cui scrivo, questa branca della psicanalisi giunge al suo centenario, considerando il suo studio fondativo quello dello psicanalista indiano Grindrashkar Bose, *Concept of Repression*, del 1921. Un testo un po' sfumato negli anni all'ombra di due lavori ben più noti, quello di Octave Mannoni, *Psychologie de la colonisation* (1950) e quello di Franz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche* (1952).

Quando si tratta di analizzare il nuovo rapporto coloniale, gli studi di Mannoni e di Fanon, a mio giudizio, vanno sempre adoperati simultaneamente, in quanto studi complementari. Infatti, da un lato Mannoni fa riferimento all'Io, alla soggettività del colonizzatore, dell'occidentale, nel nostro caso del soggetto locale; dall'altro, Fanon, in modo speculare allo psicanalista francese, fa riferimento all'Io del colonizzato, del migrante, dello straniero.

Tradendo la complessità delle sue argomentazioni, quello che Mannoni sostiene, è che la superiorità che il colonizzatore rivendica sul colonizzato deriverebbe dall'inferiorità che egli avverte in madrepatria rispetto ai suoi pari, agli altri soggetti maschi bianchi occidentali (nella scena della serie *Gomorra* presa a esempio, il criminale bianco è in una situazione di inferiorità rispetto all'Istituzione, allo Stato). Il colonizzatore vive un complesso di castrazione inconscio e costante, e compensa il proprio sentimento di inferiorità cui è esposto in madrepatria con un sentimento di superiorità nei territori coloniali, proiettando sull'indigeno tutto quello che lo rende inferiore ai suoi occhi. Il colonizzato deve per questo essere primitivo, pulsionale, animalesco (come visto nella scena, "scimmia" è l'insulto razzista). In realtà, non esisterebbe alcuna complementarità tra la psicologia del colonizzatore e quella del colonizzato, ma una sorta di freudiana *Verleugnung* ("diniego" o "smentita"), poiché il colonizzatore deve credere che l'indigeno abbia una natura diversa dalla propria e da quella della propria razza, altri-

menti la situazione coloniale si troverebbe minata, la relazione con l'alterità si farebbe insostenibile e il superamento della castrazione verrebbe definitivamente compromesso. Inoltre, la situazione coloniale, secondo Mannoni, sarebbe un enorme malinteso che, seppure asimmetrico, è in qualche modo reciproco, dal momento che il colonizzatore crede nell'inferiorità dell'indigeno se il primitivo crede a sua volta alla superiorità del colonizzatore. Tale malinteso è destinato a risolversi traumaticamente, quando ad esempio il padrone coloniale rivela la propria impotenza o laddove il colonizzato inaspettatamente si rivolta, finendo per ristabilire una relazione orizzontale con il padrone coloniale. Quando questo accade, occorre una dose supplementare di *Verleugnung*, riparatrice in tal caso, cioè il colonizzatore deve ritenere che la rivolta sia dovuta nuovamente all'indole animalesca, selvaggia e patologica dell'indigeno, altrimenti si vedrebbe costretto a riconoscere in lui un avversario e dunque un suo simile e per questo sarebbe costretto a reagire con un eccesso di sadismo e violenza (la strage di Castel Volturno, quella dell'episodio di *Gomorra* e quella di *Là-bas*).

Di Fanon, invece, al di là delle molte riflessioni lungimiranti sulla soggettività del colonizzato, per il nostro discorso è d'interesse quell'idea di sopravvivenza del coloniale al colonialismo in quanto fatto storico: la situazione coloniale diventa condizione coloniale destinata a perdurare dal punto di vista psicologico oltre la fine del colonialismo e a essere in qualche modo introiettata tanto nel mondo sociale dell'ex-colonizzatore, quanto in quello del decolonizzato.

Riguardo alle considerazioni di Bose, invece, l'intuizione utile per il nostro discorso – geniale e molto moderna, a mio dire – è quella riassunta dal concetto di femminilizzazione del maschio colonizzato, del fantasma del divenire donna. Per Bose, la mascolinità indiana soffriva di un forte complesso di castrazione generato dalla sottomissione coloniale. Per superare questo complesso, il maschio colonizzato avrebbe dovuto cessare di identificarsi con l'immagine a lui più simile ma non uguale, quella del maschio bianco, del colonizzatore, per identificarsi parzialmente con l'*imago* femminile e, infine, re-identificarsi così in una sorta di posizione maschile allargata, inclusiva e non più esclusiva rispetto al femminile.

Immagini di un colonialismo altro

Oggi, quel rapporto coloniale, così come è stato studiato da Bose, da Mannoni e da Fanon, si è evidentemente ridefinito: un nuovo colonialismo de-

localizzato e rilocato all'interno di un spazio inedito, lontano dai vecchi territori coloniali, e che vede, da una parte, il soggetto occidentale, il vecchio colonizzatore, ora riconoscibile in un'associazione criminale autoctona che mira a preservare il controllo di un luogo che ritiene proprio, non in quanto spazio colonizzato, ma perché territorio abitato in esclusiva da sempre; dall'altra, l'ex soggetto colonizzato, l'immigrato costretto in un altrove estraneo a cui cerca di adattarsi replicando le pratiche criminali del vecchio colonialismo, quelle che storicamente hanno causato la sua stessa migrazione. Nella logica nel neocolonialismo delocalizzato, la componente razzista è rappresentata dalla volontà del soggetto occidentale di escludere dal suo territorio l'immigrato solo perché di etnia diversa, ritenendolo soggetto abusivo, un invasore pericoloso da ri-subordinare violentemente nella gerarchia coloniale o addirittura da eliminare (come avviene nell'episodio di *Gomorra* o in *Là-bas*).

Proprio del film di Lombardi, ritengo sia utile considerare una scena per esemplificare un ulteriore aspetto, rivelatore del più alto grado di complessità raggiunto dal rapporto neocoloniale. Si tratta di una breve panoramica (49'54" – 50'45") che, in montaggio alternato, riprende la spedizione punitiva di uno dei tanti clan africani che si spartiscono il traffico di stupefacenti sul territorio casalese, ai danni di connazionali immigrati che non vogliono affiliarsi alle attività criminali. La *voice over* trascina sulla violenza delle immagini le parole che il capoclan rivolge in francese al nipote irriducibile da poco arrivato in zona:

- Odio queste case piene di africani. Si sentono immigrati. Io non mi sento immigrato e neanche tu devi farlo.
- E come devo sentirmi?
- Come un avventuriero. È una questione di mentalità, amico mio. Pensi di comprarti quella macchina vendendo fazzoletti per strada?

La situazione e il dialogo dimostrano come nel nuovo rapporto coloniale campano non si tratti più soltanto di una relazione tra soggetti diversi (il locale e lo straniero, l'ex colonizzatore e l'indigeno), ma di uno scontro traumatico anche tra soggetti uguali, tra gli stessi migranti, tra chi si è adeguato al sistema criminale locale e chi invece cerca di resistervi, tra la violenta rivolta mannoniana e la condizione coloniale teorizzata da Fanon.

Una simile ridefinizione delle parti, questa complicazione del rapporto neocoloniale, a mio avviso, richiede di relativizzare le categorie che inquadravano la situazione coloniale del passato e di abbandonare i ruoli con-

trapposti (il colonizzatore/l'occidentale/il locale contro il colonizzato/l'indigeno) per adottare nuovi termini di raffronto, quali quelli di Io e di Altro. Secondo Julia Kristeva, ad esempio, lo straniero è una presenza che ci mette di fronte alla possibilità per noi di essere Altro. Pertanto, la presenza soggettiva dell'immigrato può diventare in un film l'espedito attraverso cui esplorare l'alterità della società italiana tutta. Talvolta, l'immigrato viene a incarnare l'altro che viene davvero da fuori, il soggetto la cui estraneità si definisce in base alle geografie e si ribadisce rispetto al soggetto locale, all'italiano; altre volte, lo straniero è l'Altro che vive dentro, colui che per ragioni di nascita e di diritti appartiene alla società, ma che ciononostante ne è escluso per la sua diversità permanente, sociale o psicologica, e indipendentemente dalla sua provenienza. L'alterità dello straniero possiede il potenziale per rinnovare una nazione e la sua identità, creando e diffondendo dialettiche sociali, politiche e culturali tanto inedite, quanto necessarie alla società, per progredire in modo dinamico, per rimodellarsi e per confrontarsi.

In *Into paradiso* (Randi 2010, fig. 19), ad esempio, lo straniero e l'italiano sono entrambi rappresentati come quell'Altro che, secondo Kristeva, è il me che è altrove, il me che non appartiene a nessuno, nemmeno a me stesso. Nel film di Randi, italiano e straniero immaginano e si fanno Altro da sé stessi e, in questo modo, diventano ambedue Altro nel medesimo luogo. Sebbene i due protagonisti provengano da ambienti territoriali e culturali passati completamente diversi, la loro situazione presente è pressoché la medesima. I due soggetti abitano un territorio straniero in cui si sentono radicati e persi (il cingalese Gayan sogna di tornare in Sri Lanka, mentre il napoletano Alfonso deve nascondersi dalla camorra nella sua stessa terra), ma l'esperienza del loro incontro li farà evolvere a livello personale, portandoli ad affrontare una realtà nuova per entrambi. Nel film, sostiene Gaohen Zhang, «la marginalizzazione o la complicità del soggetto maschile italiano è costruita rispecchiando l'analoga marginalizzazione o complicità del soggetto maschile immigrato» (2013, p. 264). La messa in parallelo dell'identità italiana e di quella migrante, facendo uso dell'esperienza migratoria passata e presente degli italiani, è una strategia di costruzione del testo filmico ricorrente: essa rende familiare l'esperienza attuale del soggetto immigrato agli occhi di quello italiano e contribuisce al *cultural blending* (ivi, p. 268), ovvero alla rappresentazione del multiculturalismo di una nazione.

Come per *Into Paradiso*, anche in altri lavori, quali *Gorbaciof* (Incerti 2010), *Mozzarella stories* (De Angelis 2011) e ancor più il trittico *Vieni a vivere a Napoli* (2016), un lavoro dal titolo autopromozionale in cui i tre registi

Lombardi, De Angelis e Prisco colgono degli aspetti della società multietnica partenopea da un punto di vista tanto anticonvenzionale quanto bonario, i temi trattati, l'ambientazione e le implicazioni etiche enfatizzano i concetti di identità locale e di identità altra opponendoli nei propri discorsi filmici a quello di identità nazionale. In tal modo, l'essere Altro, l'essere escluso diventa il punto di vista argomentale da cui questi film osservano la società italiana e il suo ordine morale e culturale.

La disamina della rappresentazione filmica del neocolonialismo campano implica necessariamente un focus sul soggetto migrante femminile. In molti dei lavori considerati, la donna migrante è ricondotta sempre all'interno di uno schema rappresentativo e identitario che la vede in una posizione di subalternità rispetto al maschile e prevalentemente confinata nelle pratiche di una sessualizzazione violenta, quella della prostituzione evidentemente. Lo vediamo ne *Il vizio della speranza* (De Angelis 2018), dove la protagonista, al servizio di una *madame* locale, traghetta lungo il fiume di Castel Volturno ragazze nigeriane incinte che affittano l'utero per sopravvivere. In *Nevia* (De Stefano 2019), in cui il soggetto femminile migrante è nuovamente una prostituta, una presenza molto marginale nell'economia del film e alla quale, in un momento, vengono addossate persino delle fattezze aliene, raddoppiando simbolicamente la sua alterità, la sua diversità. Una variazione rispetto a questo registro rappresentativo drammatico è il personaggio di Giacinta in *Into Paradiso*: il film fa assurgere la donna cingalese a voce critica della rappresentazione, a emblema della saggezza femminile, colei che sottopone i due protagonisti maschili, accomunati dal sentirsi *diversi* nel medesimo luogo, a una sorta di bagno di realtà, a una presa di coscienza.

Più interessante, per la sua carica simbolica psicoanalitica, è un personaggio presente nel settimo episodio della seconda stagione della serie *Gomorra*, dal titolo *Il Principe e Il Nano* (Giovannesi 2016). Azmera è una ragazza di origini centroafricane, la quale, come a rinnovare l'intuizione di Fanon sull'introiezione della lingua del colonizzatore da parte del colonizzato, parla in un perfetto dialetto napoletano. Azmera è la donna di un uomo bianco criminale che simbolicamente la possiede, avendola confinata in una gabbia dorata, rappresentata dall'attico di un palazzone alla periferia di Napoli. L'uomo le porta in dono una pantera, che viene tenuta legata a catena sul terrazzo, divenuto il simulacro sintetico di un giardino d'erba. In una scena, mentre la donna distesa al sole guarda in silenzio il felino prigioniero, vi è un evidente rispecchiamento simbolico della condizione di Azmera in quella dell'animale, la cui nobilita e femminilità sono costrette in un territorio improprio, in una condizione estranea. Le valenze allegoriche

di questo episodio, sottolineate sin dal titolo, si prolungano fino all'ultima immagine che ritrae il corpo esanime dell'uomo bianco steso a terra e quello della pantera ingabbiata, mentre ruggisce, attratta dall'odore del sangue.

Immagini dal reale e dal vero

Sul versante delle produzioni documentarie, sono diversi i lavori che negli ultimi anni, attraverso il linguaggio del cinema del reale, hanno raccontato, senza giudizi e prese di posizione, la complessità di partenze, di arrivi e di percorsi dei soggetti migranti. Si tratta di lavori variegati, differenti per toni e finalità, nelle cui immagini dalla grana ruvida i primi piani sono quelli di giovani migranti sudafricani che lavorano come braccianti e di coloro che vivono in promiscuità in casolari abbandonati. Immagini che si appropriano dei volti, degli sguardi, dei corpi impegnati in attività domestiche e lavorative che alludono a una riuscita integrazione. Spesso quelle di questi documentari sembrano immagini surreali, quasi oniriche, perché tracciano una parabola contrastante che dalle prime luci dell'alba invade gli autobus stipati di immigrati, per abbassarsi su serate di sfarzo e apparenza criminale, mentre in strada si consuma l'ennesima notte tra prostituzione, droga e degrado. Un cinema del reale, marginale, spesso invisibile se non a livello locale, a basso budget, dal momento che si tratta per lo più di lavori sostenuti da finanziamenti regionali o dalle stesse associazioni di sostegno e di integrazione; documentari che ascoltano la voce dei loro protagonisti, non solo per denunciare lo stato dei fatti, ma soprattutto per interrogare lo spettatore su un conflitto sociale non risolto, e proprio per questo diventano qualcosa d'altro, qualcosa di ben più complesso e grave delle immagini e dei fatti documentati.

Per concludere, nella produzione documentaria considerata è possibile circoscrivere una categoria di lavori che rinnovano la soggettività migrante, la relazione con l'altro e l'integrazione nel nuovo territorio, attraverso la partecipazione a un gruppo. Questo può essere una squadra di calcio, come quella dell'Afro-Napoli del documentario *Loro di Napoli* (Li Donni 2015), un team giovanile formato da migranti di seconda generazione e da napoletani, il cui presidente vorrebbe far disputare i campionati federali, ma alcuni ragazzi non hanno i documenti e quindi la macchina burocratica s'inchioda sui permessi di soggiorno e i certificati di residenza. Questo lavoro trova una sorta di antecedente variato in *Cricket Cup* (Pacifico, Liguori 2006), mediometraggio documentario su una squadra di cricket formata da immigrati cingalesi stabilitisi a Napoli.

Altresì, un gruppo può essere individuato nella compagnia teatrale di *Se una notte di mezza estate i Bottom Brothers* (Foraggio 2016), in cui un gruppo di persone di diversa provenienza e status partecipa a un laboratorio che è ovviamente un'occasione per inscenare un confronto sulle realtà fuori dal palcoscenico. Da ultimo, si segnala *CastelVolturno: sur-reality show*, un quaderno di appunti per immagini divenuto l'episodio zero di una fiction sociale, *Appunti per una fiction su Castel Volturno*, che nel 2012 si proponeva di raccontare storie vere e verosimili del Litorale Domizio e dei suoi abitanti africani attraverso un linguaggio accessibile a un grande pubblico, quello della fiction televisiva.

Riferimenti bibliografici

- Bose G. (1921), *Concept of Repression*, Sri Gauranga Press and Kegan Paul, Trench, Troubner and Co., Calcutta-London.
- Fanon F. (1952), *Peau noirs, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Pelle nera, maschere bianche*, a cura di S. Chiletti, ETS, Pisa 2015).
- Kristeva J. (1988), *Étrangers à nous même*, Fayard, Paris (trad.it. *Stranieri a noi stessi. l'Europa, l'altro, l'identità*, a cura di A. Serra e A. Galeotti, Donzelli, Roma 2014).
- Mannoni O. (1950), *Psychologie de la colonisation*, Éditions du Seuil, Paris.
- Schrader S., Winkler D. (eds.) (2013), *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publisher, Newcastle.
- Zhang G., *Comedy Film and Immigration to Italy: Reading Masculinity, Hybridity, and Satire in Lezioni di cioccolato (2007), Questa notte è ancora nostra (2008), and Into Paradiso (2010)*, in *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, cit., pp. 263-279.

Filmografia

- Amiri A., Dera H., Dilara H., Ali Z.M., Yimer D. (2012), *Benvenuti in Italia*, Archivio delle Memorie Migranti, Roma.
- De Angelis E. (2011), *Mozzarella Stories*, Bavaria Media Italia, Roma; CSC Production, Roma.
- Id. (2014), *Perez*, O' Groove, Napoli; Tramp Limited, Palermo.
- Id. (2018), *Il vizio della speranza*, Tramp Limited, Palermo; O' Groove, Napoli; Laser Film, Roma.
- De Angelis E., Lombardi G., Prisco F. (2016), *Vieni a vivere a Napoli*, Run Comunicazione, Napoli.

- De Stefano N. (2019), *Nevia*, Archimede, Roma; Rai Cinema, Roma.
- Errichiello M., Sossella G. (2012), *Arcipelaghi*, Yeelen Film Autoproduzioni, Napoli.
- Foraggio A. (2016), *Se una notte di mezza estate i Bottom Brothers*, Foraggio S.r.l., Napoli; Ea-sLab, Napoli; Stabilemobile Compagnia Antonio Latella, Forlì; Teatro Bellini, Napoli.
- Garrone M. (2008), *Gomorra*, Fandango, Roma; Rai Cinema, Roma; Sky Cinema, Milano.
- Incerti S. (2010), *Gorbaciof*, Devon Cinematografica, Roma; Surf Film, Roma; The Bottom Line, Roma; Immagine & Cinema, Roma; Teatri Uniti, Napoli.
- Li Donni P. (2015), *Loro di Napoli*, Own Air, Roma.
- Lombardi G. (2011), *Là-bas – Educazione criminale*, Eskimo, Roma; FigliDelBronx, Napoli; Minerva Pictures, Roma.
- Montesarchio R. (2008), *La Domitiana. Dove non c'è strada non c'è civiltà*, Effetto Vertigo, Napoli.
- Nappa S. (2010), *Non tutti i neri vengono per nuocere*, Associazione di Volontariato Jerry Masslo, Castel Volturno.
- Pacifico M., Liguori D. (2006), *Cricket Cup*, Teatri Uniti, Napoli.
- Pagano E. (2015), *Napolislam*, Isola Film, Bologna; Ladoc, Napoli.
- Randi P. (2010), *Into Paradiso*, Acaba Produzioni, Roma; Cinecittà Luce, Roma.
- Romeo L., Amodio F., Andria A., Leombruno M. (2011), *Non è un paese per neri*, Digigraf, Napoli.
- Saviano R. (2014-21), *Gomorra – La serie*, Sky, Milano; Cattleya, Roma; Fandango, Roma; Beta Film, Oberhaching.

IV.

Percorsi di espressività transmediale

“Nuovi media” e “nuovi italiani”

Il fenomeno dei media interculturali digitali tra possibilità di (auto)rappresentazione, limiti e trasformazioni

Marina Morani

Introduzione

La crescente diversità nella società italiana, come in molti paesi europei, ha contribuito al diffondersi di una percezione da parte di cittadini con background migratorio, attivisti culturali e studiosi di media e comunicazione di una inadeguatezza della sfera mainstream nel rappresentare la società contemporanea in modo inclusivo e plurale. A partire dagli anni Novanta, la nascita e il moltiplicarsi di iniziative medialità alternative ai media nazionali rivolte a un pubblico appartenente a minoranze etniche o con background migratorio ha attirato un vasto interesse di ricerca accademico specialmente nel panorama europeo e nordamericano. Con l'espressione *ethnic (minority) media* (“media etnici”) sono stati ampiamente esaminati in diversi contesti prodotti medialità rivolti a e/o realizzati da una specifica comunità “etnica minoritaria” residente in un certo territorio nazionale e prevalentemente prodotti nella lingua della comunità di origine (Matsaganis *et al.* 2011). Tuttavia, l'esistenza di “media *inter-culturali*”, ovvero prodotti da redazioni che coinvolgono collaboratori con diversa origine migratoria, è stata raramente presa in considerazione nel panorama di ricerca sia in Italia che altrove. Il panorama dei media interculturali in Italia rappresenta un caso di studio scarsamente esplorato e tuttavia significativo per esaminare la sperimentazione di modelli e contenuti di informazione basati su processi di produzione più inclusivi e pluralisti rispetto all'informazione mainstream. Grazie alle possibilità offerte dalle infrastrutture digitali e al sostegno di realtà associative così come di finanziamenti pubblici e privati, a partire dalla metà degli anni Duemila un numero crescente di piattaforme interculturali ha iniziato a popolare la sfera digitale italiana. Basato su un lavoro di ricerca di dottorato, questo articolo ha innanzitutto l'obiettivo di

introdurre il fenomeno dei media interculturali digitali in Italia attraverso una panoramica sintetica e allo stesso tempo longitudinale per quanto riguarda definizione, mappatura ed evoluzione di generi e formati. La seconda parte analizza la costruzione discorsiva dei *nuovi italiani* articolata nelle storie personali pubblicate dalle piattaforme. Infine, verranno proposte alcune riflessioni sulle potenzialità, i limiti e l'evoluzione dei media interculturali per quanto riguarda la costruzione di modelli di informazione alternativi e la elaborazione di *nuove* rappresentazioni della diversità.

Il panorama dei media interculturali digitali in Italia

Nel panorama italiano, un numero limitato di studi ha, nel corso degli anni, mostrato interesse verso i media delle “minoranze etniche” o rivolti a comunità con background migratorio. Lo studio di Maneri e Meli, in collaborazione con COSPE (Cooperazione per lo Sviluppo dei Paesi Emergenti)¹, rimane una delle ricerche più esaustive e sistematiche sui “media multiculturali” in Italia, definiti dagli autori come iniziative medial: «prodotte da, e rivolte prevalentemente a, cittadini alloctoni» (2007, p. 12). Lo studio traccia una mappatura dettagliata di iniziative televisive, radio e stampa tra il 1987 e il 2006, mentre la sfera digitale resta fuori dall'oggetto della ricerca. Inoltre, la distinzione tra redazioni “mono-culturali etniche” e “inter-culturali” non viene pienamente affrontata nello studio. Pubblicazioni successive includono riflessioni sul panorama digitale e sull'esistenza di redazioni “inter-culturali” (Maneri 2011, Meli 2011) che tuttavia necessiterebbero di un ulteriore approfondimento. Il presente studio intende restituire centralità e importanza alla sfera digitale come luogo di sperimentazione di formati, generi e discorsi con una vocazione inclusiva e plurale. Il posizionamento dei media interculturali come distinti dai “media etnici” (o “multiculturali”) rende possibile l'analisi di un fenomeno che nasce come prodotto di condizioni socioculturali specifiche del contesto italiano. La dispersione territoriale della popolazione “immigrata” in Italia, a differenza di altri paesi europei in cui residenti e cittadini appartenenti a minoranze etniche tendono a risiedere secondo la propria comunità di appartenenza, e l'assenza di una politica multiculturale centralizzata (Allievi 2010), può ave-

1. A partire dagli anni Duemila, l'associazione COSPE ha svolto un ruolo fondamentale nel monitorare e raccogliere dati sul panorama dei media “multiculturali” in Italia. Il portale «mmc 2000», rimasto attivo fino al 2013, mappava progetti medial rivolti a e/o prodotti da un pubblico con un background migratorio, da trasmissioni televisive a portali web.

re favorito un approccio di governance locale interculturale alla diversità. Inoltre, la campagna per la riforma della legge della cittadinanza ha rappresentato un obiettivo comune e condiviso da residenti e cittadini con diversi background migratori catalizzando energie, idee, finanziamenti verso la costruzione di progetti culturali comuni al di là delle differenze di origine dei cittadini o residenti coinvolti (Morani 2021).

L'espressione “media interculturali digitali” è un termine operativo scelto per sottolineare la diversità di origine e appartenenza dei redattori coinvolti nelle iniziative di produzione dei progetti come tratto distintivo rispetto ai “media multiculturali” o “etnici”. Le redazioni dei media interculturali in Italia coinvolgono residenti o cittadini con background migratorio o appartenenti a diverse comunità etniche “minoritarie” così come italiani di singola origine. Pubblicando contenuti in italiano in quanto lingua della comunità nazionale di appartenenza dei collaboratori così come del pubblico di riferimento, i media interculturali si rivolgono a un pubblico nazionale ampio e plurale al di là delle singole comunità di origine (Morani 2017, 2021).

La definizione operativa di media interculturali digitali si basa sui seguenti criteri utili a definire la “popolazione” di questa forma mediale:

- *piattaforma*: digitale/online;
- *redazione*: prevalentemente composta da residenti o cittadini con diverso background migratorio o appartenenti a “minoranze etniche”; tra i collaboratori anche italiani di singola origine;
- *lingua*: italiano;
- *pubblico*: comunità nazionale italiana nella sua diversità;
- *contenuti*: temi relativi a (im)migrazione, cittadinanza e diversità culturale;
- *obiettivi*: produrre e diffondere una informazione alternativa al racconto giornalistico mainstream su immigrazione e diversità; praticare processi inclusivi e partecipativi di produzione di contenuti.

La mappatura dei media interculturali digitali dal 2000 al 2020 identifica 34 piattaforme che soddisfano i criteri sopra citati (tabella 1); le prime iniziative risalgono ai primi anni Duemila, tuttavia, sono gli anni tra il 2008 e il 2013 che vedono nascere il maggiore numero di nuove piattaforme (grafico 1, Morani 2021). In quegli anni, infatti, il tema della riforma della cittadinanza era per la prima volta entrato nel dibattito pubblico e nell'agenda di governo. Di conseguenza, una maggiore attenzione ai temi di inclusione e diversità da parte dell'opinione pubblica come anche di istituzioni, as-

sociazioni e finanziatori pubblici e privati interessati alla promozione di progetti editoriali per “l’integrazione” e con una vocazione interculturale può avere facilitato la nascita e la diffusione dei media interculturali (*ibid.*).

Dalle web tv ai blog collettivi

I media interculturali digitali in Italia rappresentano un panorama vario ed eterogeneo per formati, modelli di finanziamento e interessi tematici. Questa diversità riflette la storia individuale delle piattaforme e della comunità di ideatori e collaboratori del progetto, così come i legami di affiliazione con organizzazioni proprietarie e l’evoluzione delle infrastrutture digitali. Tuttavia, le diverse piattaforme condividono motivazioni e obiettivi: produrre una informazione legata ai temi della (im)migrazione, cittadinanza e diversità attraverso la voce e il punto di vista di chi possiede un background migratorio. Tra il 2008 e il 2013 nascono le prime iniziative, sostenute da collaborazioni con realtà associative locali e modelli ibridi di finanziamento pubblico e privato. Con un interesse verso la produzione audiovisiva, questi primi progetti offrono opportunità di formazione e partecipazione alla produzione multimediale a giovani con una origine migratoria.

«Crossing TV», definita «la prima web tv italiana interculturale», nasce nel 2008 su iniziativa dell’associazione bolognese Crossing Generazioni Creative. Il progetto, finanziato principalmente dal Ministero della Solidarietà Sociale, coinvolgeva giovani di “seconda generazione” come produttori dei contenuti e si rivolgeva a un target di adolescenti. Ispirata ai format delle rubriche televisive, le puntate del palinsesto digitale avevano come protagonisti giovani di diverse origini ed esploravano temi come sport, amicizia e passioni individuali, cercando di sovvertire gli stereotipi legati alla rappresentazione del “giovane straniero” in Italia. Negli stessi anni viene lanciata «Lookout TV», sostenuta da fondazioni private e con una doppia redazione a Roma e a Milano. Con un interesse per la formazione giornalistica professionale, «Lookout TV» coinvolgeva e formava giornalisti con background migratorio con l’obiettivo di costruire, attraverso inchieste giornalistiche, una informazione nazionale e internazionale equilibrata e approfondita.

Le web tv interculturali hanno avuto in genere una vita relativamente breve, con una media di attività di quattro anni. Le difficoltà nell’assicurare finanziamenti sufficienti e continuativi per la produzione di contenuti audiovisivi ha limitato la durata delle attività. Senza fare della produzione multimediale il format principale, altri progetti hanno utilizzato formati

ibridi – e finanziariamente più sostenibili – tra il portale informativo, il blog di opinione e lo storytelling. Ad esempio, «Prospettive Altre» nasce nel 2012 come testata giornalistica dedicata a «fatti, approfondimenti e dibattiti sull’Italia plurale» promossa da COSPE e Associazione Nazionale Stampa Interculturale (ANSI) all’interno del progetto europeo “Media4Us”. Oltre ad avere una aspirazione giornalistica attraverso la pubblicazione di reportage su temi sociali legati al contesto migratorio, il progetto cercava di fare emergere la realtà quotidiana “inter-culturale” attraverso la prospettiva di chi possiede una origine migratoria.

«Italiani+» era un portale multifunzionale per i “nuovi italiani”, dalle “prime generazioni” in cerca di informazioni pratiche a giovani italiani con background migratorio o di singola origine interessati a un racconto della diversità plurale, inclusivo e positivo. Affiliato al gruppo editoriale Stranieri in Italia e finanziato da istituzioni pubbliche, il portale dedicava ampio spazio alla riforma della legge sulla cittadinanza attraverso sezioni di orientamento legale o notizie. Vi erano anche notizie internazionali e una sezione di storie individuali. «Migrador Museum» si definiva invece «il museo virtuale dell’immigrazione» ed era un portale interamente dedicato allo storytelling. Ospitava le storie di cittadini o residenti di origine migratoria basate su interviste condotte dai collaboratori del progetto, i quali condividevano con i protagonisti intervistati della storia un’esperienza migratoria (diretta o indiretta).

Il formato del blog collettivo, anche grazie ai costi bassi di produzione e la possibilità di gestire redazioni virtuali, è stato adottato da numerose iniziative nate intorno agli anni 2011-12. «Yalla Italia» è stato uno dei primi blog con una vocazione interculturale. Nato come inserto mensile al settimanale «Vita», venne poi riproposto in formato blog e curato da redattori di seconda generazione. «Yalla Italia» aveva un target giovane e un interesse per il mondo arabo che spesso rifletteva le origini dei redattori. I post affrontavano temi legati a esperienze identitarie scegliendo spesso un tono diretto, introspettivo e a volte anche (auto)ironico nel decostruire stereotipi e luoghi comuni sul tema della identità culturale e delle appartenenze multiple. «A.L.M.A. blog», acronimo di Alzo La Mano Adesso! nasce invece come un collettivo indipendente di scrittori e giornalisti di origine immigrata che avevano già collaborato alla colonna “Nuovi Italiani” della rivista «Internazionale». Il blog aveva una vocazione di attivismo letterario grazie a contributi liberi da un’agenda editoriale e sovrastrutture proprietarie. I contenuti esploravano diversi generi, dalla scrittura creativa alla poesia, dal commento a notizie di attualità al racconto personale autoriflessivo.

Ad oggi, agosto 2021, nessuna delle iniziative sopra introdotte e solo 9 delle 34 mappate dal 2000 al 2020 restano attive e regolarmente aggiornate (Morani 2021). Il rallentamento del settore dei media interculturali digitali a partire dal 2012 può essere attribuito a diversi fattori. In primo luogo, la precarietà delle risorse e le modalità di finanziamento hanno rappresentato la principale sfida dei media interculturali. Inoltre, la discontinua attenzione pubblica e politica per la questione della cittadinanza, negli ultimi anni offuscata da temi ritenuti più “emergenziali”, può avere determinato un calo di attenzione da parte dell’opinione pubblica e quindi anche di possibili finanziatori. Infine, l’evoluzione dei formati digitali e un interesse sempre maggiore verso canali social da parte di pubblico e attivisti culturali hanno aperto nuove strade ed opportunità di informazione e (auto)rappresentazione (*ibid.*). Tuttavia, come verrà approfondito nell’ultima sezione, l’esperienza dei media interculturali non è si è esaurita ma è in costante trasformazione, così come il contesto socioculturale e le infrastrutture medialie che ne hanno determinato la genesi.

Le storie dei “nuovi italiani”

Come molte iniziative di media alternativi, i media interculturali hanno come intento quello di elaborare rappresentazioni e linguaggi alternativi al sistema egemonico di rappresentazione della diversità in Italia. La ricerca di un linguaggio di (auto)rappresentazione che sottolinei appartenenza alla comunità nazionale da parte di residenti e cittadini con background migratorio è comune a molte iniziative. Le espressioni *nuovi italiani* e *nuovi cittadini* ricorrono nei contenuti delle piattaforme e si riflettono nella scelta dei nomi stessi di diverse iniziative, come «Nuovi cittadini TV», «La città nuova» e «Italiani+». L’utilizzo di queste espressioni denota l’esigenza di abbandonare termini con connotazioni alterizzanti e restituire appartenenza nazionale a residenti e cittadini di origine migratoria.

Tuttavia, come diversi studi osservano, l’espressione *nuovi italiani*, la quale nasce da un progetto sociopolitico di campagna per la riforma della cittadinanza (Morani 2017) rischia di proporre una visione rigida e nazione-centrica di identità, dove la diversità viene “inserita” all’interno di un vecchio paradigma (Berrocal 2010). A livello visivo, significanti nazionali come il tricolore sono spesso impiegati nelle homepage delle piattaforme interculturali. Enfasi sulla cittadinanza formale è evidente in quelle piattaforme che promuovono – se non altro nel periodo di attività – la riforma

della legge sulla cittadinanza come obiettivo comune condiviso da giovani residenti e cittadini di diverse origini.

L'analisi della rappresentazione dei “nuovi italiani” attraverso le storie pubblicate nelle piattaforme permette di riflettere sulle possibilità discorsive di linguaggio e narrazioni alternative alle rappresentazioni dominanti dell’“immigrazione” in Italia. Sezioni dedicate alle storie individuali dei “nuovi italiani” ricorrono nella maggior parte dei progetti esaminati, spesso in sezioni dedicate e con l'intento di restituire voce e potere di auto-rappresentazione a soggetti che sono solitamente “oggetti” nelle storie degli altri. Le storie dei “nuovi italiani” tendono a essere racconti biografici in prima o terza persona o interviste. Si tratta in gran parte di storie positive in cui si afferma il senso di appartenenza nazionale del protagonista attraverso il racconto della dimensione professionale e identitaria. Attraverso una analisi critica del discorso, qui presentata in maniera sintetica, sono state identificate tre principali costruzioni narrative-discorsive ricorrenti in un campione di venti storie, pubblicate nel 2014, periodo di comune attività, tra «Migrador Museum», «Italiani+», «Yalla Italia», «A.L.M.A. blog» e «Prospettive Altre».

“Nuovi italiani” di successo

Numerose storie hanno come protagonisti residenti o cittadini con background migratorio che hanno raggiunto importanti obiettivi professionali seguendo le proprie passioni con impegno, sacrifici e dedizione. I “nuovi italiani” sono in genere rappresentati come soggetti intraprendenti con una inclinazione verso carriere imprenditoriali e che fanno delle proprie origini un bagaglio di risorse utili e valorizzanti. La storia intitolata *Il mio riscatto non è una rivincita* («Migrador Museum», 16 agosto 2014) racconta il percorso professionale e personale di Jamal, professionista nel mondo della moda, dalle difficoltà economiche in Marocco a una carriera a Milano. La storia mette in risalto le qualità eccezionali di Jamal nel sapere affrontare avversità e ostacoli grazie alle proprie capacità di resilienza, nel sapere cogliere opportunità e sfruttare al meglio le competenze acquisite nel paese d'origine. La generosità è un altro tratto che viene spesso messo in risalto nelle storie dei “nuovi italiani”. La storia *Pane, Amore e Fantasia. Il dono quotidiano di Lulzim Vulashi* («Italiani+», 4 aprile 2014) racconta gli atti di solidarietà verso i “meno fortunati” da parte del protagonista, un imprenditore di origini albanesi divenuto titolare di una apprezzata panetteria a Firenze, dopo

un percorso di dura gavetta. Il “nuovo italiano” è quindi un soggetto artefice del proprio successo professionale attraverso eccezionali qualità imprenditoriali, generosità d’animo e profonda dedizione verso i propri obiettivi lavorativi.

Le storie dei “nuovi italiani” di successo richiamano il tropo del “bravo immigrato” (Mujcic 2019) ricorrente nei discorsi politici e pubblici “pro-immigrazione” e costruito in opposizione a rappresentazioni di soggetti invisibili, criminalizzati o vittimizzati e relegati a ruoli professionali e sociali subalterni, poco qualificati e dipendenti da sostegni esterni. Le storie di successo suggeriscono il tentativo persuasivo di posizionare i “nuovi italiani” come “legittimi” cittadini secondo una tattica di integrazione strategica (Hall 1991). Seppure con una intenzione di sovversione delle narrazioni parziali e stigmatizzanti dei media mainstream, le storie dei “nuovi italiani” come soggetti “meritevoli” di inclusione (Sirriyeh 2020) attingono a ideologie neoliberali che, attraverso una valorizzazione positiva del successo imprenditoriale individuale, attingono a narrazioni alterizzanti e utilitaristiche come il valore economico dell’immigrazione (Morani 2017).

Essere e non essere (italiani)

Diverse storie di “nuovi italiani” adottano un genere di narrazione introspettiva attraverso riflessioni e racconti personali che esplorano temi legati all’identità e alla esperienza di appartenenze multiple. Si tratta in genere di contenuti prevalentemente pubblicati su piattaforme blog, un formato che si adatta a una scrittura più immediata e, in certi casi, percepita come più libera da filtri editoriali. Alcuni racconti sottolineano un senso di precarietà identitaria vissuta dai protagonisti delle storie derivata da esperienze quotidiane di “non riconoscimento” (Hepworth 2015). Ad esempio, nella storia *Mi sento, sono e vorrei essere* («Yalla Italia», 29 maggio 2014), la protagonista, una giovane milanese di origini srilankesi, racconta in prima persona la discrepanza tra il proprio “sentirsi italiana” e il non sentirsi pienamente riconosciuta come italiana con una origine “altra”. Il legame con le proprie origini viene raccontato come un percorso spesso ostacolato da pressioni assimilazioniste e solo recentemente riscoperto. Spesso il senso di non riconoscimento deriva da processi sistemici esclusivizzanti come restrizioni giuridiche di accesso alla cittadinanza. Il racconto *Viorica, anzi Viola* nella sezione “Nuovi Cittadini” di «A.L.M.A. Blog» racconta la storia di una donna dalla nazionalità non specificata alle prese con una serie di difficoltà

quotidiane derivate dal mancato possesso della cittadinanza che limita le possibilità di migliorare le proprie condizioni di lavoro e di vita.

Queste testimonianze e racconti tendono a restare circoscritti a una narrazione individuale, autoriflessiva e personale. Esperienze di processi o atti discriminatori sono interiorizzati in questo tipo di storie come un “senso di non riconoscimento” piuttosto che come il prodotto di processi sistemici esclusivizzanti e razzializzanti.

“Nuovi italiani” nel mondo

Un terzo tipo di narrazione colloca i “nuovi italiani” come parte di uno spazio di rappresentazione globale e cosmopolita creando connessioni con contesti e mondi “altri”. Diverse piattaforme ospitano storie che tracciano un parallelismo tra italiani emigrati in altri paesi e italiani o residenti di origine immigrata in Italia, come ad esempio il reportage *Storie di nuovi migranti: giovani italiani nel mondo* («Prospettive Altre», 25 giugno 2014). A volte vengono anche sperimentate forme narrative di racconti fantastici che invitano a una prospettiva cosmopolita come la serie di racconti *Storie dal Futuro* di «Migrador Museum» in cui la diversità in Italia viene osservata e raccontata attraverso una prospettiva fantascientifica. Il racconto *Lo chiameremo Mondo* racconta la storia di una creatura nata sul pianeta Terra da genitori di origine extraterrestre e che vive la difficoltà di non sentirsi pienamente riconosciuto come “terrestre” («Migrador Museum», 15 aprile 2014). Questi racconti, attraverso spostamenti di sguardi e prospettive, cercano di suscitare empatia e autoidentificazione secondo un discorso autoriflessivo che invita a trovare “l’altro in noi e il sé nell’altro” (Berrocal 2011).

Queste tre narrazioni suggeriscono l’intenzione di costruire rappresentazioni che sovvertono o ampliano il racconto egemonico della “immigrazione” in Italia percepito come generalizzante, parziale e alterizzante. Il racconto biografico restituisce la voce e la prospettiva dei protagonisti stessi delle storie attraverso narrazioni che sottolineano l’importanza della cittadinanza formale come forma di riconoscimento sociale e giuridico. Allo stesso tempo, prediligere narrazioni che vincolano la legittimità della cittadinanza al successo individuale può risultare una strategia discorsiva limitante rispetto alla possibilità di includere diverse e molteplici possibilità di costruzione di una identità nazionale collettiva inclusiva della diversità.

Ripensare i media digitali interculturali in Italia: potenziale, limiti e trasformazioni

Il caso dei media digitali interculturali in Italia rappresenta la possibilità praticata di creare spazi mediatici più inclusivi, pluralisti e partecipativi. In questo, le piattaforme interculturali, specialmente negli anni di massima attività, hanno rappresentato luoghi di sperimentazione per l'elaborazione di narrazioni su immigrazione, diversità e cittadinanza alternative al discorso giornalistico dominante restituendo visibilità a rappresentazioni, prospettive e voci sottorappresentate o stigmatizzate.

Attraverso la formazione e il coinvolgimento di collaboratori con background migratorio, queste piattaforme hanno rappresentato laboratori creativi di pratica interculturale e un modello per una maggiore inclusività nelle redazioni dei media italiani. Tuttavia, alcuni fattori strutturali e contingenti al contesto socioculturale degli anni di massima attività delle piattaforme, hanno limitato la longevità di molte iniziative. La precarietà di risorse di finanziamento e il difficile equilibrio tra libertà editoriale e sicurezza finanziaria, attraverso legami proprietari o di finanziamento con gruppi editoriali o istituzioni pubbliche o private, hanno rappresentato sfide significative. Inoltre, la discontinua attenzione pubblica e politica ai temi di inclusione sociale e culturale, nonché della riforma della legge sulla cittadinanza, può avere limitato opportunità continuative di fondi e un interesse lungo di pubblico e produttori (Morani 2021).

A livello di contenuti, i media interculturali hanno sperimentato molteplici formati, generi e stili nel raccontare la diversità in Italia attraverso prospettive inclusive e spesso autoriflessive. Esaminando le (auto)narrazioni nel genere di storie dei “nuovi italiani”, emerge una predilezione per la narrazione individuale, spesso celebrativa che sottende a una strategia persuasiva nel posizionare i “nuovi italiani” come “legittimi” cittadini. Il progetto di cittadinanza influenza quindi le narrazioni e ne può limitare, per certi aspetti, le possibilità discorsive secondo uno spettro di rappresentazione più ampio che includa, ad esempio, la elaborazione di narrazioni collettive, approcci intersezionali o pratiche di cittadinanza secondo una accezione più ampia di quella giuridico-legale (Isin, Nielsen 2008).

Nonostante il fenomeno dei media interculturali abbia subito un rallentamento rispetto al periodo di massima crescita di nuove piattaforme, è ancora una realtà attiva e in costante trasformazione. Negli ultimi tre anni sono nate almeno quattro nuove piattaforme con formati e modelli editoriali diversi ma intenti ancora simili: dare visibilità a storie e contenuti

legati ai temi della diversità in Italia e nel mondo contemporaneo che non trovano spazio nei palinsesti dei media nazionali mainstream. Rispetto ai media interculturali della “prima generazione”, questi nuovi progetti tendono ad avere redazioni prevalentemente virtuali, strategie di comunicazione social che favoriscono interazioni più immediate con il pubblico e sempre più caporedattori italiani appartenenti a una minoranza “etnica” o di origine migratoria ai vertici dei progetti.

Rimane centrale a molte di queste iniziative il genere del racconto di storie individuali “positive” e “vincenti” come in «Second Generations» e «ColorY*», due progetti molto attivi anche su Instagram che fanno dello storytelling la modalità narrativa principale. Queste nuove piattaforme sembrano tuttavia proporre uno spettro più ampio e intersezionale di narrazioni al di là dell'enfasi sulla appartenenza nazionale. Quando si tratta di prodotti editoriali, come «Afroitalian Souls» e «Nuove Radici», questi sembrano possedere filtri editoriali più leggeri e modelli di finanziamento “dal basso”. Al tempo stesso, i social media sono diventati luoghi privilegiati da attori collettivi e individuali le cui voci, storie o prospettive non trovano spazio nella sfera mainstream. Anche i movimenti e progetti di attivismo culturale come le campagne per la riforma della legge sulla cittadinanza o contro l'uso di pratiche e linguaggi razzializzanti nei media mainstream trovano nei social media delle infrastrutture accessibili, dirette e con il potenziale di raggiungere un pubblico ampio.

Nel percorso verso la costruzione di spazi mediali nazionali più inclusivi, il fenomeno dei media interculturali digitali rappresenta un laboratorio quasi ventennale di pratiche e discorsi in costante evoluzione che può – e dovrebbe – costituire un ricco riferimento per elaborare uno spettro più ampio di rappresentazioni e narrazioni mediali della società contemporanea.

Tabella 1. Mappatura delle piattaforme digitali interculturali da gennaio 2000 a novembre 2020 (Morani 2021).

Nome	Indirizzo web	Auto-descrizione	Anno di lancio	Termine/ stato attuale
A.L.M.A. Blog	http://collettivoalma.wordpress.com	Collettivo di scrittura Alzo La Mano Adesso	2012	2018
Afroitalian Souls	http://www.afroitaliansouls.it/	La finestra sul mondo Afroitaliano	2015	attiva
All TV	www.all-tv.tv	Il primo canale televisivo italiano che promuove la Cittadinanza comune	2013	2015
Asterisco Radio	www.asteriscoradio.com	Radio web interculturale: la voce dei nuovi cittadini	2005	2013
Babel TV	www.babel.tv	La TV dei nuovi italiani	2010	2014
Crossing TV	www.crossingtv.it	La TV delle nuove generazioni	2008	2011
Enmigrinta	http://enmigrinta.oneminitutesite.it/index.html	L'antidoto alla discriminazione	2009	2017
Focus Mediterraneane	https://www.focusmediterrancee.com/	Online magazine indipendente	2011	attiva
Frontiera TV	www.frontieratv.it	Web TV dedicata all'immigrazione	2009	2017
Giornalismo a Modo Nostro	http://giornalismo2012.wordpress.com	Sito di notizie collettivo e blog	2012	2013
Glob 011	www.glob011.com	Officina d'informazione globale	2013	2016
Immigrazione Oggi	www.immigrazioneoggi.it	Notizie su immigrazione, asilo, cittadinanza e mobilità europea	2009	2013
Italiani senza cittadinanza	www.italianisenzacittadinanza.it	Movimento per il diritto alla cittadinanza	2018	2020
Italiani.piu	www.italianipiu.it	Portale per I nuovi italiani	2013	2015
La Città Nuova	http://lacittanuova.milano.corriere.it	Blog multi-autore che da voce a milanesi di origine straniera	2011	attiva
Lookout.tv	www.lookout-tv.eu	Web TV prodotta da giovani immigrati	2011	2016
Melting	https://meltingweb.wordpress.com	Il giornale dei nuovi italiani	2010	2011

Nome	Indirizzo web	Auto-descrizione	Anno di lancio	Termine/ stato attuale
Metropoli	http://temi.repubblica.it/metropoli-online	Il giornale dell'Italia multietnica	2008	2009
Migrador Museum	www.migradormuseum.it	Il museo virtuale dell'immigrazione	2014	2017
Migranews	www.archivioimmigrazione.org/migranews	Agenzia di notizie sull'immigrazione	2009	2009
Mixa Mag	www.mixamag.it	Il magazine dell'Italia multietnica	2009	2011
Multicoooly	http://multicoooly.com/	Portale di story-telling	2015	2017
Multicultural Multimedia Channel	www.nmc2000.net	Web radio multiculturale	2000	2002
Noi Mondo TV	www.noimondotv.eu	Web TV che parla la tua lingua	2014	2018
Notizie Migranti	www.notiziemigranti.it	Laboratorio di giornalismo interculturale	2011	attiva
Nuove Radici World	https://www.nuoveradici.world/	Piattaforma su Inclusion e diversity.	2018	attiva
Nuovi Cittadini TV	www.nuovicittadini.tv	Web TV per le storie di	2010	2013
Nuovi Italiani	http://nuoviitaliani.blog.unita.it	Il blog dei nuovi italiani	2010	2012
Occhioimedia	www.occhioimedia.org	Progetto di monitoraggio dei media antirazzista	2008	attiva
Piu Culture	www.piuculture.it	Giornale interculturale	2010	attiva
Prospettive Altre	www.prospettivealtre.info	Fatti, approfondimenti e dibattiti sull'Italia Plurale	2012	2016
Reti G2	www.secondegenerazioni.it	Un network di 'cittadini del mondo'	2006	attiva
Second Generations	https://secondgenerations.home.blog/	Blog scritto dalle seconde generazioni per le seconde generazioni	2019	attiva
Yalla Italia	www.yallaitalia.it	Il blog collettivo delle seconde generazioni	2011	2015

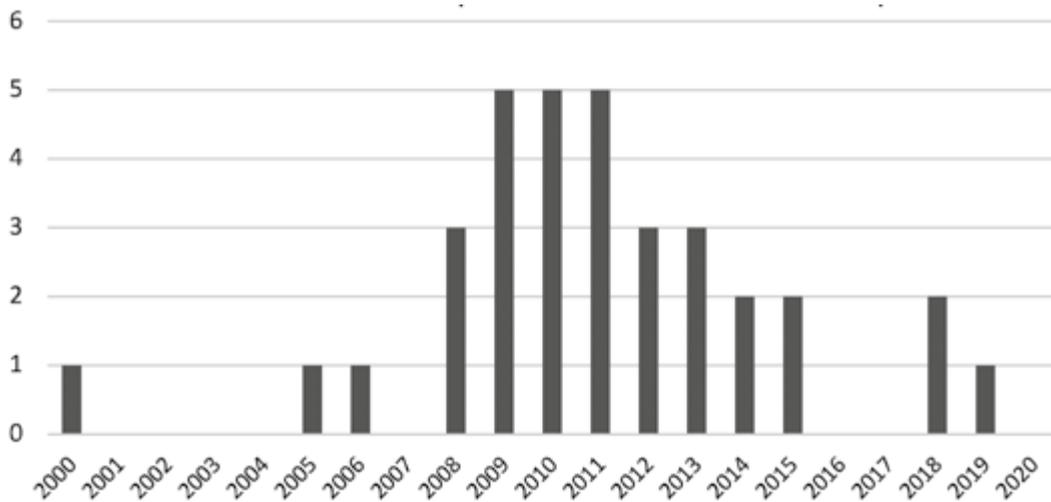


Grafico 1. Numero di piattaforme digitali interculturali nate per anno da gennaio 2000 a novembre 2020 (Morani 2021).

Riferimenti bibliografici

- Allievi S. (2010), *Multiculturalism in Italy: the Missing Model*, in Silj A. (ed.) *European Multiculturalism Revisited*, Zed Books, London-New York, pp. 147-180.
- Berrocal E.G. (2010), *Building Italian-ness through the Logic of the 'Other is Us' and the 'Self in the Other'. An Anti-Nationalist Approach to the Italian Debate on a New Citizenship Law*, in «Bulletin of Italian Politics», 1, pp. 69-90.
- Deuze M. (2006), *Ethnic Media, Community Media and Participatory Culture*, in «Journalism Journal», 3, pp. 262-280.
- Faloppa F. (2011), *Razzisti a parole (Per Tacer dei Fatti)*, Laterza, Bari.
- Hall S. (1991), *Old and New Identities, Old and New Ethnicities*, in King A.D. (ed.) *Culture, Globalization and the World System*, Macmillan, Basingstoke, pp. 41-68.
- Hepworth K. (2015), *At the Edges of Citizenship. Security and the Constitution of Non-Citizen Subjects*, Ashgate, London.
- Insin E., Nielsen G. (eds) (2008), *Acts of Citizenship*, Zed Books, London-New York.
- Maneri M., Meli A. (2007), *Un diverso parlare. Il fenomeno dei media multiculturali in Italia*, Carocci, Roma.
- Maneri M. (2011), *I media interculturali. Una panoramica dettagliata*, in «Libertà civili», 2, pp. 11-21.
- Matsaganis M.D., Katz V.S., Ball-Rokeach S. (2011), *Understanding Ethnic Media: Producers, Consumers and Societies*, SAGE Publications, New York.

- Meli A. (2011), *Le tante voci della nuova Italia multiculturale*, in «Libertà civili», 2, pp. 29-36.
- Morani M. (2017), *New Italians and Digital media: an Examination of Intercultural Media Platforms* (tesi di dottorato, Cardiff University). Reperibile in <<http://orca.cf.ac.uk/104335/>> (consultato il 1° febbraio 2022).
- Ead. (2021), *Introducing Italy's Intercultural Digital Media: Mapping the Landscape*, in «Journal of Intercultural Studies», 10 December 2021.
- Mujcic E. (2019), *Consigli per essere un bravo immigrato*, Elliot Edizioni, Roma.
- Sirriyeh A. (2020), *Dreamers', (Un)deserving Immigrants and Generational Interdependence*, in «Population, Space and Place», 6, pp. 1-10.

«Ogni giorno in battaglia / noi senza medaglia»

Narrazioni “made in Italy”
nei videoclip musicali italiani
su migrazione e società multiculturale

Cristina Balma-Tivola, Giuliana C. Galvagno¹

Le migrazioni nell'età dell'incertezza

Nel 2019 il numero di migranti internazionali è stimato in quasi 272 milioni di individui (il 3,5% della popolazione mondiale), più della metà dei quali (141 milioni) vive in Europa e Nord America (McAuliffe, Khadria 2019). Di questi, due terzi emigrano per motivi di lavoro, ma negli anni più recenti si vanno intensificando altre cause, da quelle che discendono da questioni geopolitiche globali e che hanno come effetti conflitti (come nella Repubblica Araba Siriana e nella Repubblica Democratica del Congo), violenze etniche e religiose (si pensi al caso dei rohingya), gravi instabilità economiche e politiche, a quelle ambientali e climatiche che stanno esprimendosi in rapidi e drammatici cambiamenti (desertificazioni, inondazioni ecc.).

Di fatto, la mobilità è una caratteristica intrinseca dell'essere umano e nel corso della storia tutti i popoli, a meno che non vi fossero fattori che la limitassero, hanno visto i propri individui migrare in numero e frequenza maggiori o minori (Calzolaio, Pievani 2016). Ma i suoi protagonisti, le sue manifestazioni e le sue conseguenze cambiano nel tempo, in particolare man mano che il mondo diventa più globalizzato (Breidenbach, Zukrigl 2000). Ciò che accade è quindi che oggi, accanto al perdurare di modalità e modelli di migrazione internazionale legati a processi sociali, economici e geopolitici che si sono evoluti nel corso di decenni, a partire dalle attuali

1. I paragrafi dal titolo *Le migrazioni nell'età dell'incertezza*, *La migrazione tra realtà e rappresentazione mediale*, *La ricerca su videoclip musicali e migrazioni*, *Viaggi e attraversamenti mediterranei* e *Note conclusive* sono di Cristina Balma-Tivola. I paragrafi dal titolo *Il videoclip come messaggio politico*, *Identità in bilico* e *La città tra percorsi e appropriazioni* sono di Giuliana C. Galvagno.

trasformazioni globali che investono direttamente la quotidianità di tutti gli abitanti del mondo contemporaneo, si presentano sempre più repentine nuove istanze, tensioni e opportunità che diversificano tali movimenti di esseri umani (McAuliffe, Khadria 2019).

I numeri mostrano però come il fenomeno interessi solo una minima parte della popolazione globale. Nonostante ciò, le migrazioni vengono percepite come una questione prioritaria da governi, politici e cittadini in tutto il mondo perché il movimento di migranti, e il conseguente incontro tra individui con modi di vivere, sistemi di orientamento e valori diversi, si innesta su una situazione già caratterizzata dall'incertezza e dalla fragilità dell'attuale ordine politico globale, in veloce, continuo e imprevedibile mutamento per via di sempre nuovi interessi e quindi relazioni e alleanze, rinforzando una diffusa sensazione di inquietudine, smarrimento e timore.

La migrazione tra realtà e rappresentazione mediale

In tale scenario, i media generalisti vengono quindi chiamati a colmare la frequente assenza di conoscenza e di esperienza diretta degli abitanti della società ospite in merito al fenomeno migratorio. La rappresentazione che ne deriva, però, risulta carente, parziale, scorretta e quindi fuorviante (McAuliffe, Ruhs 2017): tali media, infatti, forniscono prioritariamente notizie e informazioni negative sui migranti, mettendo in risalto crimini violenti e traffici illeciti che li vedono protagonisti, e ne sottolineano ripetutamente le eventuali condizioni di illegalità in cui possono trovarsi a condurre l'esistenza (Philo *et al.* 2013), pur se queste condizioni interessano solo una minoranza della popolazione migrante. Le modalità narrative messe in atto tendono infine a connettere i nuovi venuti a questioni di legge, ordine e sicurezza e li ascrivono, sulla base delle loro origini, a culture coese e omogenee, a loro volta rappresentate secondo modalità stereotipate.

Legati a istanze locali, infatti, i media generalisti si adeguano a fornire una rappresentazione del fenomeno migratorio utilizzabile «come strumento politico, minando la democrazia e l'impegno civico inclusivo, attingendo alla comprensibile paura nelle comunità che deriva dal ritmo accelerato del cambiamento» (McAuliffe, Ruhs 2019, p. 7). Internet e social media di volta in volta ricalcano le orme della comunicazione dei media tradizionali, ma spesso vi si pongono in opposizione, talvolta riuscendo addirittura a orientare rapidamente l'opinione pubblica internazionale all'azione. L'immagine virale di Alan Kurdi, il bambino siriano il cui corpo fu ritrovato riverso sulla

spiaggia turca di Bodrum il 2 settembre 2015, è stata in questo senso un caso emblematico, capace di provocare un imponente flusso di nuovi finanziamenti alle ONG che operavano nel Mediterraneo così come di forzare rapidi cambiamenti di rotta nelle politiche dell'immigrazione dei governi europei.

Il videoclip come messaggio politico

Il videoclip musicale contemporaneo è una «forma breve della comunicazione audiovisiva sviluppata per promuovere un bene di consumo effimero e immateriale come la musica» (Peverini 2004, p. 11), un testo ibrido che si pone tra mercato e sperimentazione artistica (Amaducci, Arcagni 2007). Nel contesto della produzione musicale contemporanea, il video musicale si afferma come mezzo di rappresentazione delle identità degli artisti e, anche se fortemente influenzato da fattori quali strutture istituzionali, tecnologia e contesto culturale (Vernallis 2004), la sua capacità di essere un testo di resistenza culturale permette di dare voce anche a chi viene marginalizzato in altri contesti (Dyson 2004). In rapporto con la società contemporanea e le sue problematiche, il videoclip musicale può assumere un ruolo predominante per veicolare a un pubblico di nicchia, ma non solo, un immaginario alternativo a quello presentato dagli altri media, e permette agli artisti di utilizzare le loro canzoni come forma di attivismo creativo (Rubin 2018) affrontando temi di attualità politica.

La durata ridotta e lo scopo commerciale stabiliscono i canoni della sua struttura estetico-formale dalla prima definizione del genere grazie al canale televisivo MTV fino ai primi anni Duemila, quando «YouTube» e altre piattaforme digitali nate dalla sinergia della piattaforma con le case discografiche (ad esempio «Vevo», nata nel 2009 dalla sinergia tra Universal Music Group, Sony Music Entertainment e Warner Music Group), si affermano come canale distributivo privilegiato ove si innesca anche la circolazione virale dei materiali e la produzione *grassroot* di testi da parte degli utenti (Pacilio 2014), secondo pratiche di valorizzazione del bricolage (Peverini 2004, p. 12) tipiche della plenitudine digitale (Bolter 2020). Attraverso l'uso del ritaglio, del frammento estrapolato dal contesto originario, si delineano operazioni di remix e mash-up dei contenuti sia nelle produzioni ufficiali legate a un brano, sia nelle spesso numerose rielaborazioni da parte degli utenti, trasformando così i video musicali in strumenti adatti, sebbene controversi, per lanciare messaggi politici in cui la carica immaginifica amplia il significato dei testi delle canzoni.

Negli ultimi anni, il tema delle migrazioni ha preso un posto centrale nell'impegno sociale di molti artisti e il taglio semi-documentaristico di alcuni video è stato sempre più affiancato dalla rielaborazione in chiave simbolica del viaggio dei migranti, presentato attraverso una molteplicità di forme espressive che enfatizzano la non linearità, la commistione di aspetto narrativo e concettuale, la rimediazione di contenuti e di linguaggi afferenti a media diversi (come nel caso del fumetto o dell'estetica videoludica) tipica del videoclip. Accanto alla struttura narrativa del viaggio, vengono spesso presentate situazioni di scontro con i regimi di confine e controllo a cui vengono sottoposti i migranti, critiche alle politiche di neocolonialismo e sfruttamento del lavoro che hanno prodotto le ineguaglianze tra i Paesi e, in chiave positiva, narrazioni di auto-affermazione che ricalcano però spesso stereotipi di ricchezza e ostentazione di status.

La ricerca su videoclip musicali e migrazioni

Proprio la crisi siriana, e la volontà di una sua rappresentazione da una parte più corretta nelle sue conseguenze sulle persone e dall'altra più efficace nella mobilitazione dell'opinione pubblica mondiale a prestarvi soccorso, saranno di impulso all'aumento dell'impegno da parte di altri soggetti, che stanno già da tempo interessandosi alla mobilità delle persone come effetto di questioni geopolitiche mondiali al di là dei professionisti dell'informazione e dell'illustrazione della questione da parte dei media tradizionali. Tra questi si possono annoverare quegli artisti il cui ambito espressivo e lavorativo è quello musicale e che, interessati al fenomeno, lo trattano secondo la loro sensibilità e i loro obiettivi sia nelle loro canzoni, sia nei videoclip in cui queste vengono illustrate.

La presente ricerca sul tema inizia quindi nel 2018 come incrocio di analisi antropologica e di analisi dei media sulla rappresentazione delle migrazioni (condizione di migranti, rifugiati, profughi) e di alcune tematiche connesse (società multi- e interculturali, confini, squilibri nord-sud del mondo, mercato del lavoro, ecc.) nel videoclip musicale, dove la ricognizione, attraverso il riferimento alla piattaforma «YouTube», dei materiali di interesse presenta subito un dato strabiliante: a parte un paio di casi il cui numero totale è al momento della rilevazione inferiore alle centomila, la media delle visualizzazioni è tra cinquecentomila e una decina di milioni, con punte di cinquanta e cento milioni (Balma-Tivola, Galvagno 2019): numeri che impediscono di liquidare tale pratica con un "sono solo canzonette".

In questa sede prendiamo in considerazione i videoclip musicali realizzati da artisti immigrati o di seconda/terza generazione che lavorano in Italia e/o prendono in considerazione la situazione italiana, accanto ad altre contigue, per sviluppare il proprio discorso sul tema.

Identità in bilico

La questione dell'identità è al centro del lavoro di molti artisti contemporanei che con la musica mettono in discussione il loro status di nuovi italiani, illustrando una ricerca di nuove appartenenze culturali attraverso la rielaborazione di modelli musicali e immaginari transnazionali. Degli artisti presi in considerazione per costruire un corpus di ricerca, alcuni sono arrivati in Italia attraverso viaggi fortuiti, altri appartengono alla seconda generazione, sono nati in Italia, ma vengono spesso comunque assimilati nella percezione agli immigrati. Questa condizione li ha portati di frequente a impegnarsi sul fronte sociale e a farsi portavoce di istanze per il diritto alla cittadinanza, come hanno fatto ad esempio Tommy Kutì, Amir Issaa e Laioung con i brani inediti realizzati per una *webseries* dedicata al tema dello *ius soli* pubblicata su «la Repubblica TV» (Bitti 2017).

Master Sina è nato in Tunisia ed è arrivato in Europa da clandestino, prima a Marsiglia e poi in Italia, ma è diventato una pop star nel suo Paese e in tutto il Nord Africa, nonostante nella maggioranza dei suoi brani ci sia una notevole percentuale di frasi in italiano, che in alcuni diventa addirittura la lingua prevalente. Amir Issaa, nato a Roma da padre egiziano e madre italiana, ha raccontato la sua storia in *Vivo per questo*, un libro pubblicato nel 2017 da Chiarelettere in cui le vicende personali si intrecciano a quelle della Roma di borgata, tra disagio sociale, razzismo, hip hop e panorama writer. Una delle sue prime canzoni, *Non sono un immigrato* (2008), riprende questa situazione sospesa tra più culture: «La gente mi ha confuso con un immigrato / con la faccia da straniero nella mia nazione».

Ghali è nato in Italia da genitori tunisini ed è cresciuto nell'hinterland milanese dove è attivo nella scena hip hop fin dal 2011, ma è diventato noto anche al pubblico generalista quando il suo brano *Cara Italia* (2018) è stato scelto per accompagnare uno spot della compagnia telefonica Vodafone. Per concludere questa brevissima introduzione biografica, Maruego è nato in Marocco ed è naturalizzato italiano, mentre Amill Leonardo è nato a Milano da genitori marocchini.

Viaggi e attraversamenti mediterranei

A monte dell'incontro interculturale, il cui immaginario oggi giorno si nutre anche di comunicazioni e messaggi globali, è il viaggio migratorio e pertanto l'attraversamento di confini (trans)nazionali. Due aree geografiche, in particolare, sono entrate nell'immaginario collettivo: il confine Messico-Stati Uniti con la barriera edificata nel deserto di Sonora e il bacino del Mediterraneo, con le peregrinazioni africane e/o mediorientali verso la Fortezza Europa.

I videoclip nei quali è narrato quest'ultimo attraversamento vedono una predominanza di toni freddi, dal blu al grigio, a rappresentare uno spazio prettamente ostile. Ne è esempio esplicito lo storyboard in progress, realizzato con la tecnica dell'acquerello, di *Mar dei migranti* (Pavani 2016) dei Sine Frontera: qui il mare in tempesta, la cui tonalità varia dallo zaffiro al nero, inghiotte bianche silhouette umane, mentre il testo recita «Vidi negli occhi smarriti / paura e terrore / quando si spense il motore / 40 miglia a Nord, e il cielo cominciò a gridare / poi vidi onde giganti». Le medesime tonalità si ritrovano in *Do You Hear Me Calling* (Oswald, Palaskas 2017) del progetto Ti.Po.Ta, a contrastare, e quindi evidenziare, i rossi giubbotti salvagente galleggianti sull'acqua, allegoria di coloro che non ce l'hanno fatta.

Secondo Wissal Houbabi (2020), una delle prime istanze cui dovrebbero rispondere gli artisti immigrati o figli di immigrati in Italia sarebbe il ridare dignità all'esperienza migratoria a partire dalla ricerca dei motivi della migrazione. Quest'azione costituirebbe anche una risposta significativa all'indifferenziazione con cui i migranti vengono rappresentati nei media generalisti, dal momento che mostrerebbe al contrario le molteplici unicità e traiettorie personali alla base di tale scelta.

Sulla stessa barca (Maggio, Andreozzi 2015, fig. 20) di Maruego accoglie tale esortazione. Accompagnato da un testo che narra la loro storia, il videoclip mette in scena, come un film a soggetto, la fuga di due giovani marocchini dal Paese natio per allontanarsi l'uno, Ahmed, da una potenziale vita criminale e l'altra, Najat, da un matrimonio combinato. Il tentativo di attraversare il Mediterraneo li vede salire su una piccola imbarcazione con la quale, insieme ad altri migranti, prendono il largo, ma nulla si sa dell'esito del loro viaggio: l'ultima inquadratura dell'imbarcazione sarà in campo lunghissimo su un mare che virerà prima al rosso fuoco e poi al carminio, mentre un cartello in sovrimpressioni riporterà il drammatico numero dei morti, tra il 2014 e l'inizio 2015, nel tentativo di raggiungere l'Europa per questa via.

Il viaggio migratorio non avviene però solo per mare: simbolicamente, altri artisti lo illustrano come tragitto da farsi a piedi, soprattutto quando i suoi protagonisti sono bambini e ragazzi. In questo caso è frequente, inoltre, che venga a mancare la possibilità di riconoscimento d'un territorio specifico, una nazione o una città: l'ambientazione, ora, è infatti quella dello spazio naturale, secondo interpretazioni che talvolta sfociano nel fantasy.

Cara Italia di Ghali (Carapelli 2018) ben illustra questa tendenza: guidati dal giovane protagonista, alcuni bambini attraversano altipiani verdeggianti immersi nella nebbia, percorrono boschi con alberi spogli nel freddo invernale, rompono con abbracci la resistenza di sentinelle armate a guardia di sentieri di montagna, incontrano in grotte uno sciamano dal quale vengono benedetti, atto dopo il quale Ghali scalerà una parete rocciosa per, una volta in cima, piantare una bandiera con un messaggio d'amore.

Di fatto, ciò che viene illustrato in questi video e che caratterizza anche molta della vera e propria realtà delle migrazioni, è che al viaggio migratorio si sovrappone spesso, nella realtà del fenomeno, l'esperienza del passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Questo passaggio, d'importanza cruciale sia per il singolo individuo sia per la sua comunità/cultura d'appartenenza, prevede sempre una qualche forma di "percorso iniziatico" più o meno ritualizzato in cui si assiste, come teorizzò Van Gennep (1981), a una separazione dalla vita abituale dalla comunità, quindi a uno stadio intermedio di ambiguità e infine a una terza fase in cui vi è una nuova consapevolezza e condizione sociale dell'individuo nella comunità. Lo spaesamento dei giovani di *Cara Italia* di Ghali diventa, quindi, simbolico dello smarrimento da mancata identificazione con una identità collettiva che vivono i giovani migranti o figli di immigrati, i quali non sono «conformi ad alcun senso di appartenenza precostituito» (Houbabi 2020). Forzosamente costretti a trovare un modo per sopravvivere, esplorazione e lotta contro le avversità quotidiane saranno allora le strategie con cui conquistare una nuova coscienza di sé, capace di superare il disagio di quella iniziale mancata identificazione, ma non solo: tale loro esperienza, carica di profonda e concreta consapevolezza in prima persona su questioni quali identità, migrazioni, appartenenza, potrebbe essere alla base della trasformazione dell'intera società.

La città tra percorsi e appropriazioni

Un altro aspetto di particolare interesse è la rielaborazione e appropriazione attraverso il movimento degli spazi cittadini, il cui immaginario è

fortemente legato agli stilemi rappresentativi legati al genere musicale degli artisti di immigrazione recente o di seconda generazione (in maggioranza rap o trap, qui declinato in chiave mediterranea).

Per quanto riguarda la rappresentazione dell'ambiente urbano, una prima sommaria categorizzazione lo divide tra destinazione e origine del viaggio. La città italiana è spesso identificata come un luogo attraversato e percorso nell'ombra dal protagonista perché clandestino o perché dedito ad attività illegali, ma allo stesso tempo è anche il luogo in cui si cerca di concretizzare l'aspirazione a una vita di successo – attraverso le immagini dei negozi e delle vetrine del lusso nella galleria Vittorio Emanuele II a Milano come in *Clandestino* di Master Sina ft. Balti (Murdaca 2016) o la villa con piscina in cui si canta però della vita difficile della propria famiglia e della caduta nell'illegalità come in *Walida* di Amill Leonardo ft. Maruego (De La Maison, Youngblood 2016). Si avverte un senso di irrequietezza, dovuto all'assenza di una base stabile nelle peregrinazioni attraverso Milano del protagonista di *Clandestino*, che gira inarrestabile sui mezzi pubblici e attraversa i non-luoghi delle stazioni ferroviarie trasformate in luoghi di consumo a lui preclusi (l'unico momento di pausa è davanti a una vetrina di scarpe di lusso). Viene qui rappresentata una dimensione urbana declinata a livello visivo sui toni freddi del grigio e del blu con cui contrasta invece la rappresentazione della città come luogo di partenza e di ritorno, una volta raggiunto lo status e il successo ambiti. Il paese d'origine viene rivisto attraverso una lente che idealizza lo spazio, rendendolo scenario per relazioni umane più genuine (vecchi al mercato, bambini sorridenti) e virando le immagini su toni caldi e solari, come avviene nel video di Amill Leonardo per il brano *Marocchino* (Radogna, Sami 2018).

Più simbolica appare la scelta della location cittadina per *La mia pelle* (Rota 2012, fig. 21) di Amir Issaa che, in un video declinato sui toni del grigio, riflette sulla sua condizione e ricerca di identità, ambientando le riprese all'interno del Palazzo del Lavoro di Torino, capolavoro di Pier Luigi Nervi costruito per le celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia nel 1961, ma che ora giace in abbandono, ben rappresentando il declino della società industriale e la fragilità del sogno di trovare un ambiente migliore. La città viene qui percorsa da un'auto che mostra i segni del tempo, sulla quale il rapper è trasportato e sembra non controllare il suo destino.

Proprio l'auto è il secondo macro-tema che unisce questi video e mostra una rielaborazione di stilemi tipici dei video rap. Le auto di lusso, così come l'ostentazione di gioielli e la frequentazione di luoghi simbolo di benessere, sono motivi ricorrenti di quel materialismo che connota un certo

potere mascolino e la dominazione sul panorama sociale, modello narrativo ricorrente nei video rap (Greene 2009); di conseguenza non è ragione di sorpresa il vederla messa in scena anche in questi video come sfondo tipico alla performance canora, sia nella città di destinazione (anche con effetto straniante e puramente ostentativo, ponendola sul prato di una villa, come nel video per il brano *Walida*), sia nella città di partenza percorsa in una parata da vincitori (come in *Marocchino*).

Ma accanto all'immagine dell'automobile come simbolo dello status raggiunto («Da piccolo vedevo quelli che tornavano dall'Italia con la macchina, vestiti bene», dice Master Sina in Marrese 2017), come evidente anche nel video di *Clandestino*, in cui lo stesso Master Sina e Balti cantano con alle spalle due fuoriserie e indossando le maglie delle squadre di calcio di Milano, il Milan e l'Inter, diventa ora significativo anche l'atto specifico del guidare tali Suv di lusso o fuoriserie nello spazio urbano (Forman 2002): con l'azione del ripercorrere metaforicamente la cartografia della città, infatti, colui che sino a ieri era il reietto, l'emarginato, il clandestino, ora se ne impossessa strada per strada, sancendo definitivamente quel nuovo status.

Note conclusive

La rassegna di materiali su videoclip musicali e migrazioni, tutt'ora in corso, ha individuato un numero significativo di analogie e ricorrenze, sia a livello strutturale che in termini di contenuti. Alcuni di questi sono riscontrabili anche nel focus qui presentato sulle produzioni di artisti a vario titolo "migranti" che vivono e/o lavorano in Italia e/o sulla società italiana.

Un primo elemento degno di nota è che i lavori qui considerati confermano la possibilità di interpretare il videoclip musicale come strumento di attivismo dove, in particolare, i testi delle canzoni e i materiali visivi che vi confluiscono mettono in scena una precisa presa di posizione sociale, culturale e politica a favore della libera circolazione dei migranti e del loro pieno riconoscimento nella società ospite, che si accompagna alla critica delle diseguaglianze economiche, delle guerre in corso in diverse aree del mondo, dei diritti negati in numerosi Stati.

Nel fare ciò, questi videoclip mostrano, però, a nostro avviso, una specifica "declinazione mediterranea", che si esprime *in primis* nel ricorrente riferimento all'attraversamento di questo mare, cui si accompagnano scelte cromatiche che illustrano tanto le aree geografiche chiamate in causa dal viaggio migratorio, tanto gli stati emotivi che vi si accompagnano (dall'as-

solato e luminoso Nord Africa al grigio avvilente delle città del Nord Italia), e *in secundis* a livello del luogo comune della rappresentazione del successo (maschile) come possibilità di consumo di beni di lusso: italiane sono infatti le auto accanto agli artisti, e di volta in volta sono nuovamente i paesaggi urbani del Nord Italia o la costa marocchina o quella tunisina gli ambienti in cui tali auto vengono messe in scena.

Qui abbiamo, per brevità, citato un numero esiguo di produzioni, ma in realtà queste sono numerose e ricche di contenuti originali basati sulla concretezza di un'esperienza vissuta in prima persona.

L'auspicio è che ora (non solo) la nostra società ascolti queste parole, guardi queste immagini, ed evolva verso una forma più equa, appagante e pacificata per tutti.

Riferimenti bibliografici

- Amaducci A., Arcagni S. (2014), *Music Video*, Kaplan, Torino.
- Balma-Tivola C., Galvagno G.C. (2019), *Un lungo viaggio in una forma breve. Il videoclip musicale e il fenomeno della migrazione*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 15, pp. 73-96.
- Bitti F. (2017), *Tommy, Laioung e Amir, tra rap e voglia di cittadinanza*, in «la Repubblica», 7 luglio. Reperibile in <https://www.repubblica.it/politica/2017/07/08/news/tommy_laioung_e_amir_tra_rap_e_voglia_di_cittadinanza-170256311/> (consultato il 2 febbraio 2022).
- Breidenbach J., Zukrigl I. (2000), *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg (trad. it. *Danza delle culture. L'identità culturale nel mondo globalizzato*, Bollati Boringhieri, Torino 2000).
- Calzolaio V., Pievani T. (2016), *Libertà di migrare*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Di Marino B. (2018), *Segni sogni suoni. Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga*, Meltemi, Milano.
- Dyson M.E. (2004), *The Culture of Hip-Hop*, in Forman M., Neal M.A. (eds.), *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*, Routledge, New York, pp. 61-68.
- Forman M. (2002), *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Greene J.S. (2009), *Beyond Money, Cars, and Women: Examining Black Masculinity in Hip Hop Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- Houbabi W. (2020), *Perché è giusto che il rap italiano prenda posizione contro il razzismo*, in «Vice», 7 ottobre. Reperibile in <<https://www.vice.com/it/article/xg85k7/rap-italiano-contro-il-razzismo>> (consultato il 2 febbraio 2022).

- Issa A. (2017), *Vivo per questo*, Chiarelettere, Milano.
- Marrese E. (2017), *Migranti, la rivincita di Anis: «Da clandestino in Italia a star del rap in Tunisia»*, in «la Repubblica», 23 marzo. Reperibile in <https://bologna.repubblica.it/cronaca/2017/03/27/news/la_rivincita_di_anis_da_clandestino_in_italia_a_star_del_rap_in_tunisia_-161497195/> (consultato il 2 febbraio 2022).
- McAuliffe M., Ruhs M. (2017), *World Migration Report 2018*, International Organization for Migration (IOM), Geneva.
- McAuliffe M., Khadria B. (2019), *World Migration Report 2020*, International Organization for Migration (IOM), Geneva.
- Pacilio L. (2014), *Il videoclip nell'era di YouTube. 100 videoclip per il nuovo millennio*, Bietti Heterotopia, Milano.
- Peverini P. (2004). *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma.
- Philo G., Briant E., Donald P. (2013), *Bad News for Refugees*, Pluto Press, London.
- Rubin R.L. (2018), *Creative Activism: Conversations on Music, Film, Literature, and Other Radical Arts*, Bloomsbury, New York.
- Van Gennep A. (1909), *Les Rites de passage. Etudes systematiques*, E. Nourry, Paris (trad. it. *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1981).
- Vernallis C. (2004), *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, Columbia University Press, New York.

Filmografia

- Carapelli I. (2018), *Cara Italia*, per Ghali, Filmmi, Roma. «YouTube», 27 gennaio. Reperibile in <<https://youtu.be/z3UCQj8EFGk>> (consultato il 2 febbraio 2022).
- De La Maison Y., Youngblood P. (2017), *Walida*, per Amill Leonardo, 2ndRoof, Milano. «YouTube», 15 settembre. Reperibile in <<https://youtu.be/KcE1Q4WFu8A>> (consultato il 2 febbraio 2022).
- Maggio G., Andreozzi L. (2015), *Sulla stessa barca*, per Maruego, Malaka Films, Milano. «YouTube», 25 maggio. Reperibile in <<https://youtu.be/zU9doGbJioM>> (consultato il 2 febbraio 2022).
- Murdaca A. (2016), *Clandestino*, per Master Sina ft. Balti, Milano. «YouTube», 21 aprile. Reperibile in <<https://youtu.be/3woSdcZLLo8>> (consultato il 2 febbraio 2022).
- Oswald H., Palaskas S. (2017), *Do you Hear me Calling*, per Ti.Po.Ta., Radio Bemba, Barcellona. «YouTube», 22 settembre. Reperibile in <<https://youtu.be/ffoUvrGqpgA>> (consultato il 2 febbraio 2022).
- Pavani R. (2016), *Mar dei migranti*, per Sine Frontera, Indiebox Music Hall, Milano. «YouTube», 4 marzo. Reperibile in <<https://youtu.be/oRrUHFS6c>> (consultato il 2 febbraio 2022).

- Radogna A., Sami I. (2018), *Marocchino*, per Amill Leonardo ft. Toto, Biggie. «YouTube», 4 marzo. Reperibile in <<https://youtu.be/L86dD5-gosE>> (consultato il 2 febbraio 2022).
- Rota A. (2014), *La mia pelle*, per Amir Issa, Red Carpet Music, Roma. «YouTube», 27 ottobre. Reperibile in <https://youtu.be/oagrLoxFe_o> (consultato il 2 febbraio 2022).

Insegnare e/a narrare la migrazione, la cittadinanza e l'inclusione da una prospettiva interdisciplinare

Gli albi illustrati come casi-studio

Antonia Rubini, Annarita Taronna¹

Introduzione

[...] fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e canoscenza.

Dante Alighieri, *Inferno*, XXVI, 119-120

Le accorate parole con cui Dante, nel canto XXVI dell'*Inferno* si rivolge ai suoi «frati» mi riportano alla mente l'immagine dell'uomo tabernacolo di sentimenti, un vaso ricolmo di emozioni e finché sentimenti ed emozioni lì restano egli si sente sicuro, protetto, fino a quando una qualche mano, un evento, una circostanza non sopraggiunge a turbare questo stato di quiete, allora ogni argine svanisce e come un fiume in piena, come il vaso di Pandora, non trattenendo più nulla, riversa ogni cosa all'esterno, buona e meno buona. Così era già l'Ulisse dantesco, eroe dannato per l'eternità nel canto XXVI dell'*Inferno*, reo di aver spiegato le vele della conoscenza verso un folle volo, metafora di un sapere laico travalicante i confini del cristianesimo, di un Dio che non conosceva; presuntuoso oltre ogni misura, ostinato nella convinzione che l'uomo, da solo, possa raggiungere il binomio di «virtute» e «canoscenza». Evoluzione tridimensionale del più piatto Ulisse omerico, eroe per eccellenza della mitologia classica, l'uomo della *calliditas*,

1. Le autrici hanno concepito questo articolo in maniera condivisa e dialogica. Tuttavia, va specificato che Rubini è autrice dell'Introduzione e del paragrafo *Le sfide della pedagogia interculturale*, mentre Taronna è autrice dei paragrafi *Per una didattica interculturale della L2*, *Storie di migrazione a confronto* e delle conclusioni. La suddivisione tematica, così come la diversità nello stile comunicativo della ricerca, riflette l'approccio interdisciplinare al tema affrontato dalla prospettiva di una pedagoga e filosofa dell'educazione (Rubini) e di una studiosa di processi linguistici e traduttivi nei contesti migratori (Taronna).

l'astuzia che supera ostacoli insormontabili, prototipo dell'uomo moderno occidentale che trae da sé e dalle proprie facoltà intellettuali la forza vitale capace di plasmare il destino, senza soccombervi, ma ancora distante dalle contraddizioni che sporcano – e rendono preziosamente densa – la vita di ogni essere umano.

Ma quanti come Ulisse? L'eroe visionario ha bisogno di convincere i suoi compagni, più semplici e prudenti, a spingersi oltre. Fosse stato per loro, mai avrebbero osato. Domande, curiosità, ambizione non covano nei loro petti. Volevano davvero raggiungere «virtute» e «canoscenza»? No, secondo lo scrittore tedesco Lion Feuchtwanger che nella sua versione apocrifa del noto episodio dell'Odissea mostra un Ulisse affannato nel rompere l'incantesimo che ha stregato i suoi compagni e li ha trasformati in porci, felici di assumere quell'identità e di giacere in un luogo del tutto congruente alle loro attese. E quando il povero Ulisse riesce a restituire le fattezze umane ad uno di loro, Elpenore, piuttosto che parole di gratitudine riceve una sonora contumelia:

E così sei tornato, farabutto, ficcanaso che non sei altro? Vuoi tornare ad affliggerci e tormentarci, desideri ancora esporre i nostri corpi ai pericoli e costringere i nostri cuori a prendere sempre nuove decisioni? Com'ero felice; potevo sguazzare nel fango e crogiolarmi al sole, grugnire e stridere, ed ero libero da pensieri e dubbi: “Che debbo fare, questo o quello?”. Perché sei tornato? Per rigettarmi nell'odiosa vita che conducevo prima? (Feuchtwanger 2012, p. 40)

Feuchtwanger usa provocatoriamente questo episodio per avviare una riflessione, che investe anche l'oggi. Vuole davvero l'uomo dedicarsi alla ricerca della conoscenza e della virtù, o preferisce evitare ogni affanno rotolandosi nella melma, senza alzare lo sguardo altrove per modificare la propria esistenza, evitandosi la fatica di pensare, scegliere, decidere? Sembra che questo secondo scenario sia la realtà più diffusa (Milan 2020).

Certo è che Ulisse colpisce il Sommo Poeta; pur biasimandolo, neanche Dante è capace di resistere al fascino ardente di quest'uomo, alla malia che continua a bruciare nella lingua di fuoco da cui racconta la sua epica impresa. Tabernacolo di sentimenti imperfetti, anfora colma di pathos dissonante, l'eroe omerico si fa uomo con Dante, e l'ammirazione intellettuale per il suo pensiero resta. Grandeggiano la sua nobile sete di conoscenza e il suo coraggio, fino al leggendario e triste epilogo. E questo è anche il dono immortale che ci ha lasciato: il mare pone Ulisse di fronte a una serie di sfide ed ostacoli da superare, ma lui non si tira indietro, perché è nello

sfidare l'incertezza, l'immensità e l'ignoto, ovvero nell'oltrepassare i propri limiti, che l'eroe si può ritrovare. Perché il senso del viaggio di Ulisse non è la meta, ma il superamento delle pastoie incontrate lungo il cammino, il valicare i confini di ciò che è noto per andare incontro a un altrove, e a un altro, misterioso e diverso; e il senso del naufragio, della perdita assoluta di se stessi, è che solo così si può trovare la salvezza. Un invito, quello di Ulisse, ad andare "oltre", oltre i confini del mondo conosciuto, a superare resistenze e paure per quel premio immenso che è la conoscenza, il soddisfacimento di quel desiderio di sapere che caratterizza e distingue l'uomo. Un invito a non rinunciare ad andare verso qualcosa e, certo, qualcuno di cui nulla si sa.

Un progetto forse folle, anche per la mente del poeta, ma la scoperta di nuovi mondi può essere davvero un'avventura educativa che consente di allargare gli spazi dell'identità personale e culturale. Oggi siamo noi quella «compagna picciola», impegnati nel suggestivo e inquietante scenario odierno, globale e multiculturale, a dover decidere se essere i protagonisti di un deciso e vero cambio di passo per costruire insieme un mondo migliore. È un folle volo? Noi non lo pensiamo, sicuramente è una vera sfida, una vera sfida pedagogica.

Le sfide della pedagogia interculturale

L'impegno che oggi ci deve vedere protagonisti è quello della scoperta dell'altro, di qualcuno che ha radici diverse dalle nostre; è una ricerca di "incontro" tra individui che condividono uno stesso mondo, ciascuno in modi propri. Non si tratta di scoprire terre inesplorate, perché quelle, ora, sono nell'infinito spazio di cui il nostro ormai piccolo mondo è parte. Il terreno di ricerca e scoperta è quel "futuro insieme", il "folle volo" è l'impegno nell'azione che sappia garantire una convivenza di serenità, benessere e pace; è la scoperta dell'"Altro" ed è l'impegno proprio della pedagogia. Così come sostiene Anna Granata in un suo recente e interessante volume:

Incontrare l'altro, nell'attività di indagine, significa da parte del ricercatore mettere in gioco tutto il proprio "saper essere", attraverso una postura che permetta all'altro di svelare le proprie idee, le proprie esperienze e, in maniera talvolta ancor più profonda, il proprio percorso identitario. Entrare nelle vite degli altri significa spogliarci di ogni pregiudizio e preconetto che ci impedisca di vedere l'altro quale effettivamente è, come "la terza via" della pedagogia interculturale. (Granata 2018, p. 9)

Ma cosa intendiamo per “Altro”? “Altro” è prima di tutto, in termini pedagogici, la persona portatrice di stili di vita, tradizioni, abitudini, gusti diversi dai propri che nel tempo attuale è facile incontrare in svariati luoghi della propria quotidianità. “Altro” potrebbe però essere inteso anche con l’iniziale maiuscola, indicando l’insieme reale o immaginato di tutto ciò che è al di fuori della propria cultura. E questa ricerca, il “folle volo”, è un percorso senza un arrivo, che non può mai dirsi concluso nella misura in cui persone e culture sono costantemente soggette a mutamenti e nuove significazioni; non è possibile fissare una “fotografia” definitiva di nessuna identità, essa sarebbe sempre sfocata e in movimento, per la pedagogia interculturale in particolare. Essenziale nell’incontro con l’Altro è un atteggiamento di apertura e disponibilità per evitare il rischio del monologo a due, dove l’altro non è un “tu” ma semplicemente un “esso”. Come spiega Antonio Bellingeri nel suo volume sull’empatia (2013), si tratta dell’esperienza del «disincontro»: il fallimento dell’incontro personale con l’altro, ciò che, più d’ogni evento, può segnare in profondità l’esistenza. Senza un incontro autentico con l’altro ci si condanna a una cattiva solitudine e a un’esistenza per lo più anonima.

Ma è possibile questo percorso? In che misura? Quali sono le azioni necessarie, auspicabili, praticabili? Su quale contesto si inseriscono? Quanto è diffusa, sentita una disponibilità a capire, ad incontrare l’Altro? L’urgenza e la necessità si avvertono, ma contestualmente molti sono i segnali di difficoltà rispetto a questo. In tante occasioni possiamo vedere il prevalere di una logica egoistica che porta a fraintendere il valore libertà, inteso erroneamente come possibilità di soddisfare ogni pulsione individuale, senza considerare l’Altro e le sue necessità. È spesso l’*homo emptor* a trionfare, per dirla con Cassano (2004, p. 22), «l’uomo che sa dire solo “io” e guarda ogni tipo di “noi” con diffidenza e ostilità», privo di considerazione per le esigenze altrui, viste solo come un ostacolo alla realizzazione dei propri interessi, quindi un limite alla propria libertà, che non contempla che ne esista un’altra. Un uomo dominato dalla perversa logica dell’avere, incapace di scorgere il vuoto che il suo comportamento gli genera intorno, destinato a trovarsi solo, senza relazioni, nell’aridità di un mondo abitato da sole cose. Vero, pertanto, che ci troviamo in un contesto di realtà in continua mutazione, liquida e priva di paletti regolatori, ma che genera, paradossalmente, una società arida. Oggi viviamo una “modernità arida”: ciò che più decisamente qualifica l’oggi non è una sovrabbondanza, ma un’assenza. Assenza di un’acqua capace di dissetare. L’esistenza oggi è spesso aridità. La vita interiore si è fortemente prosciugata e, con essa, si è prosciugato il senso più autentico

del tempo e dello spazio, della memoria e del progetto, della prossimità e del viaggio (Milan 2020).

Sebbene l'incontro tra culture diverse venga da molti percepito come fonte di ricchezza, come fattore di integrazione e di comprensione reciproca tra gli uomini, allo stesso tempo, la giustapposizione di più culture portatrici di concezioni del mondo del tutto estranee può contribuire a rendere maggiormente visibili le differenze culturali e sociali: fattori che possono essere interpretati come una minaccia a una coesistenza pacifica e rispettosa tra gli esseri umani. Ecco, la sfida è questa, riposizionare i paletti che indicano la strada verso una società virtuosa, dove a governare le azioni dell'uomo sono i valori dell'accoglienza, del rispetto, del confronto democratico: «promuovendo un mutamento di prospettiva che anziché interrogarsi su che cosa si debba dare ed avere da una società, metta l'essere umano in condizione di costruire i molteplici versanti della propria identità e di considerare la convivenza civile il quadro all'interno del quale essa possa essere tutelata ed espressa» (Elia 2016, p. 77). Ma come possiamo avviare questo percorso virtuoso? La strada è quella di tornare all'*homo civicus* tramite un percorso educativo che si realizza attraverso un impegno del fare pedagogico, motore di una sinergia progettuale, portatrice di cambiamenti sostanziali il cui esito è il recupero di una sensibilità umana oggi marginalizzata. Quindi è il momento del fare e poiché la persona nuova è l'obiettivo, crediamo che gli sforzi dovranno essere concentrati nel luogo in cui, da sempre, le persone si formano, ovvero la scuola intesa come "luogo di incontro" che, come sostiene Elia, «promuove la partecipazione, dialoga con la famiglia, prima comunità di appartenenza degli alunni che la frequentano, rispettandone la cultura e ponendosi in profondo ascolto dei bisogni che incontra e delle attese cui è destinataria» (ivi, p. 91). Una scuola che diventi centro attivo di esperienze di crescita culturale, di pratica democratica, capace di ridare senso e di dare concretezza a quell'*homo civicus*, per tornare a Cassano, che sintetizza l'idea di nuovo cittadino di cui c'è tanto bisogno. Una figura interessata ai problemi della realtà in cui vive, non concentrata solo su se stessa e su una falsa idea di libertà, intesa solo come assenza di limiti per sé, ma che, al contrario riempie di senso questo termine con un sistema di regole atte a garantire il diritto dell'Altro, perché ha capito che l'interesse di ciascun individuo si realizza proprio garantendo che non ci sia prevaricazione, e per raggiungere questo risultato è pronto a spendersi in prima persona. Se l'impegno è grande, semplice invece è stabilire dove questa trasformazione può avvenire, nel luogo da sempre deputato all'educazione, la scuola, che deve trovare però una nuova anima, virando verso un

modello basato sulla relazione e sul confronto, capace di trasmettere, oltre che con l'insegnamento, con l'esempio e con opportuni approfondimenti culturali, i valori della democrazia. L'auspicio, quindi, è di:

una scuola realmente inclusiva per le differenze e i bisogni di tutti e di ciascuno, che adotta il pensiero interculturale come sfondo che motiva scelte e azioni educative, non può non rivedere la sua organizzazione, intesa come gestione di risorse, modalità di comunicazione e di collaborazione al suo interno e nei suoi rapporti verso l'esterno, una scuola come spazio di convivialità delle differenze. (Elia 2017, p. 16)

Quel che serve non è forse una rivoluzione, ma un cambiamento di portata non indifferente sì. Sicuramente a scuola si va per imparare, un tempo si diceva imparare a leggere, scrivere e far di conto, perché quella era la necessità, e indubbiamente la necessità rimane, ma a quel tempo il "mondo" non presentava la complessità che oggi lo caratterizza e che richiede risposte nuove; una realtà che esige una nuova consapevolezza del proprio ruolo da parte di chi nella scuola opera, come i docenti, ma anche di chi nella scuola comunque è coinvolto, come i genitori. Oggi ci si deve rendere conto che l'obiettivo assunto dalla scuola di formare il cittadino responsabile non passa solo attraverso la trasmissione di nozioni, e diciamo anche abilità e competenze; è indispensabile creare un ambiente in cui le varie e differenti sensibilità degli studenti trovino accoglienza, perché solo così sarà possibile far crescere persone capaci, insieme e nel reciproco rispetto, di dar vita a società sempre più a misura d'uomo. L'educazione interculturale si fonda su un approccio pedagogico che vuole mettere al centro dell'attenzione il modo di gestire e di comprendere tutti i tipi di differenza, tenendo sempre ben chiaro che alla base di tutto vi è un concetto dinamico di cultura che ne sottolinea le sue caratteristiche relazionali, sociali e comunicative. È questa nuova figura di cittadino/a che la pedagogia, certo non da sola, col suo impegno sul versante della formazione e nel sostegno all'attività educatrice, nella scuola e nella società, deve contribuire a "costruire". In tal senso, si tratta di abbracciare la riflessione di un maestro della pedagogia del Novecento quale John Dewey (1994 [1916], p. 5) che, poco più di cento anni fa, vedeva nell'educazione «una necessità della vita» e nella democrazia «un modo di vivere, di abitare il mondo». Educazione e democrazia sono termini indissolubilmente legati da un'azione di reciproco e costante condizionamento, perché senza democrazia non c'è educazione e senza educazione viene meno la democrazia, come possiamo toccare con mano guardando

a quei Paesi in cui si nega l'educazione per soggiogare le persone e impedire che il "virus" della democrazia prenda a circolare, quindi crediamo che noi possiamo e dobbiamo oggi far nostro l'auspicio di Dewey.

Per una didattica interculturale della L2: i "picture books" come percorso narrativo intermediale

Il rapporto tra educazione e democrazia interseca, inevitabilmente, l'intricata questione della cittadinanza e va letto alla luce delle migrazioni contemporanee che, negli ultimi vent'anni, hanno scompaginato al livello mondiale la configurazione della società e i relativi assetti demografici, sociopolitici, culturali e linguistici. Il flusso incessante di corpi, beni e culture ha portato i territori e le aree geografiche segnati dai transiti a vivere un processo di radicale diversificazione non solo in termini economici, ma anche religiosi, etnografici e geopolitici. Le caratteristiche e le dinamiche generate da questo processo hanno svuotato la retorica del multiculturalismo e del melting pot che, a lungo, aveva posto la questione della "diversità" al centro della riflessione teorica in ambito linguistico, sociolinguistico, etnolinguistico e pedagogico. Tuttavia, va detto che in tutti i succitati ambiti il concetto di diversità si è espanso notevolmente verso un nuovo orizzonte semantico che ha visto proliferare termini come "ibridità", "eteroglossia", "fluidità", "interculturalità", "superdiversità" per descrivere il mutamento dello scenario sociale a seguito delle nuove forme di mobilità e migrazione. In realtà, questa spinta a rinnovare il lessico è venuta dalla necessità comune a molti studiosi di far emergere il contatto e la complessità come le due categorie epistemologiche più appropriate, e al tempo stesso più dirompenti, non solo per delineare un sistema di rappresentazione dinamico capace di problematizzare l'attuale rapporto tra lingua, cittadinanza, migrazione e inclusione, ma anche per immaginare nuove politiche educative nei contesti interculturali e segnati dal plurilinguismo.

Su queste premesse si fonda la proposta di una didattica interculturale della L2 che tenga conto delle trasformazioni che concetti quali identità, appartenenza, cittadinanza, lingua, cultura, hanno subito grazie alle migrazioni e alla mobilità transfrontaliera. Partendo dall'esperienza dell'insegnamento della lingua inglese per il Corso di laurea abilitante in Scienze della Formazione Primaria presso l'Università di Bari Aldo Moro, va detto che in questi ultimi anni il programma del suddetto corso è stato elaborato a partire da un obiettivo preciso e prioritario: insegnare e/a narrare la lingua inglese attra-

verso storie di migrazione, di nuove cittadinanze e di altrettante inclusioni tenendo conto che i destinatari di questa formazione sono i futuri insegnanti di scuola primaria (PPETs²), e cioè fautori di cambiamenti e di rinnovamenti di modelli e di pratiche educative che necessitano sempre più di una formazione *culturally-responsive*³. Questo tipo di percorso può contribuire a formare dei docenti che siano dei *critical readers* in grado di acquisire – e far acquisire – competenze interculturali⁴ e trasversali che mettano in relazione i diversi sistemi valoriali e comportamentali all'interno di una stessa comunità (González Davies, Oittinen 2008, p. XII). Nel suo senso più generale, la competenza interculturale è la capacità di fare didattica in maniera efficace all'incrocio tra più culture. In particolare, facendo riferimento agli studi di Byram (2008), essa racchiude cinque aspetti principali: (a) conoscere se e l'altro; (b) sapere codificare il significato di tale relazione; (c) sviluppare una consapevolezza critica; (d) imparare a individuare l'informazione culturale; (e) sapere relativizzare se stessi e valorizzare i comportamenti e i principi altrui.

Da un punto di vista teorico, questo tipo di formazione *culturally-responsive* può beneficiare, da un lato, dell'attuazione di nuove forme di «decolonizzazione della conoscenza» per dirla con bell hooks (2003, p. 3), auspicando così l'adesione e la realizzazione di alcuni degli Obiettivi di Sviluppo Sostenibile previsti dall'Agenda 2030; dall'altro, può accompagnare i futuri docenti a focalizzare una serie di interrogativi che sono diventati prioritari nella riconfigurazione di pratiche didattiche della L2 in chiave interculturale, tra cui: come si può “agire” con la lingua? in che modo la lingua “porta” il peso di una cultura? E quali gli esempi più concreti della contemporaneità in cui la lingua viene “agita”? Questi interrogativi trovano risposta nelle riflessioni poste dai teorici decoloniali latino-americani (Maturana

2. Da questo momento si utilizzerà l'acronimo per riferirsi ai *Prospective Primary English Teachers*.

3. Gay (2002, p. 106) definisce il concetto di *culturally-responsive teaching* come un'opportunità attraverso cui la pratica didattica diventa più efficace se si ricorre alle caratteristiche, alle esperienze e alle prospettive culturali di studenti con un patrimonio etnico differente.

4. La competenza interculturale non è di nuova definizione. È stata infatti chiamata «pratica sensibile all'etnia» (Devore, Schlesinger 1981), «pratica culturalmente consapevole» e «competenza etnica» (Green 1982), «pratica della minoranza etnica» (Lum 1986). Coloro che lavorano nel settore delle relazioni internazionali hanno fatto riferimento a essa come «comunicazione interculturale» (Hoopes 1972) mentre nel campo della psicologia del counselling si parla di «counselling interculturale» e «counselling multiculturale» (Ponterotto *et al.* 1995). Nel campo dell'istruzione, i primi sforzi per una preparazione finalizzata a una competenza interculturale hanno ricevuto l'etichetta di «studi etnici» e successivamente «educazione multietnica» (Banks, Banks 2004). Altri termini utilizzati inizialmente erano «educazione dei culturalmente diversi» ed «educazione al pluralismo culturale» (Gibson 1976). Oggi «differenza culturale» (Marshall 2002), «sensibilità culturale» (Gay 2010), «fluenza culturale» (Lindsay, Robins, Terrell 2009) ed «educazione multiculturale» vengono utilizzati assai di frequente (Banks, Banks 2004) come termini-ombrello per approcci e strategie a sostegno di una didattica culturalmente competente.

1990, Mignolo 2011) che hanno contribuito in questi anni a decolonizzare il significato stesso di lingua trasformandolo da sostantivo (*language* come lingua istituzionalizzata, caratterizzata da una grammatica, come lingua di un certo impero o di una nazione) a verbo (*linguaging*) portando al centro il cambiamento, l'essere in corso, l'atto linguistico come interazione sociale tra esseri umani («we language»: Maturana 1990, p. 29).

Da un punto di vista metodologico, per perseguire modelli educativi sensibili agli scambi interculturali, diventa altrettanto prioritario individuare strumenti e materiali didattici che consentano ai futuri docenti di acquisire consapevolezza della necessità di rinnovamento di temi, e pratiche didattiche. Tra questi, è risultata particolarmente significativa l'adozione di una *reading list* di *picture books* (albi illustrati) di letteratura trans-etnica che aprono a percorsi narrativi intermediali, considerando che ognuno degli albi proposti è anche supportato da un audiolibro illustrato accessibile gratuitamente in rete⁵. Si tratta di testualità concrete che tematizzano i nuovi scenari transculturali e contemporanei in cui la lingua viene agita, generando una fenomenologia radicata nel rapporto con l'altro e attraverso un processo di scambio permanente a cui non possiamo sottrarci né come docenti, né come semplici lettori. Inoltre, la scelta dei *picture books* è legata alle specifiche caratteristiche in quanto genere testuale particolarmente utile per le ricadute formative in termini di apprendimento della lingua straniera, ma non solo. Difatti, trattandosi di un prodotto editoriale che utilizza il codice iconico (illustrazione) e il codice verbale (testo) per raccontare una storia, il potere performativo delle immagini o delle figure nella narrazione diventa il veicolo per la fruizione del libro stesso, così come sottolinea Barbara Bader, studiosa americana di illustrazione per l'infanzia quando afferma che:

Un albo illustrato è un testo composto da illustrazioni e da una struttura completa; è un pezzo di produzione ed un prodotto commerciale; è un documento sociale, culturale e storico; ma è principalmente un'esperienza per i bambini e le bambine. Come forma d'arte, si basa sull'interdipendenza tra immagini e parole, sulla visualizzazione simultanea di due pagine affiancate, e sull'attesa della pagina da girare. Per le sue stesse caratteristiche, offre possibilità illimitate. Per le sue stesse caratteristiche, offre possibilità infinite. (Bader 1976, p. 1)

5. Va specificato che gli audiolibri illustrati sono prodotti in maniera "amatoriale", quasi sempre realizzati e resi disponibili da docenti o semplici lettori che ricorrono all'auto-riproduzione in formato digitale come pratica di *knowledge sharing*.

In tale prospettiva, i *picture books* selezionati per l'analisi di questo studio sono un esempio di una modalità di interazione testo-immagine basata su una relazione "simmetrica", in cui parole e figure raccontano reciprocamente la medesima storia, caratterizzata da due narrazioni mutuamente ridondanti, e su una relazione "di arricchimento", in cui parole e figure dilatano la reciproca narrazione (Nikolajeva 2006). L'analisi integrata di queste relazioni, così come della simultanea compresenza di diversi codici comunicativi all'interno della stessa storia, introduce nuovi spazi semantici reticolari nell'interpretazione del *picture book* e ne dilata il sistema di significazione e gli orizzonti narrativi. Chiedendo ai giovani apprendenti di attingere a conoscenze ed esperienze pregresse per interpretare le sequenze visivo-narrative del *picture book*, i PPETs possono condurre una lettura dialogica, intertestuale e multisensoriale rafforzando le abilità di *visual literacy* dei discenti. Questo percorso esplorativo nella semantica visiva⁶ del *picture book* dà rilevanza a criteri illustrativi quali l'iconografia, l'iconologia e l'intertestualità che potenziano le possibilità ermeneutiche di un testo visivo suscitando una risposta affettivo-emozionale nel lettore e costruendo "relazioni di senso".

Tra i *picture books* particolarmente rappresentativi delle caratteristiche fin qui esaminate e degli obiettivi del nostro contributo (insegnare e/a narrare la migrazione, la cittadinanza e l'inclusione in ottica transculturale e intersezionale), vi sono *Una coperta di parole* (Kobald, Blackwood 2014) e *Il mio nome non è Rifugiato* (Milner 2017). Si tratta di testi in lingua originale (inglese) tradotti anche in italiano⁷ e che si prestano quindi a più scopi in termini di insegnamento/apprendimento e a più destinatari (PPETs e, di conseguenza, i discenti di classi primarie multilingui, ma non solo), così come si evince dalla descrizione di una sequenza di *lesson plan* proposta a seguire.

6. Per un approfondimento teorico relativo ai significati, ai modelli e alle funzioni della rappresentazione pittorica si rimanda a E.H. Gombrich (1999) e W.J.T. Mitchell (1994).

7. Mi riferisco a progetti editoriali che si occupano nello specifico di intercultura. Tra questi, vanno citati la collana I Lapislazzuli della casa editrice LAPIS (Collana di albi d'autore, con il meglio dell'illustrazione dall'Italia e dal mondo), e Lesmots edizioni (giovane casa editrice di Bologna fondata nel 2016), solo per menzionarne alcuni. Attraverso questi progetti, sono emerse narrazioni interessanti che hanno generato una nuova comunità discorsiva caratterizzata da una sensibilità diasporica al contempo italiana e transnazionale. In queste narrazioni si innerva una certa tensione utopico/distopica tipica delle culture della migrazione e della diaspora e si articolano temi ed esperienze come lo sradicamento, la perdita, lo spaesamento, il ricordo, il ritorno a casa (per molti di loro è l'Africa) che producono sguardi narrativi da/di luoghi multipli e temporalità discrepanti. Il Leitmotiv intorno a cui si raccolgono gli albi illustrati sulla migrazione è l'urgenza di continuare a interrogarsi sulla responsabilità verso le proprie radici (*back to the roots*), siano esse bianche, nere, mulatte, di lingua inglese o meno. La *homeland* acquista un valore immaginativo e figurativo che rievoca, irrimediabilmente, ciò che Said (1978, p. 61) ha chiamato in passato «una geografia e una storia immaginarie».

Storie di migrazione a confronto

Ai fini dell'analisi dei *picture books* succitati, gli obiettivi didattici possono essere distinti in contenutistici (a) e linguistici (b).

Obiettivi contenutistici (a): attraverso la lettura e l'ascolto delle storie oggetto d'analisi si focalizzerà l'attenzione sui temi della migrazione, della lingua, dell'appartenenza, della cittadinanza, dell'inclusività e dell'interculturalità. I PPETs saranno guidati all'utilizzo strategico dei contenuti tematici e linguistici di queste storie al fine di poter sostenere, nel contesto d'aula, lo sviluppo dell'inclusività attraverso l'empatia, e di poter promuovere la sensibilità e la diversità interculturale come risorsa nella formazione dei giovanissimi discenti.

Obiettivi linguistici (b): la scelta di adottare le edizioni in lingua originale (inglese) delle storie selezionate e le rispettive traduzioni in italiano consentirà ai PPETs di utilizzare l'inglese come lingua franca (ELF) e di contatto nelle classi multilingui⁸. La lettura (a voce o video-illustrata) e l'ascolto guidati delle due storie oggetto di questa analisi porterà i PPETs all'individuazione di connettori lessicali comuni, ascrivibili ai temi della migrazione, della lingua, dell'appartenenza, della cittadinanza, dell'inclusività e dell'interculturalità. Nello specifico, si tratta di pattern linguistici che tematizzano la complessità dell'esperienza migratoria con costanti riferimenti al passato e al presente, al luogo d'origine e d'approdo, alla lingua materna e a quella da acquisire (*old/new, cold/warm, hard/soft, comfortable, strange/weird, safe, sad, leave, remember, feel, cry, laugh, change, home, war, friend*). Il potere performativo di questi connettori tematici è rafforzato dal potere visuale delle illustrazioni che rimandano tanto ai luoghi fisici e materiali della migrazione (recinzioni, imbarcazioni piccoli e precarie, banchine), quanto ai protagonisti delle stesse (uomini, famiglia, madri con bambini, polizia). Le attività proposte possono essere scandite da una sequenza temporale basata su 4 sessioni di *lesson plan*, ciascuna della durata di 45-60 minuti, attraverso cui i PETTs imparano a formulare previsioni circa i temi della storia (*lesson plan 1 e 2*), a creare connessioni con temi correlati ed esperienze pregresse (*lesson plan 3*), e a elaborare brevi opinioni (*lesson plan 4*).

8. L'utilizzo dell'ELF ai fini didattici è al centro di diversi progetti internazionali che rafforzano il suo ruolo nelle zone di contatto e nelle classi multilingui. In tal senso, va letto l'importate progetto "English as a Lingua Franca Practices for Inclusive Multilingual Classrooms – ENRICH", coordinato dalla studiosa Lucilla Lopriore (Università degli Studi Roma Tre) attraverso cui i ricercatori coinvolti stanno promuovendo pratiche didattiche innovative fondate sul framework della "ELF awareness", un quadro di riferimento che prevede l'acquisizione e il rafforzamento della consapevolezza del ruolo dell'ELF da parte di docenti e discenti.

A titolo esemplificativo, si riportano a seguire alcuni esempi di modalità (*procedures*) attraverso cui realizzare i quattro *lesson plans*.

Lesson plan 1: Al PPET viene richiesto di mostrare e condividere le copertine e i titoli degli albi nella loro edizione originale in lingua inglese e nella traduzione italiana (figg. 22ab, 23ab).

Successivamente, il PPET viene sollecitato a:

1. identificare i protagonisti delle storie ritratti e riconoscibili per elementi legati all'appartenenza etnica, all'età e alle azioni che stanno svolgendo;
2. identificare i luoghi in cui è ambientata la storia;
3. formulare previsioni circa i temi della storia;
4. confrontare le copertine e cercare somiglianze/differenze in termini linguistici e visuali.

Lesson plan 2: Let pictures speak! Un secondo *lesson plan* può essere organizzato in modo tale che il PPET mostri solo la sequenza della storia corredata dalle illustrazioni, senza lettura né spiegazione di supporto, ma chiedendo ai discenti di seguire e di “tradurre” la storia attraverso l'interpretazione delle illustrazioni, ricorrendo alla loro immaginazione per aggiungere eventuali dettagli mancanti. Solo successivamente, il PPET può passare a leggere la storia in inglese e/o in italiano a seconda della competenza linguistica dei discenti.

Lesson plan 3: Linking wor(l)ds. Al PPET viene richiesto di raccontare la storia mostrando le illustrazioni man mano che la trama evolve e di creare connessioni con altre storie o con esperienze personali pregresse.

Lesson plan 4: Il PPET può avviare una discussione sulla storia e sollecitare reazioni attraverso domande e attività guidate come quelle poste a seguire:

1. come sono ritratti i personaggi in ogni storia? Si possono individuare somiglianze/differenze tra loro?
2. disegna a scelta alcuni personaggi dando risalto ad alcune caratteristiche fisiche: pelle chiara, pelle scura, capelli ricci o lisci, occhi grandi o affusolati;
3. quali simboli (visuali, materiali, linguistici) emergono da ogni storia?
4. quali parole/immagini/temi accomunano le due storie?

I quattro *lesson plans* proposti incorporano, in maniera distinta, i riferimenti all'analisi di una selezione di testi e immagini esemplificativa delle ri-

correnze lessicali che tematizzano e accomunano le due storie, così come si evince dalle illustrazioni riportate in appendice: dalle ragioni che spingono la famiglia (solitamente rappresentata dalla relazione madre-figlia) a lasciare il proprio paese d'origine («it's not safe for us», p. 2, fig. 24a) e a migrare, alla narrazione e rappresentazione visuale delle zone di confine e del flusso migratorio (recinzioni, confini, campi-dormitori, moltitudine di persone che migrano) verso le nuove rotte. Il focus sul piccolo migrante mano nella mano della madre è un topos ricorrente nei *picture books* che narrano delle migrazioni. Generalmente, la figura del padre è assente perché è verosimilmente emigrato in precedenza. Il viaggio intrapreso verso la nuova meta porta i protagonisti a entrare in contatto con luoghi e protagonisti con cui condividere le soste, gli spostamenti e le attese (figg. 24b, 24c).

Le prime sensazioni di spaesamento all'approdo sono materiali, emotive e percettive. Il contatto con la nuova lingua produce spaesamento («we will hear words we don't understand», p. 11, fig. 25a).

E nonostante il carico emotivo legato alla scoperta del “nuovo” sia destabilizzante, tuttavia non ci si ferma dinanzi alla ricerca di un posto “sicuro” dove fermarsi e riconnettersi comunque con il bisogno di sentirsi a “casa” («what things would remind you of home», pp. 21-22, fig. 25b).

E presto anche lo straniamento linguistico acquisirà un nuovo senso e la nuova lingua sarà una forma di *linguaging* («those strange words will start to make sense», pp. 23-24, fig. 25c), per dirla con Maturana (1990) capace di risemantizzare l'esperienza del rifugiato e il suo significante.

La stessa sequenza tematica caratterizza la struttura narrativa di *My Two Blankets*. La storia si apre con lo stesso pattern narrativo: si lascia il luogo d'origine per una guerra in atto, per mettersi al sicuro («We came to this country to be safe», p. 3). Gli effetti dello sradicamento sono raccontati con le stesse formule narrative di *My name is not Refugee* («everything was strange»/«the people were strange», p. 3) che definiscono come straniante il luogo, la gente che lo abita, il cibo, gli animali, le piante e perfino il vento. La solitudine e lo straniamento linguistico («Nobody spoke like I did», p. 5) è ben descritto dalla metafora liquida di una cascata di suoni strani che la protagonista sperimenta («when I went out, it was like a waterfall of strange sounds», p. 6) e che è successivamente enfatizzata dalla metafora visuale nella sequenza della rappresentazione di un albero le cui radici affondano in una piccola imbarcazione che richiama “le carrette del mare” utilizzate dai *sea-crossers* per raggiungere le coste del Mediterraneo. Parallelamente, il tema del senso di appartenenza al luogo di origine è incarnato non solo nella costruzione del rapporto con la nuova lingua, ma anche in una strategia

di *re-memory*, per dirla con Toni Morrison, che tiene in vita il passato rappresentato dal legame con una vecchia coperta e con la vecchia lingua che restituisce sicurezza («When I was at home, I wrapped myself in a blanket of my own words and sounds», p. 8) e può aiutare a traghettare l'eredità linguistico-culturale della piccola protagonista verso la nuova terra, la nuova lingua e la nuova appartenenza. Questo passaggio è facilitato e attenuato dal contatto della protagonista con una sua coetanea conosciuta nel parco e con cui avvia una relazione di scambio verbale e non verbale («the girl came up and said something. Her words were strange»; «she waved and smiled, I felt warm inside», p. 13). Il tema dell'amicizia diventa ponte che unisce e che aiuta («Every time I met the girl, she brought more words. Some of the words were hard. Some of them were easy», p. 21) ad abbracciare la nuova lingua, i nuovi segni, i nuovi suoni in maniera sincretica («my new blanket grew just as warm and soft and comfortable as my old blanket», p. 28).

Conclusioni

I risultati di questa riflessione suggeriscono di vivere la pratica didattica e la classe stessa come luogo dell'incontro dove si forma e si trasforma l'idea stessa di cittadino, come realtà liquida, dove l'impegno e la responsabilità educativa diventano azioni. Accogliere la sfida pedagogica in chiave interculturale può contribuire profondamente a formare, e trasformare, anche la nostra idea di lingua e a ripensare il ruolo dei docenti della L2 come agenti e soggettività capaci di costruire e interagire all'interno del contesto educativo come in una "comunità di pratica" (Wenger 1998) in cui poter far circolare narrazioni che, da un lato, creano un senso inedito di cittadinanza transnazionale e translocale; dall'altro, condividono una visione della lingua come *linguaging*, come agire sociale e pratica di ospitalità incondizionata (Derrida 2000) verso tutti i discenti delle nostre classi sempre più multilingue. In aggiunta, la scelta del *picture book* come strumento di didattica intermediale comporta benefici per quanto attiene alle sollecitazioni cognitive ed estetico-visive che possono contribuire, significativamente, alla formazione del pensiero critico. L'idea che sottende la nostra analisi è, tra le altre cose, che l'educazione allo sguardo e alla lettura intersemiotica degli albi illustrati possa generare un'educazione al pensiero critico. Dal punto di vista più strettamente linguistico, le riflessioni teoriche e metodologiche proposte portano a concepire la pratica didattica della L2 in chiave interculturale come un luogo di contatto e di scambio, essenzialmente fluido, dove poter sperimentare –anche con appren-

denti molto giovani – la nostra condizione intrinseca di parlanti “translingui”. Riecheggiando il *motto* di Canagarajah («we are all translinguals», 2013) siamo tutti “translingui” nelle zone di contatto e parliamo una lingua-ponte, flessibile, contingenziale, instabile e predisposta alla co-costruzione cooperativa del significato per il buon esito della comunicazione interculturale. E l’inglese come lingua di contatto si attesta, in tal senso, come una varietà tanto in movimento e in trasformazione quanto il flusso dei soggetti migranti e diasporici che transitano nelle zone di confine e che ricorrono, nelle loro interazioni, ai propri repertori linguistici. Questa dinamicità, che caratterizza la capacità del parlante/migrante di agire con la lingua contemporaneamente sia nella realtà di provenienza sia nella società d’arrivo, o, più in generale, di costruire identità alternative entro “spazi terzi”, ha decretato la fine del monolinguisimo e dell’idea purista che ci sono lingue ben distinte tra loro, strutturate intorno a regole fonetiche, grammaticali e lessicali statiche e stabili perché la lingua così concepita è solo il residuo di una costruzione ideologica storicamente radicata e marcata dai confini dello stato-nazione. Nei contesti migratori, così come nelle classi dove si possono sperimentare percorsi di didattica interculturale, la lingua è un elemento dinamico e resiliente che permette di attivare identità multiple nelle pratiche discorsive e immaginare nuove politiche di formazione plurilingue.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri D. (2016 [1314]), *Inferno*, Mondadori, Milano.
- Bader B. (1976), *American Picture books from Noah’s Ark to The Beast Within*, New York, Macmillan.
- Banks J.A., Banks C.A.M. (2004) (eds.), *Handbook of Research on Multicultural Education*, Jossey-Bass, San Francisco.
- Bellingreri A. (2013), *L’empatia come virtù. Senso e metodo del dialogo educativo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani.
- Byram M. (2008), *From Foreign Language Education to Education for Intercultural Citizenship*, Multilingual Matters, Bristol.
- Canagarajah S. (2013), *Translingual Practice. Global Englishes and Cosmopolitan Relations*, Routledge, London.
- Cassano F. (2004), *Homo civicus. La ragionevole follia dei beni comuni*, Dedalo, Bari.
- Devore W., Schlesinger E.G., (1981) *Social Work Practice in Health Care: An Ethnic Sensitive Approach*, in «The Journal of Sociology & Social Welfare», 4, pp. 858-874.

- Derrida J. (2000), *Hostipitality*, in «Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities», 3, pp. 3-18.
- Dewey J. (1916), *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*, The Macmillan Company, New York (trad. it. *Democrazia e educazione*, La Nuova Italia, Firenze 1961).
- Elia G. (2016), *Prospettive di ricerca pedagogica*, Progedit, Bari.
- Id. (2017), *I processi migratori per una nuova sfida all'educazione*, in «Formazione Lavoro Persona», 22, pp. 10-17.
- Feuchtwanger L. (1950), *Odyseus und die Schweine und vierzehn andere Erzählungen*, Berlin (trad. it. *Odisseo e i maiali*, a cura di E. Paventi, Nottetempo, Roma 2012).
- Gay G. (2010) *Culturally Responsive Teaching: Theory, Research, and Practice*, Teachers College, Columbia University.
- Gibson M.A. (1976) *Approaches to Multicultural Education in the United States: Some Concepts and Assumptions*, in «Anthropology and Education», 7, pp. 7-18.
- Gombrich E.H. (1999), *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Phaidon, London (trad. it. *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Leonardo Arte, Milano 1999).
- González Davies M., Oittinen R. (2008), *Whose story? Translating the Verbal and the Visual in Literature for Young Readers*, Cambridge Scholars, Newcastle.
- Granata A. (2018), *La ricerca dell'altro. Prospettive di pedagogia interculturale*, Carocci, Roma.
- Green J.W. (1982), *Cultural Awareness in the Human Services*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- hooks b. (2003), *Teaching Community: A Pedagogy of Hope*, Routledge, New York.
- Hoopes D.S. (1972), *Reader in Intercultural Communication*, Regional Council for International Education, Pittsburgh, voll. 1-2.
- Kobald I., Blackwood F. (2014), *My Two Blankets*, Little Hare Books, Sydney (trad. it. *Una coperta di parole*, a cura di G. Capella, Mondadori, Milano 2015).
- Lindsey R.B., Nuri Robins K., Terrell R.D. (2009), *Cultural Proficiency. A Manual for School Leaders*, Corwin Press, Thousand Oakes.
- Lum D. (1986), *Social work practice and people of color. A process-stage approach*, Brooks/Cole, Monterey.
- Marshall P.L. (2002), *Cultural diversity in our schools*, Cengage Learning, Belmont.
- Maturana H.R. (1990), *Emociones y lenguaje en educación y política*, Centro de Estudios de Desarrollo, Santiago de Chile.
- Mignolo W. (2000), *Local histories/global designs. Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*, Princeton University Press, New Jersey.
- Id. (2011), *The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options* Duke University Press, Durham.

- Milan G. (2020), *A tu per tu con il mondo. Educarci al viaggiare interculturale nel tempo dei muri*, Pensa Multi Media, Lecce.
- Milner K. (2017), *My name is not Refugee*, The Bucket List, Barrington Stoke (trad. it. *Il mio nome non è rifugiato*, a cura di V. Daniele, Les Mots Libres Edizioni, Bologna 2018).
- Mitchell W.J.T. (1994) *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago.
- Nikolajeva C.S. (2006), *How Picture Books Work*, Routledge, New York.
- Ponterotto J.G., Casas J.M., Suzuki L.A., Alexander C.M. (eds.) (1995), *Handbook of Multicultural Counseling*, SAGE Publications, Los Angeles.
- Said E.W. (1978), *Orientalism*, Pantheon Books, New York (trad. it. *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991).
- Wenger E. (1998), *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity*, Cambridge University Press, New York 1998 (trad. it. *Comunità di pratica. Apprendimento, significato e identità*, Raffaello Cortina, Milano 2006).

V.

Attraversare forme e figure
del racconto, tra gender e generi

Condensare lo spostamento

Il gioco linguistico del confine nel cinema italofono

Malvina Giordana, Lorenzo Marmo¹

Migrazione e gioco linguistico

Molti film dedicati al tema della migrazione fanno uso, nel titolo, di giochi linguistici. La ricorrenza di tale fenomeno, a partire da un caposaldo come *Lamerica* (Amelio 1994), è evidentemente legata alla cruciale importanza del linguaggio e della differenza linguistica nel contesto delle esperienze migratorie. Nelle pagine che seguono, cercheremo di andare oltre questa affermazione generale, per investigare i processi mentali, immaginari e creativi di cui i giochi linguistici sembrano farsi portatori. Non è nostra intenzione postulare una coerenza complessiva o un'interpretabilità in termini univoci dei diversi esempi presi in esame. Il reiterarsi di questa strategia retorica, però, ne segna la assoluta rilevanza quale sintomo delle dinamiche psichiche e identitarie coinvolte nel discorso migratorio e nella sua resa cinematografica².

Si pensi, per iniziare, a un gioco linguistico involontario. *Harlem* (Gallone 1943) è un film di epoca tardo-fascista sull'emigrazione italoamericana, attraversato da una paradossale ambivalenza nei confronti degli Stati Uniti, oggetto di vituperio (forti sono gli elementi razzisti) ma anche fonte di innegabile fascinazione. Quando il film venne ridistribuito nel dopoguerra, gli fu assegnato un nuovo titolo, che i documenti della censura dell'epoca trascrissero però erroneamente: *Knoch Out*. La «h» emerge qui come un vero e proprio lapsus, una condensazione icastica del provincialismo italico ma anche delle tensioni irrisolte che caratterizzavano i rapporti geopolitici del momento³.

1. Pur avendo concertato insieme la stesura dell'intero articolo, Lorenzo Marmo è autore dei paragrafi *Migrazione e gioco linguistico* e "Nuovomondo" e *la migrazione come «fenomeno transizionale»*, Malvina Giordana è autrice dei paragrafi "Parlare" il confine e "Fuocoammare": sguardo, immaginario, performance.

2. Per un quadro generale del cinema italiano di argomento migratorio cfr. Schrader, Winkler 2013; Coviello 2014; O'Healy 2020. Per una riflessione sul tema attraverso una prospettiva postcoloniale, cfr. De Franceschi, Polato 2019.

3. Per un resoconto dettagliatissimo delle vicende censorie di questo film cfr. Martera 2021. Per consultare direttamente i documenti di censura del dopoguerra si veda la scheda sulla piattaforma Cine-

Un altro titolo interessante, per la sua non univocità, è *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Ettore Scola. Mentre nella versione italiana si sceglie una proliferazione di trattini piuttosto didascalica, in quella internazionale si opta per la grafia unitaria *Fiatnam*, affidandosi all'intuitività del pubblico impegnato perché colga il parallelo tra le condizioni di vita dei lavoratori Fiat immigrati a Torino dal Sud Italia e la guerra del Vietnam.

Questo utilizzo del gioco linguistico come problematizzazione del rapporto tra nazionale e sovranazionale, tra locale e globale, viene portato avanti con più frequenza e in maniera più consapevole nel cinema contemporaneo. *Into paradiso* (2011), commedia di Paola Randi sulla comunità srilankese di Napoli, lavora esplicitamente sull'intreccio tra dialetto partenopeo e anglofonia internazionale odierna, e propone una dinamica in cui l'italiano sembra svolgere una mera funzione connettiva, quale punto d'incontro tra i due idiomi effettivamente praticati dai personaggi⁴. Il film non dipinge in verità un quadro tanto netto (Carocci 2018), ma questa sorta di titolo-pidgin esprime bene: «quel processo di negoziazione e traduzione discorsiva continua delle identità e dei confini» (Coviello 2014, p. 311) che caratterizza la creolizzazione delle culture diasporiche contemporanee (Glissant 1998, pp. 28-46).

Nella quasi totalità degli esempi finora citati, le parole coinvolte nel gioco linguistico sono, e non c'è da sorprendersene, avverbi o preposizioni legati al movimento. La medesima dinamica viene estremizzata da un altro titolo recente, *Io sono Li* di Andrea Segre (2011). In questo caso, il cortocircuito tra identità soggettiva e marca avverbiale, nonché tra moto a luogo e stato in luogo, palesa con ancor maggiore esplicitezza la spazializzazione del discorso linguistico come vero contenuto di questi giochi lessicali (contenuto che si riverbera efficacemente nella scritta sghemba che riporta il titolo nel poster del film, fig. 26).

D'altronde diversi autori, tra cui Roland Barthes (1967, p. 11), hanno sottolineato l'analogia profonda tra il camminare e il parlare. Michel De Certeau ([1980] 2001, pp. 143-167), in particolare, ha approfondito la loro somiglianza in quanto spazi di enunciazione, ovvero quali veri e propri gesti

censura. Reperibile in <<https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1946/07/Knoch-out-Harlem-Fascicolo.pdf>> (consultato il 3 febbraio 2022).

4. Diverso il caso di *Là-bas – Educazione criminale* (Lombardi 2012), che opta per un titolo in francese per marcare la permanenza dei suoi personaggi in una dimensione di alterità radicale rispetto al contesto italiano in cui immigrano (il film è ispirato alla strage mafiosa di immigrati africani che ebbe luogo a Castel Volturno nel 2008; cfr. De Franceschi 2017, pp. 161-180).

di appropriazione della lingua e del territorio da parte del locutore/camminatore. Mentre l'autore francese si riferiva al contesto urbano, è altresì possibile pensare a questa dinamica anche in relazione a un sistema topografico più ampio, fino a compiere una riflessione sulle cartografie della migrazione.

“Parlare” il confine

Assai interessante, a proposito di questo discorso, un'altra serie di titoli che lavorano, come i succitati *Fiatnam* e *Lamerica*, sull'agglutinamento quale modalità privilegiata per mettere in forma la questione del confine. Con *Nuovomondo* (2006) e *Terraferma* (2011) di Emanuele Crialese e *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, tutti film di grande importanza nel panorama del cinema sulla migrazione contemporaneo, si ha un'alterazione della grafia che restituisce innanzitutto la percezione uditiva del parlante, suggerendo una sua alfabetizzazione incompleta. Questi film spesso riprendono, non solo nel titolo ma nell'arco del testo tutto, la tradizione di derivazione neorealista (Rossi 2007) di un'immersione nell'ambiente dialettale come strategia cruciale dei propri codici della verosimiglianza. Ma il punto non è solo questo: eliminando apostrofi, trattini o la distinzione tra articolo e sostantivo, le parole si fondono come per evocare il rapporto complesso tra i diversi contesti, i diversi registri, le diverse immagini che caratterizzano la migrazione.

Si potrebbe pensare a un tentativo di abolire la distanza spaziotemporale caratteristica del vissuto migratorio. È il caso di *Italianamerican* (1974), il film che Martin Scorsese ha dedicato alle sue origini e che ha forse inaugurato l'utilizzo consapevole di questo dispositivo retorico. L'eliminazione del trattino è qui un gesto che esprime l'anelito e la rivendicazione (evidentemente problematica e problematizzata) di una continuità identitaria, a livello sia personale che collettivo.

I titoli contemporanei a cui facevamo riferimento raccontano però l'esperienza di una migrazione *in fieri*, anziché già avvenuta. La posizione soggettiva espressa da un immigrato di seconda generazione come Scorsese non può perciò costituire una spiegazione esauriente dei loro giochi linguistici. In *Lamerica* di Amelio, ad esempio, il titolo rimanda a un vero e proprio cortocircuito spaziotemporale drammaticamente irrisolto che riguarda l'Albania del 1991 e l'Italia della Seconda guerra mondiale (Pravadelli 2010; De Pascalis 2015, pp. 182-194).

Indicazioni importanti per capire quali posizioni esistenziali e quali considerazioni socio-storiche questi titoli intendano evocare giungono da Pietro Montani (2020). Lo studioso ha infatti notato la presenza dei giochi linguistici nei titoli del cinema a tema migratorio e ne ha scritto in un suo lavoro recente, offrendone di fatto una lettura psicoanalitica. Le parole composte di cui ci occupiamo, afferma Montani: «riecheggiano il procedimento mitico – o infantile, o dialettale – di agglutinare le unità linguistiche esistenti. O anche, e forse più specificamente, quel modo di trattare le parole come se fossero cose, o figure modellabili, che Freud annovera tra i dispositivi del lavoro onirico» (ivi, pp. 134-135).

Questi film propongono insomma, secondo Montani, un'evocazione della concretezza materica del linguaggio e un riuso di questa non in una direzione realistica o razionale, ma fantasmatica, secondo la logica parallela dell'inconscio. Si tratta di titoli che si allontanano da un uso semplicemente denotativo del linguaggio e provano a cogliere il legame affettivo e sensibile tra le parole e le cose, tra la psiche e il mondo esterno, come strategia che condensi il discorso sulla migrazione e metta in forma la problematicità dello spostamento. L'agglutinamento emerge dunque come un modo intuitivo di "parlare" il confine. Il linguaggio qui non ha la sola funzione di dichiarare qualcosa, ma sembra piuttosto suggerire un'azione vera e propria, come indicato dalla teoria linguistica dell'atto performativo (Austin 1962).

La portata di questo discorso non è limitata, naturalmente, alle strategie di titolazione. Essa si traduce anche sul piano specifico del linguaggio cinematografico, divenendo un elemento importante delle opzioni visive adottate dai film in questione e della struttura stessa dell'immaginario su cui essi intervengono. Per spiegare meglio questo intreccio tra linguaggio verbale e linguaggio filmico, ci rivolgeremo in particolare a due casi di studio, che, messi a confronto, palesano le differenze storiche tra le logiche della modernità otto-novecentesca e quelle del tardo capitalismo, nonché l'intreccio tra mitopoiesi e geopolitica che è implicato nella migrazione quale tema narrativo.

“Nuovomondo” e la migrazione come «fenomeno transizionale»

Nuovomondo di Crialesi racconta l'emigrazione di una famiglia siciliana verso gli Stati Uniti a inizio Novecento. In netta contrapposizione con il titolo in continuità, il momento dell'effettiva separazione dalla terra natia è raccontato dal regista tramite un'inquadratura dall'alto della nave che si stac-

ca dalla banchina: nonostante Crialese non indulga in alcuna retorica del dolore, l'immagine evoca una ferita che si apre, catturando potentemente il trauma dello sradicamento.

Il film d'altronde era cominciato tutto nel segno della terra – nel senso del terreno, del suolo – insistendo però sulla necessità di trascenderla per trovare nuovo nutrimento. Per avere un segnale da Dio sull'opportunità o meno di emigrare, i protagonisti, Salvatore e Angelo, padre e figlio, ascendono a un monte recando in bocca una pietra ciascuno (fig. 27). E ancora, una volta deciso di partire, di fronte al rifiuto dell'anziana madre di adeguarsi, per protesta Salvatore si sotterra nottetempo nel giardino di casa.

Viceversa, il segno divino che convince i personaggi a intraprendere la traversata oceanica si presenta sotto forma di una serie di foto ritoccate (ottenute da Pietro, l'altro figlio di Salvatore) che mostrano ortaggi e animali giganti, e alberi carichi di denaro. Questa falsificazione del documento fotografico ha immediato effetto sulla mente del protagonista, che è vittima poco dopo di un episodio allucinatorio in cui queste immagini magiche si presentano concretamente all'orizzonte. Mentre giace come seppellito, poi, Salvatore sogna che gli piovano addosso delle monete. Il fenomeno atmosferico si oppone dunque alla gravità della terra facendosi portatore onirico di benessere, e confermando la confusione di natura e cultura che sembra animare la spinta migratoria di questi personaggi.

Il finale del film, però, non racconta una storia di disillusione. Certo, nell'ampia sezione ambientata a Ellis Island, il gruppo dovrà confrontarsi con la crudeltà dei meccanismi di ammissione agli Stati Uniti: la madre di Salvatore, Fortunata, verrà infatti rimandata indietro perché giudicata «debole di mente». Crialese però non intende raccontare banalmente una presa di coscienza della fallacia dei simulacri fotografici e delle loro suggestioni esoteriche. Piuttosto, il regista preferisce non mettere affatto in scena il territorio d'arrivo, ovvero New York, insistendo sull'impossibilità di visualizzarlo. Quando i personaggi giungono in porto, fitti banchi di nebbia impediscono la visione del panorama. E quando più tardi alcuni personaggi sbirciano lo skyline della metropoli con i suoi grattacieli dietro un vetro appannato, a noi spettatori questa visione viene esplicitamente negata. Sempre filtrata da una coltre atmosferica, l'America si configura perciò nel segno della suggestione fascinativa: la modernità è un'idea, un oggetto di fede, piuttosto che un'immagine concreta.

Alla Sicilia terrosa dell'inizio non corrisponde nemmeno, però, una visione puramente evanescente. Dall'interno di Ellis Island si passa, con una dissolvenza al bianco, a una scena onirica ma caratterizzata da una sua spe-

cifica materialità: il film si conclude infatti con i personaggi che nuotano immersi in un mare di latte (fig. 28). Risospinta indietro dalla Storia la madre biologica, i migranti vengono accolti dalla madre America in un ambiente nutritivo. L'immaginazione soprannaturale che aveva alimentato la fantasia migratoria dei personaggi cessa così di essere un singolo elemento di realismo magico all'interno di una messa in scena verosimile (lo stesso mare di latte era già apparso quale proiezione onirica di Salvatore, in una sequenza che si colloca a metà del segmento dedicato al viaggio), per estendersi invece all'intero piano della rappresentazione. Nella struttura tripartita del film all'inizio ricco di esterni *en plein air* fanno da contraltare i sintagmi ambientati sulla nave e a Ellis Island, entrambi oppressivi nella loro claustrofobia. Questa conclusione sancisce il recupero, per quanto fantasmatico e parziale, di un orizzonte arioso: il latte diventa paesaggio e l'atmosfera si sostanzia nello scenario commestibile del liquido materno.

Da una parte, questo latte avvolgente traduce l'idea dell'accoglienza, di una migrazione nel segno del bianco, dell'assoluto e della trascendenza non troppo diversa dai finali di alcuni classici del cinema sul tema quali *Fuga in Francia* (Soldati 1948) e *Il cammino della speranza* (Germi 1950), in cui la neve del confine italo-francese aveva una simile funzione catartica, pur rimanendo all'interno di una messa in scena di stampo realistico.

Al tempo stesso, il mare di latte è una forma di perpetuazione dell'instabilità della traversata oceanica e della dimensione liminale del confine: l'arrivo è un ulteriore spazio di transito, di sospensione, di galleggiamento, non un oggetto statico di sguardo o un feticcio passibile di appropriazione.

Anche la musica contribuisce in modo significativo alla costruzione del significato: la canzone che accompagna le immagini finali del film è *Sinnerman*, uno spiritual afroamericano tradizionale, qui nella celebre versione di Nina Simone. Si tratta nuovamente, e certo non a caso, di un titolo agglutinato: incrociando blues, jazz e gospel, la voce della cantante si abbandona infatti alla ripetizione di versi dal sapore apotropatico. Dapprima alcune frasi vengono ripetute tre volte («It was bleedin', I run to the sea; He was waitin', I ran to the Devil; Hear me prayin', Lord, Lord»), poi si passa alla reiterazione di singole parole («Power, Lord, Kingdom») e infine si giunge all'allungamento/deformazione delle parole stesse in espressioni monosillabiche che sembrano rievocare la lallazione infantile («Ha-ha-ha-ha; Nu, nu, nu; No-no-no-no, ma-na-na-na-na»).

In questo finale, straniante quanto galvanizzante, la lingua e la fantasia infantili diventano cruciali per comprendere l'esperienza moderna della migrazione. Questa New York di latte si configura, per dirla con lo psicoa-

nalista Donald Winnicott, come uno spazio «transizionale», che permette ai migranti/bambini di negoziare la forza illusoria ma anche potenzialmente positiva del contatto con l'alterità e con il mito dell'America. Secondo Winnicott ([1971] 1974), esiste una fondamentale analogia tra la sede dell'esperienza culturale in senso ampio e l'area mentale in cui si collocano le pratiche ludiche della prima infanzia. Nella fase in cui si inizia a comprendere la distinzione tra sé e altro distaccandosi dal corpo materno, viene infatti a crearsi un regno intermedio, che perdura poi in età adulta, in cui l'individuo supera la propria separatezza rispetto agli strumenti e gli scenari di gioco, «nell'eccitante sconfinamento della soggettività e della osservazione oggettiva» (ivi, p. 117).

Nuovomondo è dunque un titolo che va letto in consonanza con questo finale in cui le parole acquistano la plasticità materica del gioco transizionale. Una plasticità che esprime la forza della creatività, non come forma ingannevole e regressiva, ma quale modalità di apertura al mondo⁵.

Il latte divide d'altronde il biancore abbacinante non solo con la neve ma anche con la luce. E Lucy/Luce si chiama il personaggio cosmopolita del film, interpretato da Charlotte Gainsbourg, che i viaggiatori siciliani incontrano all'imbarco e che sembra personificare la modernità stessa⁶. Questa figura emblematica, di cui non sappiamo quasi nulla, ma dal cui potere attrattivo – proprio come Salvatore – non possiamo fare a meno di rimanere soggiogati, palesa il portato fortemente allegorico del racconto di Criaiese.

Luce viene infatti a sostituirsi a Fortunata all'interno dell'inquadratura allorché, con una dissolvenza al bianco, si passa dall'interno di Ellis Island al finale di latte. Il regista propone così un percorso che, come sottolinea Margherita Heyer-Caput (2013), parte dalla dimensione pietrosa e grave dell'atavismo e della superstizione (Fortunata) e approda a quella liquida e leggera della modernità onirica (Luce). È la memoria e la continuità tra questi due registri l'unica opzione per suturare le ferite dell'esperienza di migrazione. E tale continuità metamorfica è incarnata da un altro personaggio: nonostante il suo nome sembri incatenarlo all'inamovibilità della terra d'origine, Pietro è tra tutti colui che più cambia. Rimasto muto per l'intero racconto, il ragazzo riesce infine a parlare e perciò a trovare *in extremis* la chiave per essere ammesso negli Stati Uniti. Se Fortunata, chiusa nel

5. Si noti che il titolo internazionale del film, *The Golden Door*, evoca anch'esso un'immagine magica e suggestiva del transito migratorio, eliminando però il gioco agglutinante.

6. Significativamente, la prima apparizione onirica del mare di latte corrisponde proprio al momento del corteggiamento silenzioso tra Salvatore e Luce sul ponte della nave.

suo dialetto, rifiuta istintivamente il giudizio di una burocrazia migratoria che non può comprendere e dunque si sottrae al disciplinamento biopolitico moderno, il nipote rappresenta invece la necessità dei soggetti subalterni di trovare una propria voce per sopravvivere e, col proprio linguaggio, inventare il «nuovomondo».

Pietro potrà infine partecipare allo spazio mitico della modernità condividendo con il padre, il fratello e gli altri migranti un nuovo modo di intendere il rapporto tra parole e immagini. La visionarietà emerge insomma, in *Nuovomondo*, quale ingrediente imprescindibile nel percorso della soggettività verso la modernità. Il legame tra latte e luce, fonte prima delle immagini, va perciò inquadrato nel suo portato pienamente metacinematografico: la distesa lucente del latte è anche l'orizzonte, paradossalmente simulacrale e aptico al tempo stesso, della superficie schermica, spazio di proiezione delle identità in cui i protagonisti concludono a tutti gli effetti il proprio viaggio migratorio.

“Fuocoammare”: sguardo, immaginario, performance

Se l'esperienza percettiva della bianca superficie schermica è il termine ultimo del viaggio verso il Nuovo Mondo, *Fuocoammare* (2016), sin dalle prime immagini, propone gli schermi come proliferanti superfici di mediazione, sorveglianza e controllo. Siamo, infatti, in tutt'altro contesto storico e produttivo: un documentario⁷ che scruta il concetto profondamente eterogeneo e polisemico di confine nello spazio geografico dell'isola di Lampedusa. Mentre *Nuovomondo* racconta l'emigrazione, *Fuocoammare* si radica nell'attualità dei flussi migratori verso l'Europa. La struttura dei due testi è, tuttavia, più simile di quanto non appaia inizialmente: la divisione cronologica in tre atti proposta da Crialesi diventa nel film di Gianfranco Rosi una tripartizione dello spazio che, attraverso una sorta di montaggio parallelo, presenta il mare come frontiera del sud d'Europa, l'isola come primo approdo fisico dove il confine si fa dispositivo di filtraggio e ancora entrambi gli spazi come luoghi del quotidiano.

Sebbene in modo tutt'altro che trasparente, dunque, questi due film ci sembra possano già essere messi in rima. Ma è soprattutto nel titolo che abbiamo delle indicazioni interessanti rispetto alla loro matrice comune. Anche *Fuocoammare*, al pari degli omologhi *Nuovomondo*, *Terraferma* e

7. In merito al cinema documentario contemporaneo si fa riferimento a Perniola 2014.

Lamerica, richiama immediatamente un territorio: il mare come entità al tempo stesso elementare e simbolica. E anche in questo film, come è già stato osservato, il carattere dialettale del titolo allude alla dimensione materica, infantile e mitica del linguaggio, quel “fare con il linguaggio” per cui non si tratta solo di un sistema logico di segni, che rinvia a oggetti, bensì di un prodotto del legame affettivo tra la parola e il mondo. Il dischiudersi di infiniti giochi possibili, i cortocircuiti, la sovrapposizione di diversi sistemi di riferimento evocati in precedenza, tornano in questo film interrogando lo spazio geografico e politico dell’isola come materia stratificata, come intreccio di temporalità, di memoria storica e attualità e come campo visivo (la luce nel buio) già saturato da un palinsesto di immagini, che Rosi replica e prova a mettere in crisi.

Il titolo richiama innanzitutto un allarme atmosferico. Sono i tuoni che si sentono mentre la nonna di Samuele spiega al nipote che con il «fuocoammare» non si poteva uscire in barca, rievocando quell’intreccio di toni melodrammatici e impianto neorealista che ci ricorda immediatamente un film come *La terra trema* (Visconti 1948). Ma *Fuocoammare* è anche il nome della canzone popolare che continua a essere mandata in onda dal dj dell’isola per scongiurare il maltempo stesso e augurare ai pescatori di poter uscire in notturna. La sua origine risale all’immagine potente di una nave italiana che prese fuoco nel porto durante i bombardamenti degli inglesi per la presa di Lampedusa nel 1943, di cui dà notizia il medico dell’isola Pietro Bartolo in un suo libro (2016) in parte legato all’esperienza del film. Le parole di questa canzone si sono poi perse, ma la melodia è rimasta come traccia che viene letteralmente portata in giro per l’isola con un altoparlante alcune volte l’anno. L’espressione «fuocoammare» suggerisce, infine, anche il “gesto” della messa a fuoco, allusione che si perde invece con la traduzione internazionale *Fire at Sea*. Ancor di più, ci sembra che tanto il titolo quanto il film pongano innanzitutto un interrogativo sul visivo prodotto e riprodotto dalla macchina, oltre l’esperienza di un soggetto che guarda (Dalmasso 2010). Dunque, il «fuocoammare» è tanto materia del visivo quanto costruzione della visibilità. Non si tratta, infatti, come del resto dimostra la linea narrativa dominante nel film – la storia del bambino Samuele – soltanto di una messa a fuoco sul mare, quanto piuttosto di una riflessione in prima istanza visiva che metta lo sguardo immaginario in una posizione di crisi. *Fuocoammare* è l’allarme di uno spazio che dovremmo intendere come spazio europeo e che oggi più che mai è nel pieno della sua crisi discorsiva (Balibar 2009).

Che questo film, come del resto *Nuovomondo*, siano dei lavori che abbiano goduto di un'ampia circolazione internazionale, li rende a nostro avviso maggiormente efficaci come intervento nel regime immaginario del visivo. Dunque, a questo fine non riteniamo produttiva alcuna separazione tra film d'autore, commerciale, di fiction e documentario. A maggior ragione perché *Fuocoammare* opera, da un punto di vista estetico, proprio sulla possibilità di organizzare il materiale visivo attraverso codici della massa in scena radicalmente diversi tra loro, con il risultato di far esplodere alcuni nodi problematici proprio a partire dalle variazioni con cui ripete, in realtà, una medesima configurazione: su tutte il confine come dispositivo che per essere visibile deve essere attivato, performato, dunque, da qualcuno o qualcosa. Ursula Biemann, che ha usato la pratica della ricerca artistica per rendere visibile questa tensione, lascia alle parole dell'artista messicana Bertha Jotter introdurre così il suo video saggio: «Affinché un confine diventi reale è necessario che venga attraversato da corpi, altrimenti resta una costruzione discorsiva. Non c'è niente di naturale nel confine; è un luogo altamente costruito che viene riprodotto dalle persone che lo attraversano, perché senza l'attraversamento non c'è confine, giusto? È solo una linea immaginaria, un fiume o un muro»⁸.

L'autrice svizzera ha lavorato infatti sulla frontiera tra Messico e Stati Uniti tenendo insieme spazio geografico e rappresentazione discorsiva, configurazione dello spazio e organizzazione sociale e riportando così il dispositivo del confine alla sua piena materialità.

Rosi, sebbene all'interno di un'economia visiva e narrativa radicalmente diversa, insiste ripetutamente su sequenze che, in modo fin didascalico, sono in grado di riprodurre la matrice violenta del confine all'interno di orizzonti di gioco in cui lo spazio di frontiera emerge come «spazio transizionale». Un esempio su tutti è quello in cui Samuele e un suo amichetto giocano tra i cactus dell'isola inscenando una sparatoria contro dei ficus antropomorfizzati (fig. 29).

Improvvisamente si apre una scena western di fantasia in cui i ragazzi fronteggiano un ammasso di corpi espressivi con la fionda, appostati dietro a un confine tanto fisico quanto immaginario: un muretto che improvvisamente si fa divisorio. Mirano, mettono a fuoco, sparano, fanno esplodere la polpa dei cactus con i miniccioli. Rosi monta questo gioco come fosse una sequenza di un film d'azione, mettendo in scena e, dunque, rendendo operativa la fantasia dei bambini. È, infatti, nella performance del gioco che

8. Biemann 1999. Cfr. anche Biemann 2002. Traduzione a cura dell'autrice.

Samuele ricrea – ripetutamente – dispositivi di confine, conformi e insieme trasgressivi rispetto al discorso ufficiale dei media.

Samuele, metafora della vita sull'isola, preferisce giocare sulla terraferma, anche se tutto, attorno a lui, parla di mare: la memoria della famiglia, la tradizione ittica dell'isola, l'attualità, le notizie in televisione e alla radio, le ricetrasmittenti della polizia. Vi si rivolge nel finale, mettendo in scena, come fosse uno dei ragazzi di *Gomorra* (Garrone 2008), l'attualità di un comportamento. Ancora una volta, in rima oppositiva rispetto al finale di *Nuovomondo*, Samuele avvolto dal crepuscolo impugna una mitragliatrice immaginaria e mira verso qualcosa che si trova oltre il campo visivo. Al di là, in mezzo al mare, c'è la linea invisibile del confine d'Europa⁹.

Rosi si serve dunque di un registro linguistico che invita a immaginare, guidando lo spettatore attraverso una mappa di luoghi configurati come ipotesi di confine: strutture interne al territorio e insieme sovraterritoriali, linguistiche, culturali, estetiche. Così facendo, lo spazio configurato diventa progressivamente instabile. Le tre linee narrative, non interagendo, mirano a creare un'impalcatura visiva che tende all'astrazione dello spazio. Se il film inizia definendo la superficie misurabile dell'isola, la sua distanza, altrettanto misurabile, dalla costa siciliana e da quella africana, nel finale Lampedusa perde i suoi marcatori identitari. Non più uno spazio regionale, non solo uno spazio nazionale ma lo spazio europeo di cui è, come altre isole del Mediterraneo, zona di frontiera. Vorremmo suggerire, infatti, l'ipotesi che questo film intervenga sul tessuto immaginario del visivo attraverso l'uso di codici finzionali condivisi, assumendo il confine come prospettiva epistemologica da cui guardare, ancora prima che come luogo fisso e oggetto di ricerca e di sguardo. In tal senso torniamo a dire che il film non mette a fuoco un soggetto univoco, così come non è solo sguardo di un soggetto percipiente, quanto piuttosto la descrizione di uno spazio di allarme, visivamente condensato nella pura immagine del mare illuminato dal faro mentre cerca ciò che non si vede e insieme istituisce il campo della visione su cui occorre intervenire (fig. 30).

Per concludere, ci sembra che intendere il linguaggio come dispositivo sintomatico, come luogo della materializzazione di scenari inconsci, collet-

9. Teniamo presente che la lavorazione del film inizia nel 2014 e, dunque, nel pieno del passaggio dall'operazione italiana *Mare nostrum* – che già aveva “spostato” il confine dalla costa al mare – alle successive operazioni dell'agenzia europea di controllo delle frontiere. Sappiamo oggi che una delle caratteristiche principali dei processi di globalizzazione risiede nella continua ridefinizione di diversi livelli geografici la cui stabilità non è più possibile dare per scontata, così come sappiamo che i confini non esistono più unicamente “ai margini del territorio”, ma si sono trasferiti al centro dello spazio politico (Mezzadra, Neilson 2014).

tivi in senso mitico, produca – evidentemente – scene diverse. Pensati come corpus, i titoli che abbiamo rintracciato hanno in comune l'intenzione di suggerire situazioni in atto. Non si tratta di enunciati paratestuali descrittivi, di neologismi usati per alludere a processi compiuti (di fusione tra cose, contesti, culture, azioni). Ci sembra più interessante pensare a questi titoli come performance linguistiche ripetute che, in quanto tali, sollevano un problema sull'uso del linguaggio come luogo di negoziazione e non solo come strumento comunicativo¹⁰. Così, l'agglutinamento allude alla materialità – non alla verità – dei processi legati alle migrazioni, che ciascun testo filmico ri-mette in scena attraverso il proprio ecosistema narrativo.

Mentre in *Nuovomondo* l'agglutinamento è risorsa immaginaria per il cammino "mitico" verso la modernità americana, in *Fuocoammare* segnala la crisi e la de-mitizzazione del progetto moderno di Europa¹¹. Nel film di Crialese, la migrazione è un percorso amaro e doloroso, che può però nutrirsi del margine di suggestione garantito dallo stadio ancora embrionale delle modalità di circolazione mediale delle immagini che caratterizzerà poi il Novecento. In quello di Rosi, invece, ci troviamo nel pieno della reiterazione di un palinsesto visivo che porta all'implosione del tessuto discorsivo legato ai flussi migratori prodotto dal tardo capitalismo. In entrambi i casi il cinema, nella sua condensazione di reale e immaginario, si propone come scenario privilegiato per l'interrogazione del nesso performativo tra visione e linguaggio.

Riferimenti bibliografici

- Austin J.L. (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987).
- Balibar E. (2009), *Europe as Borderland*, in «Society and Space», 2, pp. 190-215.
- Barthes R. (1967), *Sémiologie et urbanisme*, in Id., *Œuvres complètes*, t. II (1966-73), Seuil, Paris 1994 (trad. it. *Semiologia e urbanistica*, in «Op. Cit. – Selezione della critica d'arte contemporanea», 10, 1967, pp. 7-17).
- Bartolo P., Tilotta L. (2016), *Lacrime di sale. La mia storia quotidiana di medico di Lampedusa fra dolore e speranza*, Mondadori, Milano.

10. Pensiamo a come Judith Butler elabora il concetto di performatività di Austin per delineare le identità di genere nel loro farsi socialmente e culturalmente. Per Butler, così come non esiste identità di genere al di fuori dell'espressione del genere, non esiste neppure identità di genere che preceda il linguaggio. Sul confronto tra Austin e Butler si veda Ginocchietti 2012.

11. Sui film di Crialese e Rosi come riflessioni genealogiche sul rapporto tra corpo, Storia e trauma nel contesto migratorio si veda Migliori 2017.

- Biemann U. (2002), *Performing the Border*, in «Rethinking Marxism. A Journal of Economics, Culture & Society», 1, pp. 29-47.
- Carocci E. (2018), *Migrazione, mascolinità e Double Occupancy in "Into Paradiso" di Paola Randi*, in V. Pravadelli (a cura di), *Il cinema delle donne contemporaneo. Tra scenari globali e contesti transnazionali*, Mimesis, Milano, pp. 97-118.
- De Certeau M. (1980), *L'Invention du quotidien. 1) Arts de faire*, Gallimard, Paris (trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001).
- Coviello M. (2014), *Emigrazione*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, Mimesis, Milano, pp. 309-372.
- Dalmasso A.C. (2010), *Il rilievo della visione. Movimento, profondità, cinema ne "Le monde sensible et le monde de l'expression"*, in «Chiasmi International», 12, pp. 77-109.
- De Pascalis I.A. (2015), *Il cinema europeo contemporaneo. Scenari transnazionali, immaginari globali*, Bulzoni, Roma.
- De Franceschi L. (2017), *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Mimesis, Milano-Udine.
- Id., Polato F., (a cura di) (2019), *Narrazioni postcoloniali della contemporaneità, tra conflitto e convivenza*, in «Imago. Studi di cinema e media», 19.
- Ginocchietti M. (2012), *La nozione di performatività. Un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in «Esercizi Filosofici», 7, pp. 65-77.
- Glissant É. (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris (trad. it. *Poetica del diverso*, Meltemi, Milano 1998).
- Heyer-Caput M. (2013), *For a Cinema of "Inbetween-ness": Emanuele Crialesè's "Nuovomondo" (2006)*, in «Italica», 2, pp. 272-285.
- Martera L. (2021), *Harlem. Il film più censurato di sempre*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia/La nave di Teseo, Roma/Milano.
- Mezzadra S., Neilson B. (2013), *Borders as Method, or the Multiplication of Labor*, Duke University Press, Durham-London (trad. it. *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, il Mulino, Bologna 2014).
- Migliori G. (2017), *Revisualizing the Human Body in Crialesè and Rosi's Cinematic Narratives*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 1, pp. 113-128.
- Montani P. (2020), *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano.
- O'Healy Á. (2019), *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*. Bloomington, Indiana University Press.
- Perniola I. (2014), *L'era post documentaria*, Mimesis, Milano-Udine.
- Pravadelli V. (2010), *Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne "L'America" di Gianni Amelio*, in «Imago. Studi di cinema e media», 1, pp. 97-107.

- Rossi F. (2007), *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma.
- Schrader S., Winkler D. (eds.) (2013), *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- Winnicott D. (1971), *Playing and Reality*, Tavistock, London (trad. it. *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1974).

Filmografia

- Amelio G. (1994), *Lamerica*, Alia Film, Roma; Cecchi Gori Group – Tiger Cinematografica, Roma; RAI Radiotelevisione Italiana – Rete 1, Roma; Arena Films, Paris; Vega Film, Zürich; Canal Plus Productions, Paris.
- Biemann U. (1999), *Performing the Border*, Women Make Movies, New York.
- Criales E. (2006), *Nuovomondo*, Titti Film, Roma; Rai Cinema, Roma; Memento Films, Paris.
- Id. (2011), *Terraferma*, Cattleya, Roma; Rai Cinema, Roma; Babe Films, Paris; France 2 Cinéma, Paris.
- Gallone C. (1943), *Harlem*, Cines, Roma.
- Garrone M. (2008), *Gomorra*, Fandango, Roma; Rai Cinema, Roma.
- Germi P. (1950), *Il cammino della speranza*, Lux Film, Roma.
- Randi P. (2011), *Into paradiso*, Acaba Produzioni, Roma; Luce Cinecittà, Roma.
- Rosi G. (2016), *Fuocoammare*, Rosi G., 21uno Film, Roma; Stemal Entertainment, Roma; Luce Cinecittà, Roma; Rai Cinema, Roma; Les Films d'Ici, Paris; Arte France Cinéma, Paris.
- Scola E. (1973), *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam*, Unitelefilm, Roma.
- Scorsese M. (1974), *Italianamerican*, National Communications Foundation, Studio City.
- Soldati M. (1948), *Fuga in Francia*, Lux Film, Roma.
- Visconti L. (1948), *La terra trema*, Ar.Te.As. Film, Roma; Universalia Produzione, Roma.

Mobilità, cittadinanza sessuale e omonazionalismo al cinema

Riflessioni intersezionali
sui nuovi modelli di inclusione ed esclusione
di soggettività queer e migranti

Mario V. Casale

Introduzione

Nel presente contributo analizzo i tre film di finzione a tematica lesbica *Io e lei* (Tognazzi 2015), *Riparo* (Puccioni 2007) e *Via Castellana Bandiera* (Dante 2013) per riflettere sulla costruzione discorsiva che Jasbir Puar, nel suo *Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times* (2007), ha definito con il termine di «omonazionalismo» per riferirsi a quel campo discorsivo, emerso negli Stati Uniti dell'era post-11 settembre, in cui nuove configurazioni di “razza” ed etnia, sessualità, genere, classe sociale e nazione si sono riallineate in relazione a un certo discorso di stampo neoliberale che propaga forme sempre più stringenti di securitizzazione dei confini e di razzializzazione dell'altro in nome della guerra al terrore e del nazionalismo rampante ai quattro angoli del globo. Si tratta di una mobilitazione strumentale, da parte delle destre estreme e non, delle rivendicazioni delle identità queer¹ per il perseguimento dei propri scopi elettorale-propagandistici e, come spiegato da Colpani, di «un'articolazione recente tra omosessualità, razzializzazione e nazionalismo che, contravvenendo alle più tradizionali associazioni tra omosessualità e devianza, sta traghettando l'omosessualità dai margini al cuore della nazione, includendo “certi” cittadini omosessuali alle spese di altri soggetti razzializzati» (2015, p. 187; enfasi mia). Puar conia il concetto per spiegare «come l'accettazione e la “tolleranza” di gay e lesbiche sia diventata oggi giorno il termometro con cui misurare il diritto a e l'abilità di

1. Uso il termine “queer” per riferirmi, in senso lato, a tutte le persone che non si identificano come eteronormate e/o binarie.

esercitare la sovranità nazionale»² (2013, p. 336) e ricorda che esso spesso riposa sull'attivazione di discorsi basati sull'ipotesi della repressione sessuale, che contrappongono all'icona dell'uomo gay (bianco, di classe media, normodotato, ecc.) moderno l'immagine di una mascolinità musulmana repressa, rappresentata come «patologicamente eccessiva eppure repressiva, perversa ma omofoba, virile ma castrata, mostruosa ma decadente» (2007, p. XXV) e, in definitiva, incivile e arretrata.

D'altronde, negli ultimi anni studiosi transfemministi e queer hanno messo a fuoco il concetto di «cittadinanza sessuale» (Naples 2005) proprio per evidenziare i diritti civili e sociali legati all'identità di genere e dell'orientamento sessuale delle persone, intesi come componente fondamentale del dispositivo della cittadinanza e dei suoi meccanismi di inclusione ed esclusione. Per quanto riguarda specificamente le minoranze sessuali e di genere, il concetto di «cittadinanza sessuale» indica la loro «abilità ad accedere a particolari diritti sociali in quanto cittadini sessualmente dichiarati» (ivi, p. 3), che diventano così centrali nella costruzione della moderna soggettività queer. Tra questi vanno ricordati in particolare i diritti sociali designati a proteggere le minoranze sessuali da persecuzione (legislazione contro i crimini d'odio, decriminalizzazione dell'omosessualità, politiche contro le molestie sessuali), i diritti riproduttivi (accesso all'aborto e alle tecnologie riproduttive, adozione parentale primaria e secondaria), i diritti che permettono a cittadini queer di fondare e mantenere famiglie (matrimonio, unione civile, convivenze di fatto) e, infine, la libertà di movimento per le coppie omosessuali attraverso gli Stati membri della Unione Europea (sancita nel 2003). In Italia, come dimostrato dal recente dibattito sul DDL Zan in tema di legislazione anti-omotransfobica, fortemente osteggiato da ampi settori delle classi politiche che ne hanno determinato l'attuale stallo in Parlamento, ma anche in tempi meno recenti dall'approvazione in forma "mutilata" dell'istituto dell'adozione del configlio («stepchild adoption») della cosiddetta «legge Cirinnà» sul riconoscimento delle unioni civili (Legge 20 maggio 2016, n. 76), oltre che dal clima di persistente omobi/transfobia (e misoginia) diffuso nel Paese, la sessualità e l'identità di genere continuano a ricoprire un ruolo fondamentale nella definizione del(/la) soggetto(/a) immaginato(/a) come egemone e a essere un meccanismo molto potente di inclusione nella – e soprattutto di esclusione dalla – comunità della cittadinanza.

La tesi di fondo del presente contributo vuole dimostrare come in Italia,

2. La traduzione di tutte le citazioni in lingua inglese è a cura dell'autore.

nonostante la mancanza di un riconoscimento formale e istituzionale delle soggettività queer da parte dell'autorità pubblica e il conseguente paradosso derivante dal parlare di «omonazionalismo» nel contesto nazionale, questo si configuri come una sorta di movimento dal basso, in cui cioè sono le stesse soggettività e gli stessi gruppi politici LGBTQ+ mainstream a praticare questo tipo di discorso che associa la liberazione sessuale (di “noi” bianche) alla repressione sessuale e all'arretratezza culturale (di “loro” razzializzate). In questo senso, il cinema contemporaneo non fa eccezione: come cercherò di dimostrare nelle brevi analisi che seguono, formazioni discorsive di tipo omonazionalista sono ben presenti in tutte le produzioni analizzate, certamente con diversi gradi di attualizzazione e penetrazione nei singoli film e diversi tipi di implicazioni politiche, sociali e culturali per quanto riguarda le rappresentazioni della sessualità e dell'identità di genere da un lato e della “razza” e dell'etnia dall'altro.

“Io e lei”

La commedia sentimentale *Io e lei* (2015, fig. 31) offre una plastica rappresentazione di come l'avvenuto traghettamento delle soggettività queer all'interno della comunità nazionale al cinema possa talvolta essere predicato ai danni della soggettività migrante, che in questo caso viene visualmente, narrativamente e ideologicamente marginalizzata attraverso meccanismi di femminilizzazione e razzializzazione, oltre che apertamente ridicolizzata. Vale la pena ricordare che il film esce alle soglie dell'approvazione della citata «legge Cirinnà» e che ai tempi è stato accusato di aver offerto un importante endorsement a favore della legge nonostante gli ingenti finanziamenti pubblici di cui ha beneficiato, cosa tuttavia smentita dalla produttrice Francesca Cima. La disparità di potere rappresentazionale si riflette peraltro sia nella politica autoriale che in quella attoriale del film. Tognazzi ha motivato la scelta di inscenare le vicende di due donne lesbiche di mezza età essenzialmente con il desiderio di far interagire le due attrici principali e costruire una storia il più possibile «come le altre» (Aspesi 2015), quindi non tanto per mostrare le specificità delle soggettività lesbiche quanto piuttosto gli aspetti della loro condizione più (as)simil(abil)i da parte del pubblico mainstream (eterosessuale) cui il film è rivolto. Quanto alle politiche del casting, le cose non vanno molto meglio: mentre per il ruolo delle due protagoniste vengono scelte due attrici italiane di primissimo piano, Sabrina Ferilli (Marina) e Margherita Buy (Federica), il loro collaboratore

domestico filippino (omosessuale) Rolando è interpretato da un personaggio virtualmente sconosciuto, Dennis Olazo, alla sua prima e unica performance attoriale.

Pur avendo qualche aspetto meritorio, come il suo soffermarsi sulla quotidianità di due donne fatta di piccole abitudini e dei primi acciacchi dell'età, e su una relazione sentimentale in cui si è ormai insinuata l'abitudine, il film presenta tutta una serie di soluzioni drammaturgiche ed estetiche problematiche e di topoi ricorrenti nella rappresentazione delle soggettività lesbiche da una parte ed etnico/"razziali" dall'altra che si intersecano nella categoria dell'omonazionalismo. Innanzitutto, la storia è completamente incentrata sui personaggi di Marina e Federica – imprenditrice della ristorazione bio di classe alta ed ex-attrice la prima, architetta la seconda – che vengono così costruite, certo con differenze tra le due, come un tipo preciso di soggettività lesbica, quella della "lesbica chic" (Lewis 2012), ovvero una soggettività completamente integrata nel tessuto economico e sociale della capitale in cui il film è ambientato. Vi sono poi ulteriori topoi che si ritrovano anche negli altri film: da un lato la poca credibilità della relazione per così dire asessuata delle due personagge (che in tutta la narrazione si scambiano al massimo dei fugacissimi baci), dall'altro il clima vagamente omofobico, esplicito o implicito, con cui le due donne si trovano (o credono di trovarsi) ad affrontare (la famiglia di Marina, di estrazione popolare, che sembra "tollerare" la relazione più che accettarla veramente, Federica che nasconde la sua relazione con Marina per paura della reazione dei colleghi di lavoro, frutto però della sua immaginazione), dall'altro il topos della (ri) conversione all'eterosessualità, su cui è basato l'intero impianto narrativo (Federica ha una relazione "extra-coniugale" con una sua ex-fiamma giovanile uomo prima di pentirsi e tornare con Marina per l'happy end e peraltro sostiene apertamente di non essere «una lesbica» in uno scambio con Marina).

A fronte di una focalizzazione, di una caratterizzazione e di una *agency* chiaramente sbilanciate a favore delle due donne italiane, il personaggio di Rolando si limita a svolgere un ruolo di spalla nella narrazione, o per meglio dire di mero "interludio comico" ovvero di vero e proprio bersaglio delle (sedicenti comiche) uscite razziste e sessiste specie della Ferilli («ma dove sono finiti quei bei filippini di una volta che si facevano i cazzi loro?» dice a Rolando che, al corrente della crisi tra le due donne, cerca di prendersi cura di lei; oppure quando commenta laconica «che spreco» alla vista della prestanza fisica e della possenza del compagno nuotatore di Rolando). Benché Rolando svolga da anni l'importante lavoro riproduttivo e di cura

all'interno del *ménage* al femminile, la sua rappresentazione appare come completamente stereotipata, femminilizzata e marginalizzata. Il personaggio viene introdotto come mera voce fuori campo (mentre detta con fare isterico la lista della spesa a Federica al telefono) e nei pochi scambi in cui è in scena egli è presentato come un personaggio emotivamente instabile, che si arrabbia eccessivamente quando la spesa non corrisponde esattamente ai suoi desideri oppure è di cattivo umore quando litiga con il fidanzato mettendo a rischio la loro uscita al mare del fine settimana. Insomma, il film si limita a inserire la figura di Rolando come semplice macchietta da ridicolizzare e rinuncia a riservare un trattamento più approfondito a una figura, quella del migrante maschio attivo in settori professionali tradizionalmente connotati come femminili (per il caso italiano, cfr. Näre 2010 e Scrinzi 2010), che per sua stessa definizione avrebbe potuto offrire un forte potenziale di sovvertimento delle categorie identitarie e ribaltamento degli stereotipi culturali, malauguratamente non colta per niente dal film.

“Riparo”

Riparo (2007, figg. 32, 33), si presenta invece come un (melo)dramma sociale in cui, alle costruzioni di genere e sessualità e di “razza” ed etnia, si aggiunge una consistente riflessione su un altro importante asse della rappresentazione, vale a dire la classe sociale, visibile non solo nel conflitto sentimentale-sociale fra le due protagoniste, ma anche nello spettro aleggiante della crisi economica (il film esce alle soglie della crisi finanziaria del 2008) e della delocalizzazione delle piccole e medie imprese che costituiscono il nucleo nevralgico di quella “Terza Italia” del Nord Est del Paese, il Friuli-Venezia Giulia, in cui è ambientata la narrazione. I materiali paratestuali e il fatto che Puccioni sia un omosessuale dichiarato, impegnato nelle battaglie civili delle persone queer, fanno presumere che sia proprio la specifica condizione dell'omosessualità femminile il vero centro di interesse del film, in questo distanziandosi nettamente da *Io e lei*. Quanto alle politiche attoriali, *Riparo* sconta la stessa asimmetria rappresentazionale riscontrata per il film precedente, con le due personagge di Anna e Mara interpretate da due attrici professioniste (Maria de Medeiros e Antonia Liskova) e l'immigrato minore Anis interpretato da un giovane di origine marocchina (Mounir Ouedi) reclutato attraverso la società di co-produzione francese grazie all'interessamento di una assistente sociale della banlieue parigina. Da questo punto di vista è interessante notare che, se da un lato, la scelta di ritagliare

il “personaggio” di Anis sulla “persona” del giovane attore non-professionista (di cui condivide una storia familiare problematica) solleva importanti dubbi etici sulla politica rappresentazionale del film, dall’altro la scelta di affidare i ruoli delle due donne – geograficamente marginali sì, ma pur sempre italiane – a due attrici di origine straniera rigorosamente registrate in presa diretta, finisce per mediare un’idea di “italianità” piuttosto originale, che si stenta a ritrovare in forme simili nel panorama del cinema italiano contemporaneo.

In *Riparo* l’inclusione omonazionalista delle soggette lesbiche bianche “a spese” della soggettività migrante viene predicata sul tema dell’ospitalità del minore non accompagnato Anis che, all’insaputa di Anna e Mara, si nasconde nel bagagliaio della loro macchina e raggiunge così le agognate coste italiane a bordo del traghetto con cui le due stanno tornando dopo una vacanza in Tunisia. Anna, giovane erede di una ricca famiglia imprenditoriale friulana, decide di ospitare il ragazzo a casa sua e di dargli un lavoro nonostante le resistenze di Mara, sua più giovane compagna e operaia nella fabbrica di scarpe di proprietà della famiglia di Anna. Tra i tre sembra instaurarsi un fragile equilibrio, fino a quando le pressioni sociali della famiglia e dell’ambiente di provincia e la morte del padre di Mara, con cui la donna già a monte ha un rapporto conflittuale, fanno precipitare gli eventi: Mara ha una relazione sessuale casuale con Anis e Anna, intuita la relazione tra i due, decide di revocare l’ospitalità al ragazzo e di farlo licenziare dal fratello Salvio (Vitaliano Trevisan), che lo aveva assunto nell’impresa di famiglia. Il film termina con una doppia sconfitta: Anna e Mara si lasciano e Anis che, in un gesto di disperata ribellione, aveva rubato la macchina di Salvio, viene braccato dalla polizia attraverso i campi di grano in cui il giovane è finito durante l’inseguimento, e quindi letteralmente cacciato oltre i confini della comunità nazionale.

Rispetto a *Io e lei*, *Riparo* presenta diversi tratti comuni ma anche alcune importanti differenze. Dal punto di vista della rappresentazione delle soggettività lesbiche, la figura di Anna incarna di nuovo il già discusso modello della «lesbica chic» con un’iconografia esplicitamente lesbica utilizzata nella messa in scena (le numerose foto di Greta Garbo o di altre icone queer disseminate nel suo appartamento). Inoltre, l’ospitalità di Anna nel film è esplicitamente motivata dal suo privilegio di “razza”/etnia e insieme di classe e nella narrazione è costruita come una sorta di estensione dell’ospitalità un tempo accordata a Mara («non conoscevo neanche te, ma ti ho fatta entrare lo stesso» replica Anna a Mara che la rimprovera di mettersi in casa qualcuno senza neanche conoscerlo). Va peraltro sottolineato che il deside-

rio di Anna di accogliere Anis ha delle chiare connotazioni psicanalitiche, che nella narrazione si configurano come il forte bisogno di riconoscimento della donna da parte della madre (Gisella Burinato). Nella scena apicale del battesimo del figlio di Saverio la donna la rimprovera duramente di non essere capace di assolvere alla sua funzione di riproduzione sociale, che per lei è incarnata nel modello della famiglia nucleare eteronormata. Si può così considerare il clima di più o meno latente omofobia e finta accettazione delle soggettività queer in *Riparo* come la seconda caratteristica che lo accomuna al film discusso nel paragrafo precedente. La differenza fondamentale è data dalla già ricordata stratificazione sociale presente nel film, che interviene a strutturare la narrazione conferendole un ulteriore livello di complessità. Del resto è la stessa Mara ad accusare Anna nel loro confronto finale di essere ospitale solo perché se lo può permettere, in quanto collocata in una posizione socialmente ed economicamente privilegiata, ma tale complessità emerge a una moltitudine di livelli: ad esempio, nel citato spettro della crisi economica e della delocalizzazione delle imprese all'estero, che ha dirette conseguenze sulle condizioni di vita delle operaie della fabbrica, oppure anche nella rappresentazione della distanza intergenerazionale tra vecchia e nuova guardia della classe imprenditoriale del Nord Est, con la madre di Anna che incarna il modello tradizionale dell'imprenditore laborioso e ligio al dovere, conservatore e un po' provinciale, e il fratello Salvio che incarna invece quel modello che è stato definito *transnational business masculinity* (Connell, Wood 2005), più individualista ed egocentrico, flessibile e calcolatore, orientato al successo ed edonista e che, nel momento in cui Anis gli ruba la macchina, si mostra incapace di usare la pistola che tiene per legittima difesa, segnalando la crisi del quel mito della giustizia "fai da te" così caro ad alcuni settori delle destre italiane.

Quanto alla caratterizzazione e all'agency di Anis il film, pur riservandogli una focalizzazione e uno spazio d'azione maggiori rispetto al Rolando di *Io e lei*, ne sconta difetti del tutto simili. In particolare, il personaggio viene stereotipato attraverso meccanismi di criminalizzazione e razzializzazione e nella narrazione viene mostrato più volte nell'atto di rubare (delle scarpe per Mara da cui comincia a sentirsi attratto e la macchina di Salvio nell'episodio del licenziamento). Inoltre, il ragazzo si rivela incapace di capire la natura omoerotica della relazione tra le due donne per via delle sue convinzioni religiose e culturali e il suo atteggiamento è costruito come sostanzialmente patriarcale, omofobo ed eteronormato (come quando dichiara a Mara di volerla sposare e donarle dei figli solo per il fatto di essere stato a letto con lei). Molti aspetti relativi al personaggio di Anis, che nella sceneg-

giatura originale avevano avuto un trattamento più approfondito (come il trauma infantile del giovane, orfano di entrambi i genitori, oppure il suo rapporto con il collega di lavoro di origine albanese Mishel), avrebbero dato maggiori informazioni sul suo retroterra familiare e sociale e sui modelli di interazione omosociale nel nuovo contesto lavorativo. Tuttavia, il film è evidentemente interessato a mostrare altro, tanto da poter tranquillamente espellere il corpo migrante alla fine dell'arco narrativo. Il personaggio di Anis, per riprendere la terminologia offerta da Connell e Messerschmidt, viene così a incarnare quel modello di «mascolinità di protesta» (2005, p. 847), le cui azioni violente e/o illegali sarebbero da attribuire alla mancanza delle risorse economiche e istituzionali necessarie per accedere alla «mascolinità egemonica». Da questo punto di vista, *Riparo* rimane piuttosto ambiguo: se nei due episodi del furto delle scarpe la questione dell'illegalità è costruita come una questione di responsabilità strettamente individuale di Anis, in quello del furto della macchina essa si configura come un vero e proprio gesto di protesta contro un sistema che viene descritto come ingiusto, disumano e spietato nei confronti del corpo migrante di Anis, di cui si può sbarazzare non appena questo entra in conflitto con i suoi interessi.

“Via Castellana Bandiera”

Il “western” drammatico *Via Castellana Bandiera* (2013, fig. 34) è per molti versi il più interessante tra i film analizzati, sia per l'originalità della trama, che per la caratterizzazione dei personaggi e le strategie estetiche e stilistiche che mirano apertamente a produrre un effetto di straniamento e a rompere l'illusione di “realtà” creata da gran parte del cinema narrativo convenzionale. Per quanto riguarda la politica autoriale del film, sembra opportuno sottolineare che, stando alle dichiarazioni della regista, il film è innanzitutto incentrato sulla figura di Samira, anziana donna di origine albanese arbëreshë, piuttosto che sulle due co-protagoniste lesbiche, ricordando così la presenza di soggetto razzializzato interno al contesto siciliano in cui il film è ambientato, di molto precedenti alle migrazioni transnazionali odierne che hanno conferito visibilità alla figura della migrante contemporanea. È inoltre importante sottolineare che in questo caso le personage di *Via Castellana Bandiera* sono tutte interpretate da attrici professioniste, con Elena Cotti nei panni di Samira e la stessa Emma Dante e Alba Rohrwacher nelle vesti di Rosa e Clara, due giovani donne unite in una relazione sentimentale.

La storia raccontata si svolge nell'arco di un giorno e di una notte: Rosa, palermitana migrata a Roma anni prima, e Clara arrivano in macchina a Palermo per presenziare al matrimonio di un amico, ma in preda all'afa estiva e a una crisi di coppia, le due si perdono e finiscono in via Castellana Bandiera, una stretta via della periferia palermitana senza senso di marcia univoco. La loro macchina finisce faccia a faccia con un altro veicolo sopraggiunto dalla direzione opposta, con Samira al volante e la famiglia Calafiore a bordo di ritorno a casa dopo una giornata trascorsa al mare. Né Rosa né Samira sono disposte a indietreggiare per far passare l'altra vettura e tra le due donne comincia così un duello fatto di silenzi, sguardi di sfida e un'inamovibile ostinazione, che si concluderà solo all'alba del giorno dopo con il ritrovamento del cadavere di Samira da parte del nipote Nicolò (Dario Casarolo), unico membro della famiglia con cui Samira è in grado di comunicare. Sul piano narrativo si può quindi agevolmente affermare che l'omonegativismo incarnato nel film risiede, ancora una volta, nella vittoria simbolica delle soggettività lesbiche e nell'espulsione del corpo marcato come etnicamente altro della migrante dallo spazio diegetico del film. Ma si tratta di una vittoria per così dire a metà, dato che, dopo la macabra scoperta, Rosa e Clara non proseguono il loro percorso su via Castellana Bandiera, ma abbandonano la scena, facendo finalmente retromarcia e percorrendo la strada a ritroso. Come vedremo nelle brevi riflessioni che seguono, il finale altamente iconico del film (la macchina con Samira morta a bordo che rotola verso il fossato alla fine della via, inseguita dalla gente del quartiere in una corsa simbolica verso il fuori campo) è solo una delle caratteristiche che rendono estremamente interessante la discussione di questo film.

Rispetto alle due produzioni precedenti, *Via Castellana Bandiera* non mette in scena la figura della «lesbica chic», bensì piuttosto due giovani donne di classe medio-bassa, una, Clara, impegnata nel campo delle professioni creative (è un'illustratrice di libri) e l'altra, Rosa, marcata da un movimento ascensionale geografico e sociale, essendosi spostata anni prima da una Palermo da cui si è sempre sentita estranea per stabilirsi a Roma. Nel racconto offerto dalla narrazione, l'ostinazione di Rosa a non indietreggiare è motivata proprio dal suo profondo senso di disagio nei confronti della sua città natale e dal rapporto conflittuale con la madre, che probabilmente non ne accetta l'omosessualità e la cui figura Rosa proietta inconsciamente sull'anziana Samira, secondo uno schema, questo del conflitto in chiave psicanalitica madre-figlia, che si ritrova (appena accennato) sia in *Io e lei* che (maggiormente approfondito) in *Riparo*. Come evidenziato da Polizzi, tuttavia, in *Via Castellana Bandiera* vengono usate una serie di strategie lin-

guistiche, estetiche e stilistiche che mettono in questione l'identificazione con categorie identitarie fisse e finiscono per «rendere queer [*queering*] il confine meridionale» (2020, p. 147).

Si pensi ad esempio all'uso consistente del *code-switching* tra le varie lingue rappresentate nello spazio filmico, ovvero l'italiano come lingua della moderna cittadina sessuale liberata, usata da Rosa per erigere una vera e propria barriera di incomunicabilità tra Samira, la comunità del quartiere e sé, il dialetto palermitano della famiglia Calafiore, che è l'idioma di una comunità costruita come patriarcale e “arretrata”, oppure la lingua arbëreshë, usata esclusivamente da Samira e il nipote come simbolo di una soggettività arcaica e pura quanto marginalizzata e letteralmente abusata. In questa tripartizione linguistica, l'elemento queer o destabilizzante è dato dai punti di identificazione che il dialetto palermitano sembra offrire a Clara, ad esempio nel momento in cui Nicolò le chiede se sia *arrusa* (che subito traduce con *frocia* per farsi capire) e la donna risponde «più arrusa che frocia», distanziandosi così dai meccanismi di definizione neoliberale e nazionalista della moderna soggettività omosessuale come bianca, di classe media e nord-europea.

Un altro esempio eloquente di strategia straniante che connota il film in senso queer è la scena della sfida tra Samira e Rosa, scese dalla macchina per buttare il pasto caldo che le donne di casa Calafiore hanno messo a loro disposizione, presentando che il duello sarebbe andato per le lunghe. La scena, che per tipo di inquadrature e stile di montaggio cita pedissequamente lo “spaghetti western” italiano, mostra le due donne in piedi l'una di fronte all'altra, con una postura tesa del corpo e le braccia distese lungo i fianchi pronte a estrarre l'arma fatale da un momento all'altro. Tuttavia, nel momento decisivo Samira svuota la vescica urinando per terra, subito imitata da Rosa che replica il gesto accovacciata a terra e senza perdere il contatto degli occhi della controparte neanche per un secondo. La citazione dello “spaghetti western” mira a deterritorializzare la «mascolinità spettacolare» (Günsberg 2005), dato che il genere, che molto spesso mette in scena uno spazio filmico essenzialmente omosociale, indaga e sorveglia i confini della mascolinità contro le escursioni della femminilità e della non-bianchezza. Inoltre, la rappresentazione dell'urina, della minzione e in generale dei liquidi corporei è stata spesso interpretata come una strategia per espellere immagini di tipo patriarcale (Minissale 2015, p. 71).

Anche la rappresentazione di Samira fa uso di simili strategie dello straniamento, che conferiscono alla personaggio una spessore e una profondità non riscontrabili nelle altre due produzioni. La donna, pur perdendo la

sfida con Rosa e di fatto uscendo dallo spazio diegetico del film, non viene presentata come semplice vittima, bensì come una donna estremamente testarda e dall'enorme forza di volontà («cagna ca nu canusci patruni» è definita più volte nel film). Il suo ostinato mutismo e il suo rifiuto a esprimersi in altre lingue che non siano l'arbëreshë non sembrano rimandare a una sua presunta mancanza di *agency*, quanto piuttosto a una sua specifica strategia di resistenza davanti agli abusi di cui è continuamente fatta oggetto dalla famiglia Calafiore. Già a partire dalla sequenza iniziale molto evocativa che la introduce, Samira non viene mai mostrata in faccia, ma sempre in primo piano di dietro e di lato mentre è intenta a pulire la tomba della defunta figlia Thanina e a sfamare dei cani randagi che vivono nel cimitero con dei pezzi di pane – un gesto, questo, che la donna replica più avanti con il nipote Nicolò, chiamando evocativamente in causa il confine tra umano e non-umano. Anche la visualizzazione *post mortem* di Samira, che il pubblico vede alla fine del film aggirarsi per casa come uno spettro mentre si prende cura dell'amato nipote, sembra lavorare nella direzione di sfumare i confini stessi tra vita e morte, terreno e ultraterreno.

Possiamo così concludere che il progetto omonazionalista si realizza anche in *Via Castellana Bandiera*: Samira, la soggetta che nella narrazione rappresenta l'alterità etnico-“razziale” muore in macchina, la comunità del quartiere si dilegua simbolicamente fuoricampo nel tentativo di riaccuffarla e Rosa e Clara ottengono il loro diritto di precedenza a percorrere quella strada, quali moderne cittadine sessuali dotate del fondamentale diritto della libertà di movimento. Diritto che però decidono di non esercitare, ormai consapevoli che non hanno nulla da cercare in quella via, per cui è meglio tornare indietro.

Conclusioni

Per concludere, vorrei offrire due brevissime considerazioni sulle specificità dell'omonazionalismo declinato “all'italiana”, per come questo si configura nei film analizzati. Innanzitutto, i casi studio hanno attestato chiaramente la presenza di costruzioni discorsive assimilabili all'omonazionalismo a partire già dalla struttura narrativa, in cui l'inclusione delle minoranze sessuali e di genere, predicata sull'esclusione dell'altro razzializzato, si concretizza nell'espulsione, fisica e metaforica allo stesso tempo, di quest'ultimo dallo spazio diegetico dei film, il che si mostra con evidenza soprattutto nel caso di Anis in *Riparo* e di Samira in *Via Castellana Bandiera*. Anche a livello della

rappresentazione filmica, le soggettività etnicamente e “razzionalmente” altre subiscono consistenti processi di alterizzazione, femminilizzazione e criminalizzazione che, in qualche modo portano a “giustificare” la loro espulsione dal corpo della comunità nazionale. Spesso nei tre film alle soggettività razzializzate viene concessa una focalizzazione decisamente ridotta, oltre che un margine d’azione molto limitato, rispetto alle coppie lesbiche, il che conferma il mero ruolo di supporto che esse rivestono nelle narrazioni. D’altronde, basterebbe analizzare brevemente le inquadrature usate per rappresentare questə soggetto per rendersi conto di come prevalgano i campi lunghi, totali o tutt’al più medi rispetto ai primi e primissimi piani dedicati alle personagge lesbiche, la cui soggettività e vita interiore diventano così più immediatamente accessibili al pubblico dei film.

Conviene dunque chiedersi che cosa caratterizzi questo processo di simultanea inclusione ed esclusione inscenato nei film e per quale motivo nessuno dei tre riesca a offrire un modello di solidarietà politica praticabile alle soggettività queer da un lato e a quelle razzializzate dall’altro. Molto schematicamente, forse si può affermare che l’inclusione delle soggette lesbiche rappresentate non è del tutto a-problematica, come dimostra il fatto che, a esclusione del solo *Io e lei*, sia le protagoniste di *Riparo*, che alla fine si separano, che quelle di *Via Castellana Bandiera*, che vincono sì la sfida, ma decidono di “battere in ritirata” davanti alla via ormai priva di ostacoli, non accedono a un pieno riconoscimento all’interno della comunità nazionale, rimanendone per così dire ai margini. Come abbiamo visto, le tre coppie di lesbiche moderne messe in scena nei film attraversano una crisi di coppia, che in un caso porta addirittura alla separazione delle due donne. Inoltre, in tutte e tre le narrazioni le protagoniste devono venire a termini con un clima di più o meno manifesta omofobia (e misoginia), che si solidifica già a partire dal contesto familiare delle personagge, e che spesso si configura come un rapporto conflittuale o di non riconoscimento da parte della figura della madre. In questo modo, è proprio la famiglia il luogo in cui viene costruita l’impossibilità di integrare completamente e autenticamente soggette sessualmente marcate come altre, in questo confermando il ruolo fondamentale, in Italia, della famiglia come luogo della socializzazione dell’identità sessuale e di genere delle persone. Da questo punto di vista, alla domanda di Colpani che qualche anno fa sosteneva che «diviene importante chiedersi “alle spese di chi”» (2015, p. 199) venga praticata l’inclusione di soggetto queer in epoca contemporanea, si potrebbe e forse dovrebbe aggiungere la domanda: a quale costo?

Riferimenti bibliografici

- Aspesi N. (2015), *Maria Sole Tognazzi: "Le mie donne innamorate, una coppia come le altre"*, in «la Repubblica», 17 settembre. Reperibile in <https://www.repubblica.it/speciali/cinema/rprima/ioelei/2015/09/17/news/maria_sole_tognazzi_io_e_lei-123083886/> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Colpani G. (2015), *Omonegativismo nel Belpaese?*, in Giuliani G. (a cura di), *Il colore della nazione*, Le Monnier Università, Milano, pp. 186-199.
- Connell R.W., Messerschmidt J.W. (2005), *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, in «Gender & Society» 19, pp. 829-859.
- Connell R.W., Wood J. (2005), *Globalization and Business Masculinities*, in «Men and Masculinities» 7, pp. 347-364.
- Günsberg M. (2005), *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave Macmillian, London.
- Lewis R. (2012), *Towards a Transnational Lesbian Cinema*, in «Journal of Lesbian Cinema», 3, pp. 273-290.
- Minissale G. (2015), *The Invisible Within: Dispersing Masculinity in Art*, in «Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities», 1, pp. 71-83.
- Näre L. (2010), *Sri Lankan Men Working as Cleaners and Careers. Negotiating Masculinity in Naples*, in «Men and Masculinities», 13, pp. 65-86.
- Naples N.A. (2005), *Sexual Citizenship in International Context: Towards a Comparative Intersectional Analysis of Social Regulation*, in Rumens N., Cervantes Carson A. (eds.), *Sexual Politics of Desire and Belonging*, Rodolphi, New York, pp. 3-19.
- Puar J.K. (2007), *Terrorist Assemblages: Homonegativism in Queer Times*, Duke University Press, Durham-London.
- Puar J.K. (2013), *Rethinking Homonegativism*, in «International Journal of Middle East Studies», 2, pp. 336-339.
- Scrinzi F. (2010), *Masculinities and the International Division of Care. Migrant Male Domestic Workers in Italy and France*, in «Men and Masculinities», 13, pp. 44-64.

Filmografia

- Tognazzi M.S. (2015), *Io e lei*, Indigo Film, Roma; Lucky Red, Roma.
- Puccioni M.S. (2007), *Riparo*, Intelfilm, Roma; Adesif Productions, Paris; Rai Cinema, Roma.
- Dante E. (2013), *Via Castellana Bandiera*, Vivo Film, Roma; OffSide, Roma; Wildside, Roma; Ventura Film, Meride; Slot Machine, Paris.

Paesaggio sacro, Bollywood e transculturalità in “The Harvest” (2017)

Sabine Schrader

Molti sono i frutti del raccolto

«Molti sono i frutti che il raccolto porterà», così suona una frase dell'interessante documentario *The Harvest* (Mariani 2017), che già a partire dal titolo evoca un ricco e variegato raccolto. Da una prospettiva narrativa questa frase va intesa ironicamente poiché dei frutti raccolti beneficiano solo in pochi e nella fattispecie non i migranti, ma gli italiani. Il documentario narra il brutale sfruttamento dei lavoratori stagionali nell'Agro Pontino, accompagnando, con un montaggio parallelo, la giornata di due protagonisti di origine indiana. Il 34enne e mal pagato Gurwinder vi lavora da anni; la coetanea Hardeep, figlia di un migrante indiano, è una giovane donna di seconda generazione, il cui perfetto italiano è connotato dall'accento romano, e che è impegnata politicamente come mediatrice linguistica e culturale. Ricca e variegata è in particolar modo la configurazione del film: per quanto concerne il genere del film documentario va detto che vi vengono intrecciati i *modes* a suo tempo descritti da Nichols: partecipativo, espositivo, poetico e riflessivo (Nichols 2010, pp. 99-138). Questa miscela documentaria viene poi potenziata grazie all'intreccio di scene di danza alla Hollywood e Bollywood. La forma del musical documentario è avvincente per ragioni legate alla concezione occidentale dei generi e della loro estetica, poiché vengono combinati generi che in realtà si escludono reciprocamente. Il musical infatti forma, così come sostiene Steven Cohan, autorevole studioso della materia, qualcosa di simile a un contrappunto al tradizionale film occidentale documentario che risulta impegnato, interattivo e partecipativo e che a sua volta è strettamente connesso con il concetto di autenticità e attendibilità. La realizzazione avviene ricorrendo a inserti musicali e coreografici, ampiamente arbitrari e fortemente stilizzati, che ne interrompono ampiamente la narrazione (Cohan 2002, p. 2). Questo apparente paradosso si riverbera a mio parere nell'incongruenza che si delinea fra narrazione,

immagine e suono. Sono appunto proprio i piani diversamente sovrapposti a concorrere, questa è la tesi del presente contributo, alla formazione di un cinema transculturale. Il concetto di transculturalità muove dall'assunto che le società sono costrutti dinamici e mobili, nei quali, grazie ai mutamenti storici, co-agiscono presumibilmente il "proprio" e il "diverso". Essi vengono sistemati in differenti collettivi culturali poiché le società risultano da sempre ibride ed eterogenee e il pensiero transculturale – nonché il fare cinema – vi trova spazio aldilà dell'assolutizzazione di dualismi (Welsch 1997, pp. 67-90). Ciò viene realizzato con un buon risultato in *The Harvest*, dove vengono narrate storie differenti su un piano narrativo, visuale e sonoro.

La regia è di Andrea Paco Mariani, il film è stato finanziato grazie a un crowdfunding sulla rete, gli attori e le attrici interpretano di regola il ruolo di sé stessi. I ballerini dal canto loro provengono da Mantova e Cremona e fanno parte del gruppo di danzatori I Bhangra Vibes, che giunti alla seconda e terza generazione rielaborano creativamente le tradizioni dei loro antenati. Nel 2009 Mariani fonda a Bologna un collettivo cinematografico indipendente denominato SMK Videofactory, che ha prodotto anche questo film e fino a oggi ne cura la distribuzione. Obiettivo di questa iniziativa è dare una veste professionale ai film documentari indipendenti, ma soprattutto, secondo quanto dichiarato, rendere più aperta e democratica la distribuzione; i film sono fruibili online tramite una propria piattaforma in streaming.

Capitalismo da Far West

The Harvest è un film sui migranti in Italia e con ciò anche un film sull'Italia. L'Italia è presente anzitutto sul piano narrativo per le condizioni di lavoro schiavile nel settore agricolo che la macchina da presa ci mostra in dettaglio. Il loro culmine viene raggiunto nel film nella brutalità e nell'arbitrio del caporale, un intraprendente faccendiere abusivo. Questo fenomeno di sfruttamento è particolarmente presente in agricoltura, soprattutto nella raccolta delle arance. Mariani non ci mostra però solo il caporale e i suoi scagnozzi, bensì anche la loro controparte impegnata politicamente, personificata dal sociologo e socio della cooperativa Marco Omizzolo, che nel film assume la parte del commentatore. Nelle interviste con il regista condotte in auto o grazie ai discorsi in occasione delle assemblee dei/delle lavoratori stagionali, veniamo a sapere in un *mode* partecipativo, simile al reportage, delle condizioni di lavoro schiavistiche – una retribuzione oraria

al massimo di 3 euro con turni di lavoro di 12-14 ore –, delle vessazioni dei caporali italiani, del senso di vergogna, delle depressioni e dei molti suicidi degli stagionali nonché dell'enorme sfida che per i lavoratori sfruttati rappresenta ribellarsi allo stato delle cose. E proprio di ciò tratta sul piano dell'azione *The Harvest* – ovvero del lavoro massacrante di Gurwinder e dei tentativi di Hardeep, Marco e altri di spingere gli stagionali a ribellarsi e a scioperare.

La narrazione dello sfruttamento raggiunge un punto filmico culminante nella scena del pagamento del salario, un ulteriore scostamento dal registro documentaristico. Vediamo una baracca di legno simile a un saloon avvolta in colori scuri, davanti alla quale stanno in fila degli uomini per ritirare il loro salario quotidiano. Un uomo è appoggiato alla porta (fig. 35), in un primo piano sonoro o *close-miking* sentiamo cantare un gallo e cigolare una porta (Altman 1992). Il pagamento del salario viene presentato come in una scena western. Con il *mode* del western viene rievocato il tracciamento di confine fra terra “coltivata/civilizzata” e “incolta/non civilizzata”, i cowboys che si innalzano al di sopra della legge e l'arcaico scontro uomo contro uomo (in questo senso viene anticipato anche il successivo conflitto fra Gurwinder e il caporale). Questa scena presenta il lavoro degli stagionali come una forma arcaica dello sfruttamento o, come fa notare Mitchell a proposito del western, come una «forma di spietato capitalismo» (Mitchell 1996, p. 10). Questi rimandi al western li incontriamo, similmente codificati, anche in altri film sulla migrazione, come ad esempio in *Into Paradise* (Randi 2010) o in *Via Castellana Bandiera* (Dante 2013), anche se il sottotesto di questo genere in *The Harvest* viene ibridato e con ciò distorto fino a risultare grottesco (Lange 2020, pp. 39-60). I leggeri suoni di ascendenza indiana, all'inizio extradiegetici, si trasformano improvvisamente in musica rock americana intradiegetica. Grazie all'immagine distorta dal grandangolo (fig. 36) vediamo e sentiamo il gruppo nella baracca di legno con il cantante italo-inglese Steven Hogan, che altrimenti interpreta il ruolo del caporale, esibirsi qui all'improvviso, insieme alla sua band Slick Steve and the Gangster¹ di Brescia, per denunciare lo sfruttamento. I componenti della band recitano i ruoli dei suoi complici e si trasformano qui insieme al loro capo in accusatori – si assiste insomma a un evidente gioco dei ruoli. Lo straniamento visivo e musicale dello scenario viene preparato in *The Harvest* già in precedenza per mezzo del *dutch-angle* e del *low-angle shot*, e sul piano sonoro

1. Della band fanno parte: Alle B. Goode (chitarra), Pietro Gozzini (contrabbasso) e Beppe Facchetti (batteria).

tramite la lingua poiché il capo e i suoi manutengoli non parlano in dialetto, come ci si aspetterebbe, ma in italiano standard. Il potere personificato produce sempre l'effetto spiazzante di un "fuori luogo".

Paesaggio benedetto – Amata Italia

Un contrappunto alla grottesca messa in scena del potere è la rappresentazione del paesaggio italiano, nella fattispecie dell'Agro Pontino, una significativa striscia di terra, segnata storicamente, che solo con le bonifiche e con la concomitante politica di reinsediamento volute dal regime fascista fu resa coltivabile. Un paesaggio, dunque, che non appartiene al canone della rappresentazione del paesaggio italiano. Con paesaggio sia qui intesa l'esperienza estetica della natura vista dall'esterno e percepita con i sensi (Lobsien 2001, pp. 617-664; Lefebvre 2006, pp. 19-59). Il paesaggio stimola uno sguardo sotto il quale la natura – anche quella acculturata, costruita – si rivela essere paesaggio. Medium storicamente primario di questa esperienza estetica è la pittura, che in *The Harvest* – come vedremo in seguito – non per ultimo viene marcata tramite la lentezza delle immagini. Nel film i soggetti di questa esperienza del paesaggio, con un'ampia rinuncia a una camera soggettiva, sono il cameraman Nicola Zambelli e il pubblico, insomma non i protagonisti del film che invece sembrano non avere occhi per il paesaggio italiano. Le immagini vengono riprese quasi esclusivamente da una prospettiva centrale (figg. 37-38) che, come si sa, sta per una «forma di garanzia scientifica della riproduzione della realtà adeguata e oggettiva» (Koschorke 1990, p. 62; Bordwell 1985, pp. 1 – 84, p. 51). Le riprese si fanno così garanti dell'autentico e del credibile, ma al contempo anche dell'aspetto normativo. Nelle singole inquadrature vediamo immagini composte geometricamente e organizzate centralmente, che nella loro staticità ci tengono a distanza, tanto da permetterci di ammirare e contemplare il paesaggio. Incorporate in questo paesaggio italiano sono presenti delle macchie transculturali, come un cartello, che reca il nome della strada, via India, o un drappo indiano bianco e rosso, appeso su una corda da bucato. In entrambe le inquadrature l'armonia delle linee viene sospinta in secondo piano dall'armonia dei colori, così per esempio il bianco del cartello stradale si ritrova nel bianco delle case, il bianco e rosso del drappo indiano rimandano al vestito rosa di una ragazzina di passaggio di origini indiane.

Ci sono serie di immagini che hanno una dimensione sacrale grazie a una leggera prospettiva dal basso, potenziata da una leggerissima prospet-

tiva a volo d'uccello. Da un lato, in ognuna delle due inquadrature il mondo si apre visionariamente verso l'infinito – verso il cielo e verso il mare; dall'altro, nella serie di immagini in basso (figg. 39-40) al centro si inserisce l'essere umano come elemento astratto, poiché non ne vediamo il volto. Si tratta di una incorniciatura autoriflessiva del protagonista – presentata anche visivamente – il quale, per la vergogna e per il dolore, sembra ritrarsi dall'umanità e dalla macchina da presa. Ciò produce una tensione propria che riconosce implicitamente la presenza immaginaria della camera, «che normalmente trova un escamotage per la disposizione voyeuristica del classico cinema narrativo» (Kirsten 2011, p. 106). Questa figura di spalle si colloca propriamente nella tradizione religiosa delle figure di redenzione proprio come sono diventate un topos dal romanticismo in poi, ad esempio grazie a Caspar David Friedrich. Esse costringono l'osservatore a una specie di scissione fra sé e il suo rappresentante sull'immagine. Così lo sguardo verso l'infinito di Gurwinder, da un lato pudico e dall'altro languido, diventa anche il nostro sguardo. Confidiamo così nella redenzione. Nel montaggio, queste immagini vengono combinate con ironiche fratture visive, come ad esempio l'inquadratura di una statua di un santo leggermente inclinata, che sembra benedire il paesaggio o il cartello totalmente arrugginito con l'ironico toponimo Bella Farnia. A questa dominante staticità delle inquadrature di paesaggi viene tuttavia contrapposto il movimento dei migranti. La macchina da presa accompagna ad esempio Gurwinder in bicicletta o Hardeep che si sposta in auto o su un treno locale. Anche le interviste con i sindacalisti si svolgono perlopiù in autovetture in movimento. Queste scene vengono mostrate con una lunghezza priva di un contenuto narrativo informativo, oltrepassando quindi i meri effetti di realtà alla Barthes – insomma, così sembra voglia affermare il film, il movimento non straniente esiste davvero.

Torniamo al paesaggio. Viene qui mostrato un paesaggio contemplativo, quasi sacrale che gli uomini hanno coltivato per nutrirsi. Con queste riprese viene intrecciato un *mode* poetico, documentaristico con significati traslati. In altre parole: con queste riprese di paesaggi il regista e l'operatore si inchinano di fronte a un'Italia non socializzata che avrebbe il potenziale per nutrire tutti i suoi abitanti.

Questi paesaggi vengono generati in *The Harvest* per mezzo di fermi immagine, una lenta condotta della macchina da presa e un lento montaggio, tanto che le inquadrature oscillano fra pittura e fotografia. Il gesto lento genera emozioni e al contempo attribuisce al paesaggio italiano un significato che oltrepassa la narrazione. Secondo Arnheim questi procedimenti

filmici della lentezza (lo studioso parla concretamente di *slow motion*, anche se io vedrei la cosa in maniera più radicale) trovano applicazione ogni qual volta la rapidità di un movimento supera la capacità di comprensione umana (Arnheim 1974, p. 138). La bellezza del paesaggio italiano, diventata un'ovvietà e perciò non più percepita, viene portata davanti agli occhi del pubblico, si trasforma così in un appello a una pacifica convivenza. Con la sua lentezza, *The Harvest* segue la linea di un'ulteriore tendenza del film documentario transculturale: la lentezza epica diventa una risposta all'economia multimediale dell'attenzione e ai segnali di autenticità nel frattempo resi convenzionali e occupati massmedialmente, come quello ad esempio della oscillante macchina da presa manuale (Schrader 2020, pp. 84-108)². Quanto il piano narrativo così come quello uditivo siano in forte contrasto con quello visuale, ce lo rivela la scena finale. Alla fine della giornata, e con ciò anche del film, Gurwinder, che inizia lentamente a difendersi e che si rifiuta di lavorare, viene incalzato sulla sua bicicletta da uno dei capi in macchina e investito o travolto (quest'ultima scena non la vediamo, ma la sentiamo solamente – rimanda al piano sonoro in *The Harvest*), Hardeep ritorna al buio nel suo appartamento, lo schermo è quasi nero, sentiamo suonare una sirena.

Musica, danza e ribellione

Sul piano sonoro questa lentezza, e con ciò il forzato invito a vedere e ascoltare precisamente, ha innanzitutto una funzione di effetto di autenticazione, collegando inoltre gli ambienti di vita di Gurwinder e Hardeep. Nell'esposizione viene presentata parallelamente la routine mattutina dei due protagonisti. I rumori sottolineano dapprima gli ambienti di vita, mentre Gurwinder ascolta musica indiana dal suo smartphone, lo spazio di Hardeep resta silenzioso. In seguito, sentiamo in entrambi gli appartamenti dei rumori del quotidiano mattutino, come la fasciatura del turbante, l'acqua corrente in bagno, l'avvitamento del portapillole. Amplificati oltretutto dai cosiddetti primi piani acustici ovvero *close-miking*, che intensificano le corrispondenti riprese visive, filmate staticamente, riprese di dettagli, primi e primissimi piani. La loro risonanza sonora trasporta al contempo una certa spazialità, una segnatura spaziale (*spatial signature*) come la definisce Alt-

2. Penso qui a film documentari come *Soltanto il mare* (Yimer 2011) o il controverso *Fuocoammare* (Rosi 2016).

man, cosicché la focalizzazione visiva e acustica sui protagonisti produce una forte intimità nei confronti di entrambi. Alla fine dell'esposizione della durata di cinque minuti la musica intradiegetica di uno show televisivo collega i due mondi paralleli – Gurwinder e Hardeep sono rispettivamente seduti davanti al loro televisore, la loro finestra mattutina sul mondo, mentre guardano uno scintillante show televisivo che produce un ironico contrasto con il quotidiano di entrambi.

In contrapposizione si colloca il *track* acustico, composto apposta per questo film dal cantante e leader della band Steven Hogan, che noi vediamo appunto nella veste di capo e come cantante con la sua band nella scena western. Le canzoni sono esclusivamente in inglese. Una voce bassa canta nella prima canzone extradiegetica «You can't wait anymore», una specie di appello contro lo sfruttamento degli stagionali. La triste e furente canzone accompagna lentamente i protagonisti al tempio, che è anche un punto di incontro della cooperativa, unendo con ciò le singole scene; in modo assai malinconico la canzone commenta inoltre il paesaggio statico, filmato nel momento del risveglio. La musica disorienta soprattutto per la sua inusuale predominanza in un documentario, ma anche perché la canzone è in inglese, mentre ci si aspetterebbe in funzione autenticante l'italiano, il dialetto o l'hindi. Qui già solo il sonoro produce un effetto straniante rispetto alle attese del film documentario occidentale.

Anche le successive scene da musical incitano alla rivolta, solo che qui viene ad aggiungersi anche la danza, che non si confà né al paesaggio né alla musica rock. Interrotti dalle urla del capo sentiamo in primi piani sonori il vento, le cicale o le zappe degli stagionali trasformarsi³ con i rumori ritmici dell'aratro manuale in una scena da musical indiano (fig. 41) (Lensing 2006, p. 216). Gli stagionali si trasformano di colpo in atletici danzatori in tradizionali costumi indiani. Dopo che nel canto ritmato all'inizio è stata denunciata la moderna schiavitù, sentiamo suoni tradizionali Bhangra, il lavoro del raccolto si trasforma in una danza stilizzata in un armonico unisono, la scena stessa a sua volta, grazie al montaggio e all'abbigliamento dai colori vivaci, prende la forma di un tipico set di Bollywood – pur essendo ibridato dal canto in inglese. La scelta della danza non è casuale poiché tradizionalmente il Bhangra veniva ballato soprattutto dai contadini del Punjab durante la stagione del raccolto. Questi suoni molto popolari sono giunti in Europa con molti migranti nati in India e continuano a vivere dagli anni Settanta nella musica pop occidentale. Anche nelle due altre scene da

3. Si parla anche di modulazione sonora.

musical sul piano testuale si tratta della liberazione dalla schiavitù e anche qui le danze restano fortemente stilizzate. Ciononostante, queste scene non possono essere attribuite esclusivamente a Bollywood poiché la narrazione risulta troppo dominante – a differenza del cinema di Bollywood –; detto in altre parole: è proprio solo con la combinazione dei piani che si produce un senso (Anjaria 2021, p. 59).

A metà del film in un'altra scena da musical vediamo, in uno stile di montaggio quasi da scuola dialettica sovietica, il passaggio dal singolo alla comunità. La macchina da presa si focalizza sul terreno ovvero sul paesaggio, poi sul cielo (di nuovo viene mostrata visivamente la ricerca della trascendenza); frattanto nel montaggio si vede Gurwinder in bicicletta, durante una pausa, nel tempio. Proprio come nel western americano, del resto, nei canonizzati film Bollywood dei molto fortunati anni Settanta vengono messi in scena lo *angry young man* e la sua disperata fame di giustizia, a cui anche *The Harvest* sembra appoggiarsi (Uhl, Keval 2004, p. 49). La suggerita ribellione durante la raccolta sembra attecchire, così suggeriscono almeno le immagini e la musica, e coinvolgere tutti i “clandestini” – occupati perlopiù in nero. In una rapida sequenza per questo film vediamo – quasi – individualmente gli uomini danzanti e, montate parallelamente, masse di persone in movimento su una strada (fig. 42) –, anche qui apparentemente sollecitate dal canto. La ribellione è possibile, sembra volerci mostrare questa scena da musical, anche se la fine del film smaschera questa speranza come illusoria.

Conclusioni

Alla fine del suo testo *La natura non indifferente*, Sergej M. Ejzenštejn compara la messa in scena del paesaggio con quella della musica, poiché entrambe avrebbero il compito di evocare ciò che altrimenti non sarebbe esprimibile nel film ([1964] 1981, pp. 231-394). Questa considerazione può a mio parere risultare in genere fertile per *The Harvest* e forse per il cinema transculturale. Ai lavoratori stagionali viene restituito tramite la danza qualcosa della loro cultura e con ciò della loro dignità e nella comunità viene stimolato il potenziale della rivolta. Sul piano della narrazione, invece, vediamo piuttosto le umilianti condizioni di lavoro, ma anche l'impegno e le fatiche di Hardeep o dei membri della cooperativa. Le numerose riprese dei paesaggi suggeriscono un'Italia arcaica e sacra. Nei campi giacciono le balle di fieno, è un'Italia verde, un'Italia, così suggeriscono le inquadrature, che potrebbe sfamare le persone – se alla fine non giungesse la dissolvenza in nero. Pro-

prio questo inchino visivo e lo sguardo espressamente affettuoso sull'Italia – per altro non-socializzata – è a mio parere non raro nel cinema transculturale italiano – penso qui ad esempio a *Il vento fa il suo giro* (Diritti 2005) o alla messa in scena dei paesaggi in *Io sono Li* (2011) o in *La prima neve* (2013) di Andrea Segre (Schrader 2013, pp. 163-173; Ead. 2019, pp. 285-300). Non raramente nel film di azione come nel documentario della migrazione è presente anche la lentezza delle immagini che ci invita, aldilà della economia massmediale dell'attenzione e della retorica sullo stato di emergenza, a scoprire un'Italia ormai da molto tempo transculturale. Le scene di musica e di danza fortemente stilizzate in *The Harvest* producono perlomeno per il pubblico occidentale un effetto straniante. Un'immedesimazione empatica o una compartecipazione quasi fisica non si manifesta per forza, veniamo semmai tenuti a distanza tramite la frattura del genere. Poiché i pezzi cantati vengono tutti eseguiti fino in fondo, abbiamo tuttavia tempo sufficiente per immaginarci sul set (non di sentirci...). Inoltre, viene messo in evidenza il processo di costruzione del film e con ciò sollevata la questione, così importante e normata per noi nel mondo occidentale, dell'idea di autenticità. Proprio i film Bollywood non hanno alcun interesse per l'autenticità nel senso occidentale. I rapidi passaggi di scena lì presenti – ad esempio dal palazzo aristocratico alle montagne svizzere – servono soprattutto a un fine: accedere all'eccessività, all'eterogeneità, in breve a produrre fantasia. E su questo vengono valutati i film (Rajadhyaksha 1998, p. 542). In questo spazio dell'eterogeneo e del possibile, la rivolta in *The Harvest* diventa pensabile, anche se poi verrà soffocata sul nascere.

Riferimenti bibliografici

- Anjaria U. (2021), *Understanding Bollywood. The Grammar of Hindi Cinema*, Routledge, New York.
- Altman R. (1992), *Sound Space*, in Id. (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, New York-London, pp. 46-64.
- Arnheim R. (1932), *Film als Kunst*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin (trad. it. *Film come arte*, a cura di P. Gobetti, Il Saggiatore, Milano 1963).
- Bordwell D. (1985), *The Classical Hollywood Style, 1917-1960*, in Id., Staiger J., Thompson K. (eds.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London, pp. 1-84.
- Chion M. (1990), *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Paris (trad. it. *L'audiovision. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001).

- Cohan S. (2002), *Introduction: Musicals of the Studio Era*, in Id. (ed.), *Hollywood Musicals: The Film Reader*, Routledge, London-New York, pp. 1-16.
- Ejzenštejn S.M. (1964), *Neravnodušna priroda*, Iskustvo, Moskva, vol. III (trad. it. *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992).
- Kirsten G. (2011), *Zur Rückenfigur im Spielfilm*, in «Montage AV», 2, 20 Februar, pp. 103-124. Reperibile in <https://www.montage-av.de/pdf/202_2011/202_2011_Guido-Kirsten_Zur-Rueckenfigur_im_Spielfilm.pdf> (consultato il 3 febbraio 2022).
- Koschorke A. (1990), *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Lange S. (2020), 'Raster des Westerns' als Reflexion über gesellschaftspolitische Prekarisierung am Beispiel der Migrationskomödie "Into Paradiso" (2010), in Schrader S., Tiller E. (Hrsg. von), *Agency und Invektivität in zeitgenössischen italienischen Migrationserzählungen*, in «Kino und Literatur», 20, pp. 39-61. Reperibile in <<http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft20/b20t03.pdf>> (consultato il 3 febbraio 2022).
- Lefebvre M. (2006), *Between Setting and Landscape in the Cinema*, in Id. (ed.), *Landscape and Film*, Routledge, London-New York, pp. 19-60.
- Lensing J.U. (2006), *Sound-Design – Sound-Montage – Soundtrack – Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen*, Schiele & Schön, Berlin.
- Lobsien E. (2001), *Landschaft*, in Barck K. et al. (Hrsg. von), *Ästhetische Grundbegriffe, Band 3: Harmonie – Material*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimer.
- Mitchell L.C. (1996), *Westerns. Making the Man in Fiction and Film*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Nichols B. (2010), *Introduction to Documentary*, 2nd edition, Indiana University Press, Bloomington (trad. it. *Introduzione al documentario*, a cura di A. Litta Modigliani, Il Castoro, Milano 2006).
- Rajadhyaksha A. (1998), *Indian Cinema*, in Hill J., Church-Gibson P. (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Oxford, pp. 535-540.
- Schrader S. (2013), *Memoria e nostalgia ne "Il vento fa il suo giro" (Giorgio Diritti)*, in Hope W., D'Arcangeli L., Serra S. (2014) (a cura di), *Un nuovo cinema politico italiano?*, vol. 1, Troubador, Leicester, pp. 163-173.
- Ead. (2019), *Transkulturelles italienisches Kino zwischen Dokumentation, Heimatfilm und Melodrama. Andrea Segres "Io sono Li" (2011) und "La prima neve" (2013)*, in Meineke E.M., Spedicato E. (Hrsg. von), *Aufgeschlossene Beziehungen. Italien und Deutschland im transkulturellen Dialog. Literatur, Film, Medien. Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte*, vol. 9, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 285-300.
- Ead. (2020), *Soltanto il mare. Lampedusa als Grenzzone dokumentieren*, in Id., Tiller E. (Hrsg. von), *Agency und Invektivität in zeitgenössischen italienischen Migrationserzählungen*, in «Phin Beiheft», 20, pp. 84-108. Reperibile in: <<http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft20/b20t05.pdf>> (consultato il 3 febbraio 2022).

Ead. (2022), "Fuocoammare" (2016) tra documentario e finzione, in Rivoletti C. et al., *Forme ibride e intrecci intermediali. Da Giotto e Dante alla narrativa e alla docufiction contemporanee*, Peter Lang, Frankfurt am Main.

Uhl M., Kumar K.J. (2004), *Indischer Film. Eine Einführung*, Transcript, Bielefeld.

Welsch, Wolfgang (1997), *Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen*, in Schneider I., Thomson C.W. (Hrsg. von), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Wienand, Köln, pp. 67-90.

Filmografia

Dante E. (2013), *Via Castellana Bandiera*, Vivo Film, Roma; OffSide, Roma; Wildside, Roma; Ventura Film, Meride; Slot Machine, Paris.

Diritti G. (2005), *Il vento fa il suo giro*, Aranciafilm, Bologna; Imago Orbis, Bologna.

Mariani A.P. (2017), *The Harvest*, Smk Videofactory, Bologna.

Id., Zambelli N. (2011), *Tomorrow's Land*, Smk Videofactory, Bologna; At-Tuwani Project, Bologna.

Randi P. (2011), *Into paradiso*, Acaba Produzioni, Roma; Luce Cinecittà, Roma.

Rosi G. (2016), *Fuocoammare*, 21uno Film, Roma; Stemal Entertainment, Roma; Luce Cinecittà, Roma; Rai Cinema, Roma; Les Films d'Ici, Paris; Arte France Cinéma, Paris.

Segre A. (2011) *Io sono Li*, Jolefilm, Padova; Aeternam Films, Paris; Rai Cinema, Roma; Arte France Cinéma, Paris.

Id. (2013), *La prima neve*, Jolefilm, Padova; Rai Cinema, Roma.

Yimer D. (2011) *Soltanto il mare*, Archivio delle Memorie Migranti, Roma.

Zambelli N. (2014) *Green Lies*, Smk Videofactory, Bologna.

VI.

Incontro, partecipazione e diversity:
alla ricerca di buone pratiche

Il Premio Mutti e lo spazio occupato dalla cinematografia migrante

Un'indagine

Giuditta Lughi

Nella mia arte, vorrei presentarmi attraverso una molteplicità di lenti: in quanto artista, marocchina, tradizionalista, liberale, musulmana.

In sintesi, invito chi viene a vedere i miei lavori a resistere agli stereotipi.

Lalla Essaydi

Dove nasce la ricerca

La realtà cinematografica italiana può contare su visioni differenti, grazie alla presenza di autori stranieri che lavorano nel nostro Paese? A questa domanda occorre rispondere con alcuni numeri e con l'analisi del Premio Gianandrea Mutti, promosso da Associazione Amici di Giana, Fondazione Cineteca di Bologna, Archivio delle Memorie Migranti (AMM) e Fondazione Pianoterra onlus¹. Il Premio si pone il duplice obiettivo di promuovere linguaggi e forme nuove di autorappresentazione attraverso il cinema e di stimolare lo sviluppo di politiche culturali più inclusive. La ricerca intende indagare come e se queste azioni siano sufficienti per offrire una voce altra nel flusso mainstream del mercato cinematografico italiano. A questo sguardo lo studio intende unire anche una sintetica critica sociologica delle opere cinematografiche premiate, collocandola nel solco del sociologo Philippe Corcuff.

1. Un grazie a Enrica Serrani e Laura Berrini della Fondazione Cineteca di Bologna e Laura Traversi per l'Associazione Amici di Giana.

Ricerca teorica

Philippe Corcuff descrive la sociologia come una conoscenza ambivalente che include nell'ambito della propria analisi oggetti tra loro molto diversi quali pratiche, norme, rappresentazioni soggettive, simboli e interazioni. *Les Pratiques transfrontalières* (Corcuff 2003, pp. 233-244), così da lui definite, non rivendicano per loro stesse un ruolo di primo piano nelle scienze sociali ma suggeriscono che, in determinati contesti di ricerca, oggetti e pratiche della vita quotidiana, possano assumere lo statuto di fonti per l'indagine scientifica. La letteratura e il cinema consentono al ricercatore di illuminare la realtà, indagandola. In questo specifico contesto consentono di valutare alcune auto-narrazioni legittimanti della modernità occidentale e le loro conseguenze sociali (Martignani 2013). Corcuff, lavorando tra differenti campi di studio, utilizza la metafora della fragilità², termine che nella sua accezione sociale rappresenta la realtà vissuta dai soggetti-registi indagati in questo saggio. Per Corcuff la fragilità è una modalità di collegamento³. Affrontare temi politici (come la disuguaglianza e l'accesso alla cittadinanza), culturali (forme visuali) e produttivi (accesso ai finanziamenti) avviene attraverso fragili passaggi da un registro a un altro. Analizzare un'attività come il Premio Mutti – organizzata da diversi attori sociali che agiscono grazie ai loro capitali culturali specifici moltiplicando il capitale sociale (Santoro 2015) – richiede di lavorare sul confine di almeno tre aree che sempre Corcuff già evidenziava come interagenti: «la triangolazione tra fiction, critica sociale e filosofia della politica» (Martignani 2013). Il Premio Mutti è attuatore di strategie di finanziamento e di visibilità in ambito cinematografico per giovani registi e registe «di origine migrante, stranieri e italiani (ma residenti in Italia da almeno 12 mesi) che si ispirano ad una visione partecipata e dinamica della cultura contemporanea e di sensibilità per il tema della diversità culturale e dell'inclusione sociale»⁴. Il Premio Mutti nella sua pur recente vita (2008) ha già introiettato un numero di pratiche solide e di azioni pubbliche strutturate, diventando un'azione so-

2. «Questa metafora della *fragilità* usata da un ricercatore con coordinate identitarie particolari: così mi definisco da alcuni anni, un *transfrontaliero*. [...] Ritengo che questa pratica transfrontaliera non si inserisca nel cuore delle scienze sociali, che devono potersi collocare nel dialogo scientifico tra teoria ed empirismo che anima la logica di produzione del sapere sociologico. Tuttavia, difendo la legittimità di tale attività transfrontaliera, dal punto di vista della dinamica scientifica stessa, nel senso che può fungere da varco per il continuo rinnovamento delle categorie scientifiche, contro le inerzie e le routine interne ai campi scientifici stessi» (Corcuff 2003, p. 233).

3. «La nozione metaforica di *fragilità* servirà da tramite tra i diversi registri. Questo termine non è propriamente un concetto, ma piuttosto una parola polisemica usata per indicare più passaggi» (*ibid.*).

4. Presentazione ufficiale del Premio Mutti. Si rimanda al sito <http://fondazione.cinetecadibologna.it/Bandi/bando_mutti_2021> (consultato il 2 dicembre 2021).

ziale⁵ dove i soggetti-agenti (Addario 1991) si muovono per offrire uno spazio sociale, politico e culturale innovativo verso e insieme a soggetti – i registi e le registe migranti – che, per il loro status di non cittadini riconosciuti, sono esclusi dai meccanismi di formazione e di finanziamento. L'associazione Amici di Giana, l'Archivio delle Memorie Migranti (AMM), la Fondazione Pianoterra onlus e la Fondazione Cineteca di Bologna agiscono con un alto grado di coinvolgimento che Pierre Bourdieu definisce attraverso il termine latino *illusio*, nel senso etimologico di «partecipazione al gioco» (De Feo, Pitzalis 2015). Il pattern cultural-cinematografico in cui l'azione del Premio si iscrive non è slegato da altri significati più profondamente estetici e politici. Nel contesto massmediale attuale, estremizzato in una retorica disumanizzante sull'immigrazione e in un indistinto appello alla compassione, il potenziale delle arti visive insito nella capacità di incoraggiare l'empatia attraverso la narrazione è innegabile. Il cinema, in particolare, si configura come uno degli strumenti più idonei a far emergere sulla scena pubblica le condizioni e i drammi dei cittadini migranti.

Ricerche e studi sul cinema italiano e la migrazione

La ricerca di testi specifici ha permesso di approfondire il testo *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni* (Gianturco, Peruzzi 2015) che ha raccolto studi qualitativi sulle rappresentazioni delle migrazioni nel cinema italiano. Le ricercatrici concludono che «gli autori stranieri e le donne sia autoctone che immigrate sono una presenza talmente residuale da potersi considerare in una riflessione come quella che stiamo proponendo pressoché ininfluenza» (ivi, p. 157), a sottolineare una scarsa visibilità della filmografia migrante che già invece esisteva, ma aveva poco spazio nell'agenda setting dei media (Shaw 1979) e negli studi specialistici. Le studiose sottolineano che «in altre nazioni si registra una partecipazione dei cittadini immigrati o dei loro figli al mercato produttivo cinematografico» (Gianturco, Peruzzi 2015, p. 158). Questa affermazione è condivisibile, il Premio Mutti nasce anche per rispondere al vuoto istituzionale e produttivo italiano dove mancano politiche culturali volte a incoraggiarne le produzioni, investimenti diretti dei canali televisivi, e con qualche eccezione è quasi inesistente il sostegno delle fondazioni pubbliche e private ai registi migranti.

5. Secondo la teoria di Max Weber. Cfr. il sito *Città linguistica e formazione transculturale* <<http://transcultura.cliro.unibo.it/materiale/glossario.asp>> (consultato il 2 dicembre 2021).

Il panorama cinematografico italiano è ancorato a registi (e a qualche regista donna) mainstream, anche se cenni di movimento in direzioni opposte si percepiscono, come si evince in questo saggio nella produzione del lungometraggio *Per un figlio* (Katugampala 2016), opera selezionata dal Premio Mutti, e la ribalta che ha ottenuto Jonas Carpignano con *A Ciambra* (2017). Da segnalare inoltre la recente produzione Netflix della serie *Zero*, ispirata a un libro dello scrittore di seconda generazione Antonio Dikele Distefano⁶. Le ricerche raccolte nel dossier 2019 della rivista semestrale «Imago. Studi di cinema e media» (De Franceschi, Polato 2019) e lo studio di Eleonora Meo (2019) evidenziano come la produzione audiovisiva italiana si sia concentrata sul tema degli sbarchi e dell'accoglienza di migranti a scapito della questione delle cittadinanze di seconda generazione di italiani. Molte opere italiane interessanti e pluripremiate come *Fuocoammare* (Rosi 2016) o *Terraferma* (Crialesi 2011) insistono sul modello esplicito da Meo dell'*average migrant*, ovvero l'immagine omogenea di un unico e composito soggetto migrante povero, non istruito, legato alla tradizione e impotente vittima in fuga. Nel panorama complessivo esistono ovviamente delle eccezioni, bene evidenziate nel dossier di «Imago» (O'Healy 2019, pp. 105-120) tra cui la filmografia di Andrea Segre che attua un cinema anticipatorio, inserendosi nell'analisi approfondita delle dinamiche sociali, culturali e istituzionali⁷.

Il Premio Mutti, una storia nelle storie

Il Premio nasce da una storia, quella di Gianandrea Mutti. Una persona eclettica e raffinata che lavorava per la casa di distribuzione Bim e appassionava gli amici con il suo amore per il cinema. Alla sua improvvisa scomparsa nel 2008 i suoi amici decidono di dare un senso operando in forma collettiva e fattiva, con l'istituzione di un premio cinematografico a lui intitolato, per mantenere sempre viva la sua grande passione.

Nasce così l'Associazione Amici di Giana e l'idea del Premio Mutti, concorso nazionale dedicato a registi di origine migrante stranieri e italiani, inizialmente creato da Officina Cinema Sud-Est in collaborazione con la Cineteca di Bologna, che dal 2012 si avvale della collaborazione dell'Archivio

6. La serie è interpretata da giovani con background migratorio come Giuseppe Dave Seke che veste i panni di Omar, il protagonista, un rider che diventa supereroe; fra i registi chiamati a girare le otto puntate della serie c'è anche Mohamed Hossameldin.

7. Su tutti *L'ordine delle cose* (2017) che intuitivamente fu prodotto a ridosso dell'inchiesta sui rapporti Italia-Libia.

Memorie Migranti e dal 2015 della Fondazione Pianoterra onlus. Il Premio ripone l'attenzione su due elementi imprescindibili; il primo è di natura organizzativa, per cui il regista deve presentare un accordo, anche informale, con una società di produzione o altro ente che garantisca la sostenibilità del progetto; il secondo è di natura contenutistica, per cui vengono premiate le proposte «che maggiormente si ispirano a una visione partecipata e dinamica della cultura contemporanea e che dimostrino uno sguardo profondo e originale sulla migrazione e sull'inclusione sociale»⁸. La selezione dei progetti pervenuti è curata da una qualificata giuria di esperti. L'associazione Amici di Giana ha il compito di trovare i finanziamenti: il bando, infatti, prevede un premio di 18.000 euro e un premio speciale alla creatività per il valore di 2.000 euro, e lavora in un orizzonte organizzativo triennale. Il coordinamento e la segreteria sono svolti dalla Fondazione Cineteca di Bologna, che ne garantisce la qualità artistica e moltiplica la visibilità delle opere selezionate, proiettandole all'interno dei propri festival, tra cui Visioni italiane. Non a caso il nome del festival parla di cinema nazionale: l'intenzione degli organizzatori è di ascrivere le opere emergenti dal Premio Mutti nella più ampia cinematografia nazionale, pur evidenziandone le proprie specificità.

I vincitori del bando ogni anno dal 2014, grazie a un'istanza dell'Associazione Amici di Giana, vengono promossi e presentati alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Inoltre, le opere vincitrici circuitano attraverso i canali distributivi della Fondazione Cineteca di Bologna e grazie ai canali relazionali di tutte le associazioni che vi partecipano. I siti web e i social rilanciano i contenuti, alcuni di essi (soprattutto cortometraggi) sono attualmente visibili online. Un altro canale fondamentale di diffusione delle opere è la scuola, attraverso la didattica del cinema, dove l'azione congiunta delle associazioni è ancora più forte; le opere sono strumento di approfondimento per parlare di cittadinanza, lavoro nero, razzismo, rapporto genitori-figli, inclusione sociale e diritti umani. La Fondazione Cineteca di Bologna e l'Associazione Amici di Giana continuano a monitorare la strada dei film, così come accompagnano i registi e le registe.

Analisi delle opere vincitrici

Hamid Naficy nel suo studio fondativo sul cinema migrante (2001) ha definito la poetica filmica di registi esiliati e diasporici *accented cinema*, al-

8. Dal bando del Premio 2021.

ludendo alla riconoscibilità di un cinema che fa dell'accento (inteso non solo a livello linguistico, ma anche stilistico, narrativo, produttivo) il suo tratto distintivo rispetto alla produzione dominante. Il cinema promosso dal Premio Mutti incarna questa definizione, attento anche a una ricerca stilistica e formale che promuova la potenza del visuale, la mobilità e l'indeterminatezza dei significati, anziché le certezze granitiche o rappresentazioni consolanti.

In breve, l'elenco delle opere selezionate dal Premio Mutti:

- 2020: *Nel blu* di Mounir Derbal e *Through my lens* di Ariam Tekle;
- 2019: *Sono a casa* (poi *Ancora non lo so*) di Maaria Sayed e *I figli di Caino* di Keti Stamo;
- 2018: *La voliera* di Bagya D. Lankapura;
- 2017: *L'interprete* di Hleb Papou;
- 2016: *Casa sulla nuvola* (poi *Una casa sulle nuvole*) di Soheila Javaheri;
- 2015: ex-aequo *Per un figlio* di Suranga Deshapriya Katugampala e *Le ali velate* di Nadia Kibout;
- 2014: *Cittadini del nulla* di Razi Mohebi e *I soldi di mia madre* (*Katada ayiti*) di Suranga D. Katugampala (premio alla creatività);
- 2013: *Devil comes to Koko* di Alfie Nze e *Arcipelaghi* di Martin Errichello e Gabriele Sossella (premio alla creatività);
- 2011-12: *Va' pensiero* di Dagmawi Yimer;
- 2010: *Il debito del mare* di Adil Tanani;
- 2009: *18 ius soli* di Fred Kudjo Kuwornu;
- 2008: ex-aequo *Ti ricordi di Adil?* di Mohamed Zineddaine e *Life in the City* di Abdoulaye Gaye.

Pur nella complessità unica di ogni film, si evidenziano alcuni ambiti multidimensionali ricorrenti (Frezza 2019) che sottostanno alle modalità narrative: il linguaggio come tradimento e autodeterminazione, l'ibridazione culturale⁹, la violenza, la cittadinanza, lo sguardo retroverso. Si nota l'assenza della grande epica del viaggio della speranza che porta all'arrivo in Italia: un tema di certo troppo doloroso e forse troppo esposto mediaticamente. Vengono di seguito analizzate alcune opere che intersecano gli ambiti elencati.

9. I figli devono continuamente mediare tra due mondi culturali che quasi sempre si presentano l'uno in opposizione all'altro, in un processo di *cultural hybridisation* (Berghahn 2013).

Il linguaggio come tradimento e autodeterminazione

Ne *Il debito del mare* (2011) e *La voliera* (2019) viene ribadito il concetto che per vivere in Italia «non occorre che tu parli italiano!», frase utilizzata per proteggere la cultura originaria da un'omologazione strisciante e spinta dal desiderio dei protagonisti di autodeterminarsi. Ne *L'interprete* (2018) i dilemmi di un'interprete italo-nigeriana che collabora con la polizia mostrano come tradurre sia un'operazione al limite del tradimento. Del resto «fare cinema è tradurre, conclude Trinh in un'intervista sulla sua stessa professione, e la traduzione è una lotta continua che coinvolge questioni non solo di linguaggio ma anche di potere, senso e resistenza al senso» (Ponzanesi, Waller, [2012] 2019, p. 62).

Ibridazione culturale e rapporto genitori-figli

La voliera è un mediometraggio di fiction che utilizza la metafora di un uccellino in gabbia per condensare il difficile rapporto tra il padre Kamal, srilankese e la figlia Rasadi, residenti a Napoli. Rasadi vive con difficoltà lo scarto fra i vincoli della comunità e la libertà di una città e di una nazione di cui si sente parte. Entrambi devono imparare a guardare il mondo dagli occhi dell'altro.

Secondo Stuart Hall (Hall, Mellino 2007) esiste una lotta che si caratterizza per agire sulla forma anziché sul contenuto della rappresentazione stessa, modificandola, per cui la politica della rappresentazione ha l'obiettivo di politicizzare il modo in cui si rappresentano i fenomeni e la realtà sociale. Questo accade nell'opera di Suranga D. Katugampala *Per un figlio* (2017). Il film racconta con estrema raffinatezza estetica la complessità delle contraddizioni insite a due modi diversi di vivere l'Italia, il Paese scelto da Sunita, una donna srilankese di mezz'età, che divide le sue giornate tra il lavoro di badante e un figlio adolescente in una cittadina del Nord. Il difficile rapporto trapela attraverso la quotidianità, i silenzi, i gesti che si ripetono e i drammi soffocati, ma invece di dare risposte, il regista Katugampala insiste con uno sguardo rarefatto e silenzioso sui protagonisti. Racconta quel «terzo spazio» (Bhabha 1994) dell'orizzonte della migrazione, un luogo teorico e simbolico dove gli antagonismi tra dominatori e dominati si annullano nel concetto di «ibridità culturale». Il film ha vinto una menzione speciale al Pesaro Film Festival (2016) ed è stato distribuito in diversi festival e nelle sale, sostenuto dal produttore Gianluca Arcopinto.

Cittadinanza

In forme molto diverse *18 ius soli* (2011) e *Cittadini del nulla* (2014) sono attraversati dalla questione della cittadinanza. Razi Mohebi con *Cittadini del nulla* organizza un viaggio onirico carico di immagini dove una rifugiata politica afghana è appena giunta in Italia in cerca di accoglienza e protezione, ma si scontra con una realtà quotidiana che la emargina e la fa sentire fuori posto; nel film l'identità emerge, riprendendo Michel Foucault, come una sorta di *displacement*, ovvero come impossibilità di una collocazione stabile in un determinato territorio, infine come diaspora. Razi Mohebi¹⁰ è un regista, un filosofo e un intellettuale diasporico (De Blasio 2009) che ha collaborato alla fondazione della Kabul Film nel suo Paese d'origine. Insieme alla moglie e regista Soheila Javaheri ha fondato la casa di produzione Razi Film House a Trento.

18 ius soli di Fred Kuwornu è un documentario a interviste, il primo ad affrontare esclusivamente il tema e anticipatorio dei discorsi istituzionali sulla cittadinanza. Il regista italiano di origine ghanese sceglie la testimonianza diretta di ragazzi di seconda generazione e si inserisce in una campagna di comunicazione sociale più ampia, atta a portare anche in Italia l'idea della sostituzione dello *ius sanguinis* con lo *ius soli*.

Violenza

In *Va' pensiero. Storie ambulanti* (2013) la violenza è improvvisa e immotivata, utilizzata come clava a protezione di una presunta "italianità" (Meo, Benvenuti 2013, pp. 1-18); Yimer realizza un documentario che mostra le conseguenze di due aggressioni razziste a Milano e Firenze e la complicata ricomposizione dei frammenti di vita dei sopravvissuti. Il film raccoglie molte collaborazioni, è prodotto dall'Archivio Memorie Migranti e ha aiutato l'associazione dei familiari delle vittime di Piazza Dalmazia a sostenere i feriti delle aggressioni; ha avuto una vita "lunga", circuitando nelle scuole italiane, come documento di didattica. Yimer¹¹ è un regista che, attingendo

10. Razi è di etnia hazara, una delle minoranze storicamente oggetto di discriminazioni e persecuzioni in Afghanistan. Per le tematiche affrontate nei film, il regista ha subito minacce e aggressioni fisiche; mentre era in Italia per un premio, nel 2007, ha saputo che la sua impresa era stata oggetto di un attentato. Fondatore della Razi Film House, oggi vive e opera a Trento.

11. Dagnawi Yimer è anche coautore, con Andrea Segre, di *Come un uomo sulla terra* (Segre, Yimer, Biadene 2008), un documentario sulla migrazione dalla Libia verso l'Europa.

alla definizione di Bourdieu, diventa un produttore culturale e suggerisce piste alternative di interpretazione della realtà.

Lo sguardo retroverso

In *Casa sulla nuvola* (2017) della regista Soheila Javaheri la famiglia Mohebi getta lo sguardo all'indietro, organizzando il ritorno a casa in Iran, ma situazioni impreviste impediranno di fatto lo svolgersi del viaggio. L'intenzione di realizzare un film sul proprio personale νόστος (*nostos*)¹² si trasforma forzatamente in un documentario che racconta il non-viaggio. Nella docu-fiction subentra l'esperienza soggettiva che si connette al processo di costruzione dell'identità ma che si afferma anche come pratica di ricerca: la famiglia, seppur unita da tenerezza e amore, è messa a nudo davanti alla videocamera che mostra la precarietà dello status di rifugiati. In parte anche *Arcipelaghi* (2012) ha lo sguardo puntato al ritorno in Egitto. Martin Erricchiello tratteggia la storia di Mohamed nella ricerca incessante di una dimensione autentica alla quale poter appartenere. Erricchiello, in collaborazione con Gabriele Sossella attua una ricerca visiva, di montaggio e sonora interessante¹³, mescolando primi piani e sguardo in macchina del protagonista alla steadycam che lo segue lungo le strade di Napoli, a sovraimpressioni tra immagini e suoni cacofonici.

Nel panorama del Premio Mutti, si evidenzia la presenza di registe che, oltre alla già citata Soheila Javaheri, vede Maaria Sayed¹⁴ con *Ancora non lo so*, Ketì Stamo con *I figli di Caino* e Nadia Kibout che in *Le ali velate* (2016) affronta la questione identitaria femminile, organizzando la storia di una donna in bilico e in fuga tra la tradizione della terra d'origine e la scoperta di una nuova libertà del paese che l'accoglie. Per la Kibout, poter scrivere ha una profonda funzione catartica¹⁵.

Per un inquadramento generale delle opere, esse sono di seguito presentate in uno schema a matrice cartesiana secondo due assi: l'ordinata è «relazionale», vede agli opposti una condizione che definiamo di «estrema solitudine», parafrasando lo scrittore Tahar Ben Jelloun (1999) e dall'altra di

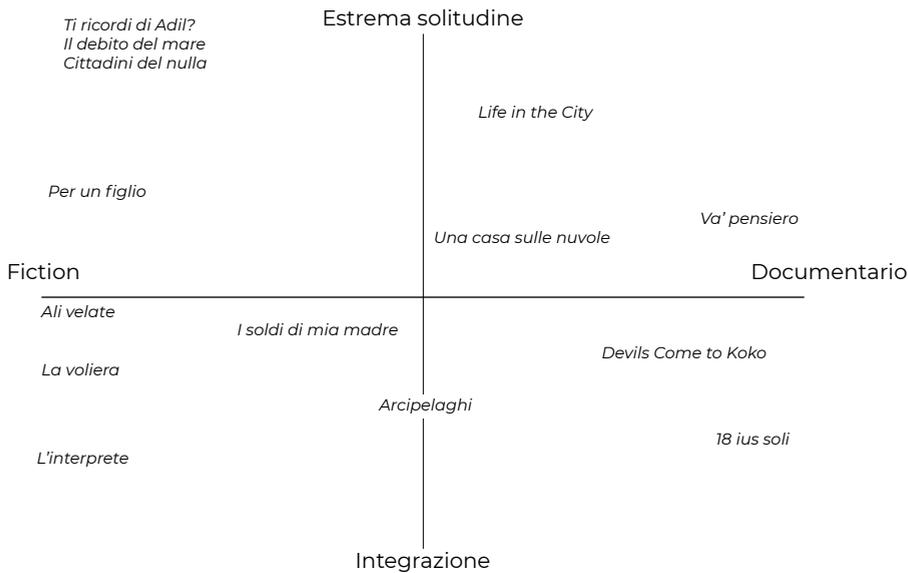
12. Il *nostos* è il ritorno a casa degli eroi greci dopo la fine della guerra di Troia.

13. Non a caso viene utilizzata la *watermusic Endless Falls* di Loscil, ora entrata di prepotenza nell'immaginario collettivo dopo che la serie Netflix *Suburra* l'ha scelta per la propria colonna sonora.

14. La regista, laureata alla London Film School, nel 2016 è stata selezionata tra i 25 registi emergenti per partecipare alla Asian Film Academy di Busan, dove le è stata conferita la Menzione Onorevole.

15. Dalla sua presentazione sul sito del festival Sguardi Altrove <<https://sguardialtrovefilmfestival.it/le-ali-velate/>> (consultato il 2 dicembre 2021).

«integrazione», concetto che viene inteso come «processo di confronto e di scambio di valori, di standard di vita e modelli di comportamento tra popolazione immigrata e società ospitante» (Natale, Strozza 1997). L'ascissa è narrativa e vede ai propri estremi il genere del documentario e della fiction. Ogni opera¹⁶ viene così posizionata sulla base della propria forma narrativa (fiction, docu-fiction, documentario) e di un tessuto connettivo relazionale – presente o assente – emergente dalla trama.



Se la fiction sembra emergere come tipologia narrativa, è interessante comprendere il lavoro di ibridazione in opere che muovono da un genere all'altro, mescolando esperienze personali, indagini, interviste e finzione. Gli audiovisivi sono distribuiti lungo tutta l'ordinata, anche se il limite superiore di «estrema solitudine» ne evidenzia un numero più alto, a significare come le storie raccontate siano accomunate da quella che il filosofo Homi K. Bhabha definisce «estraneità al domestico, ovvero la tendenza a sradicarsi e a perdere la propria identità di partenza o originaria» (1994). L'azione del Premio Mutti offre possibilità altrimenti inesistenti per la realizzazione di queste opere audiovisive legate a un concetto di cultura come istanza irregolare creatrice di significato e valore, attuate quando sono in gioco l'emancipazione sociale e la sopravvivenza culturale.

16. Solo gli audiovisivi realizzati, non quelli ancora in fase di lavorazione.

La lezione del Premio Mutti

«La migrazione con tutte le sue fatiche, le sue tragedie si iscrive in un “terreno rugoso”, dove la speranza viene dettata da una fuga verso la possibilità di un luogo di accoglienza a cui il migrante aspira» (Cipolletta 2021, p. 146). In questo terreno rugoso e accidentato si muovono i registi e le registe che grazie al Premio Mutti trovano una strada da percorrere, ottenendone i finanziamenti. Le opere sono circuitate soprattutto in festival o grazie a distribuzioni indipendenti, se escludiamo il caso di *Per un figlio* che ha ottenuto una maggiore visibilità. Il lavoro svolto dall'Associazione Amici di Giana, AMM, Fondazione Pianoterra onlus e dalla Fondazione Cineteca di Bologna permette ai registi e alle registe di essere presentati alla Mostra del Cinema di Venezia, di lavorare nelle istituzioni scolastiche e di promuovere le loro opere tramite le pratiche sociali e virtuali che ognuna di esse mette in gioco, ma permangono realtà non istituzionali e si basano su fondi privati.

La necessità più urgente è aumentare i fondi a disposizione e trovare una strada istituzionale di promozione, finanziamento e formazione di registi e registe che provengono da un background migratorio.

Per il sociologo Luc Boltanski (2009) esiste una divisione tra la realtà – ciò che è socialmente costruito attraverso logiche dominanti – e il mondo, che è tutto ciò che accade e che la realtà non può assorbire a partire dalle proprie categorizzazioni istituzionali. In questo scarto tra flusso e categorizzazioni sta lo spazio di azione, uno spazio dedicato ai registi e alle registe migranti necessario e urgente, che deve sollecitare un movimento continuo di pensiero tra omologazione e autoreferenzialità, tra mainstream e *accented*. La pratica artistica può aiutare a immaginare vie inesplorate, altrimenti abbandonate in politica e nel diritto, che potrebbero condurre a soluzioni concrete, ossia a nuovi modelli di cittadinanza e convivenza.

Riferimenti bibliografici

- Addario N. (1991), *Il sistema dell'azione sociale. una rilettura di Talcott Parsons*, in «Studi di Sociologia», 1, pp. 3-21.
- Ben Jelloun T. (1977), *La Plus Haute des solitudes: misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains*, Éd. du Seuil, Paris (trad. it. *L'estrema solitudine*, a cura di V. Cosentino, Bompiani, Milano 1999).
- Bhabha H.K. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London (trad. it. *I luoghi della cultura*, a cura di A. Perri, Meltemi, Roma 2001).

- Boltanski L. (2009), *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Gallimard, Paris (trad. it. *Della critica. Compendio di sociologia dell'emancipazione*, a cura di F. Peri, Rosenberg & Seller, Torino 2014).
- Callon M. (1986), *Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques dans la Baie de Saint-Brieuc*, in «L'Année sociologique», 36, pp. 169-208.
- Cati A., Piredda M.F. (2015), *Racconti dal mare. La difficile rappresentazione del Sé nelle testimonianze medialì dei migranti*, in «Bianco e nero», 2-3, pp. 126-133.
- Cipolletta G. (2021), *La non banalità del mare. L'arte può "salvare" l'infinitamente Altro?* in «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 17, pp. 139-164.
- Corcuff P. (2003), *Pour une épistémologie de la fragilité. Plaidoyer en vue de la reconnaissance scientifique de pratiques transfrontalières*, in «Revue Européenne des Sciences Sociales – Cahiers Vilfredo Pareto», 127, pp. 233-244.
- De Feo A., Pitzalis M. (2015), *Produzione, riproduzione, distinzione. Studiare il mondo sociale con (e dopo) Bourdieu*, CUEC, Cagliari.
- De Franceschi L., Polato F. (a cura di) (2019), *Narrazioni postcoloniali della contemporaneità, tra conflitto e convivenza*, in «Imago. Studi di cinema e media», 9.
- Delanty G., Rumford C. (2005), *Rethinking Europe: Social Theory and the Implications of Europeanization*, Taylor & Francis Ltd, London.
- Frezza G. (2019), *Morire e Ri-Nascere. Estremi di storie migranti nel cinema* in «Scritture migranti», 13, pp. 65-82.
- Gheller E. (2016), *Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014): da uno sguardo personale a uno sguardo politico*, in «Transalpina, Études italiennes», 19, pp. 159-172.
- Gianturco G., Peruzzi G. (a cura di) (2015), *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*, Junior edizioni, Parma.
- Hall S., Mellino M. (2007), *La cultura e il potere. Conversazione sui Cultural studies*, Booklet, Milano.
- Martignani L. (a cura di) (2013), *Philippe Corcuff, Romanzo poliziesco, filosofia e critica sociale*, Mimesis, Milano.
- Meo E. (2019), *Il visuale italiano nella crisi della cittadinanza. L'Italianness nei dispositivi di cattura neoliberali del Migrant Cinema*, in «California Italian Studies», 1, pp. 1-23;
- Ead., Benvenuti G. (2013), *Who Needs 'Italianness?': Postcolonial and Migration Italian Literature*, in «TRANSPPOSTCROSS», 1, pp. 1-18.
- Merryfield M.M., Duty L. (2008), *Globalization*, in Arthur J., Davies I., Hahn C. (eds.) *The SAGE Handbook of Education for Citizenship and Democracy*, SAGE, London, pp. 80-91.
- Naficy H. (2001), *An Accented Cinema*, Princeton University Press, Princeton.
- Natale M., Strozza S. (1997), *Gli immigrati stranieri in Italia*, Cacucci Editore, Bari.
- Pearce L. (2012), *Cinemas of Displacement and Destitution*, in «Interventions: International Journal of Postcolonial Studies», 3, pp. 329-492.

Ponzanesi S., Waller M. (2012), *Introduction*, in Eaed. (eds.), *Postcolonial Cinema Studies*, Routledge, London-New York (trad. it. *Studi di cinema postcoloniale*, in *Narrazioni postcoloniali della contemporaneità, tra conflitto e convivenza*, a cura di L. De Franceschi e F. Polato, in «Imago. Studi di cinema e media», 19, 2019, pp. 51-76).

Santoro M. (a cura di) (2015), *Forme di capitale di Pierre Bourdieu*, Armando editore, Roma.

Filmografia

Carpignano J. (2017), *A Ciambra*, Stayblack Productions, Roma; RT Features, São Paulo; Rai Cinema, Roma; DCM, Berlin; Haut et Court, Paris; Ministero della Cultura, Roma; Sikelia Productions, New York; Film I Vöst, Trollhättan; Filmgate Films, Gothenburg.

Cesarano D., Petronio P. (2017-20), *Suburra – La serie*, Cattleya, Roma; Rai Fiction, Roma; Netflix Italia, Roma.

Crialesi E. (2011), *Terraferma*, Cattleya, Roma; Rai Cinema, Roma; Babe Films, Paris; France 2 Cinéma, Paris; Canal +, Paris; Cinecinema, Paris; CNC, Paris.

Derbal M. (2021), *Nel blu*, Mescalito Film, Roma.

Errichiello M., Sossella G. (2012), *Arcipelaghi*, Yeelen Film, Napoli.

Javaheri S. (2018), *Una casa sulle nuvole*, Razi Film House, Trento.

Katugampala S.D. (2015), *Katada ayidi (I soldi di mia madre)*, Kala Studio, Colombo.

Id. (2017), *Per un figlio*, Gina Films, Milano; Palabras, Roma; Cineteca di Bologna; Kala Studio, Colombo.

Kibout N. (2017), *Le ali velate*, Jinga Pictures, London.

Kuwornu F. (2011), *18 ius soli*, Associazione Amici di Giana, Bologna; Anolf Gz, Roma; Rete Together, Bologna; Cineteca del Comune di Bologna.

Lankapura B.D. (2019), *La voliera*, SoundInside Records, Frattaminore (NA); 56K Productions, Napoli.

Menotti (2020), *Zero*, Fabula Pictures, Roma; Red Joint Film, Milano. Miniserie tv.

Mohebi R. (2014), *Cittadini del nulla*, Razi Film House, Trento; Filmwork, Trento.

Nze A. (2015), *Devils Come to Koko*, Fabrica, Lancenigo (TV).

Papou H. (2018), *L'interprete*, Quasar Multimedia, Povoletto (UD).

Rosi G. (2016), *Fuocoammare*, 21uno Film, Roma; Stenal Entertainment, Roma; Luce Cinecittà, Roma; Rai Cinema, Roma; Les Films d'Ici, Paris; Arte France Cinéma, Paris; Ministero della Cultura, Roma.

Sayed M. (2021), *Ancora non lo so*, Box Vision, Milano; Draw4Films, Mumbai.

Segre A. (2017), *L'ordine delle cose*, Jole Film, Padova; MACT Productions, Paris.

Stamo K. (2021), *I figli di Caino*, Margo Cinema, Paris; Anima Pictures, Tirana; Young Films, Roma; Rai Cinema, Roma.

Tanani A. (2011), *Il debito del mare*, Filmrouge, Torino.

Yimer D. (2014), *Va' pensiero*, Archivio Memorie Migranti, Roma.

Zineddaine M. (2008), *Tu te souviens d'Adil?*, Ouarzazate Films, Casablanca.

Le autonarrazioni audiovisive dell'Archivio delle Memorie Migranti e il ruolo catalizzatore dell'azione solidale

Guglielmo Scafirimuto

Introduzione

Nel clima di emergenza e di crisi che l'immigrazione ha suscitato negli ultimi decenni in Europa e nel mondo, l'azione solidale ha costituito una specie di ancora di salvataggio, di resistenza anti-sistemica – almeno così si presenta e si percepisce – a fronte di una «politica della paura» (Palidda 2009, p. 75) dominante in ambiti governativi, mediatici e, per osmosi, nell'opinione pubblica. Il risultato, come spesso accade in relazione a temi che tendono sensibilmente alla trasformazione identitaria collettiva, è un binarismo conflittuale tra favorevoli e contrari che ha fratturato ancora di più le società democratiche già definite come «spazio agonistico» per eccellenza¹ (Hansen 2018). Ciò si è riflettuto in una tendenza a moltiplicare, in opposizione alla Storia narrata dai media «ufficiali» (prolungamento, spesso, delle narrative e delle retoriche su cui si fondano le politiche migratorie di chiusura), dei contro-discorsi e delle contro-storie che ricorrono anche e soprattutto all'espressione audiovisiva. La costruzione positiva dell'immagine dell'accoglienza, della diversità e della pluralità si è allora configurata come un processo di riparazione e di resistenza contro le leggi anti-migratorie, il razzismo, il nazionalismo e le rappresentazioni discriminatorie. Come si applica dunque questa resistenza per immagini?

Il cosiddetto cinema migrante ha offerto modi di rappresentazione del fenomeno migratorio abbastanza eterogenei – tra stereotipi e benevolenza,

1. L'espressione è mutuata da Hans Lauge Hansen, e più precisamente dalla presentazione orale del suo progetto, nella conferenza "Memories in Motion: Transnational and Migratory Perspectives in Memory Processes", Stockholms Universitet, 4 giugno 2018.

raccontando di amicizie interculturali, amori impossibili, criminalità inevitabile (Gastaud 2001, pp. 59-60) – e ha anche dimostrato di poter “dare la parola” ai migranti stessi, nell’affermarsi dell’autorappresentazione. Questo articolo analizzerà il caso dell’Archivio delle Memorie Migranti (AMM), che mi sembra un attore centrale nel dialogo interculturale in Italia riguardante l’espressione audiovisiva e multimediale da parte dei migranti stessi. In particolare, mi focalizzerò sui progetti di questa associazione che si fondano sul processo di autonarrazione, attraverso il caso delle loro produzioni filmiche, in cui i soggetti migranti hanno modo di raccontare in prima persona le proprie esperienze personali, con l’intento non di sommare un’altra ennesima voce al dibattito pubblico sulle migrazioni, ma di alimentare una direzione diversa nel discorso mediatico contemporaneo, quella dell’auto-rappresentazione. Un processo che dunque considera il ruolo pubblico della cittadinanza nel suo aspetto relazionale e mediatore, di riconfigurazione dell’inclusività tramite la partecipazione attiva. Concluderò infine questo studio con una riflessione aperta sul ruolo catalizzatore dell’azione solidale in questo processo di riparazione e agentivizzazione dei soggetti migranti: è davvero essenziale un aiuto esterno per i migranti che vogliono prendere la parola?

Archivio delle Memorie Migranti: uno spazio per le voci

All’interno di un cinema migrante sviluppatosi negli ultimi trent’anni come conseguenza della trasformazione dell’Italia in paese d’immigrazione, delle forme di autonarrazione e autorappresentazione si sono messe in atto negli ultimi quindici anni con caratteristiche legate a un contesto nazionale ancora subordinante e marginalizzante. Queste forme audiovisive d’auto-rappresentazione, fino a oggi, hanno riguardato soprattutto la prima generazione di migranti e la prima fase migratoria dell’arrivo/integrazione. Si tratta di una prima attestazione d’esistenza (d’umanità, potremmo dire), e di una produzione ancora ai primi passi, in fase d’emergenza, in cui il supporto della pedagogia e della mediazione è ancora decisivo e catalizzatore. In mancanza di una rete diasporica importante e di un sostegno statale concreto, l’espressione audiovisiva dei migranti in Italia è dipesa in effetti principalmente dall’intervento esterno dell’universo solidale e associativo e del cinema partecipativo. Ciò è da iscrivere anche nell’influenza dei metodi partecipativi che le scienze sociali hanno sperimentato fin dagli anni 1960, in cui il ruolo della soggettività, della condivisione e dell’orizzontalità ha

assunto di fatto una centralità indiscutibile nell'ambito di progetti tanto di ricerca accademica quanto di azione sociale, culturale e artistica. Il lavoro associativo è allora diventato una risorsa fondamentale nell'organizzazione e nella promozione di un contro-discorso inclusivo e interculturale sul tema delle migrazioni in Italia, che si presenta non come un'emanazione pubblica delle politiche statali, ma come un attivismo di resistenza e opposizione.

Sulla base di questa esigenza trasformativa di una società che nega la sua pluralità, AMM interviene sulle tappe di creazione/archiviazione e diffusione/educazione determinanti nel processo di pluralizzazione della memoria collettiva italiana. AMM è un'associazione che esiste dal 2007 e opera in tutta Italia nell'ambito di diversi progetti consacrati all'educazione e alla mediazione interculturale, in particolare tramite la produzione e la raccolta di archivi audiovisivi e multimediali. Tessendo una rete di collaborazioni con altre associazioni culturali, fondazioni e onlus, nonché con istituzioni pubbliche come biblioteche, cineteche, università e scuole, AMM ha creato col tempo un insieme eterogeneo di progetti volti ad alimentare e valorizzare le testimonianze dirette dei migranti presenti nel territorio italiano. Tali progetti includono, tra le altre cose, la creazione filmica, concorsi nazionali di racconti di sé, premi nazionali (premio Mutti e premio Cesare Zavattini), una rete di archivi delle memorie migranti (Fondo Rete Memorie Migranti), e l'educazione interculturale nelle scuole ("A scuola dell'altro"). L'obiettivo è quello "maieutico" della mediazione: concretizzare una potenzialità, un'educazione informale e partecipativa che punta a emancipare, in un contesto di emergenza e di urgenza in vista di una proposta collettiva di cambiamento: «Certe voci non possono più essere ignorate», recita lo slogan dell'appello al 5 × 1000 per AMM.

Al contesto di emergenza segue la necessità dell'aiuto: «I migranti e richiedenti asilo oggi tra noi richiedono infatti non solo diritti e cittadinanza, ma ci chiedono di dare cittadinanza, e dunque dignità, alla loro storia» afferma Alessandro Triulzi (2012, p. 120), storico africanista e uno dei fondatori del progetto. È il principio dell'attivismo solidale: l'inclusione, negata dal sistema, è da ottenere per vie alternative, dal basso, chiamando in causa *Noi*, cittadini, che abbiamo il potere di aiutare concretamente chi non può farcela da solo, rispondendo a una responsabilità collettiva e civile. La raccolta e l'ascolto delle voci dei migranti, secondo Triulzi, ha bisogno: «di una mediazione linguistica, affettiva, di attenzione e rispetto particolari» (ivi, p. 121) attraverso la creazione di uno spazio comune, di condivisione e partecipazione. Dalle intenzioni dichiarate dell'associazione si evince così l'ambizione del suo ruolo nella riconfigurazione del fenomeno migratorio

in Italia, proponendo il suo intervento come necessario e urgente, per via di obiettivi fondamentali:

- una funzione testimoniale/confessionale: «La stessa indicibilità nel parlare di sé dei migranti, l'impossibilità, a volte, di dire "io" nel "dopo" di un viaggio fortemente traumatico o di un approdo ancora più spaesante, può annullarsi o scomparire in presenza di un ascolto partecipato. L'esperienza diventa tale solo se la si condivide e diventa racconto» (ivi, p. 123);
- una funzione storica: «costruire insieme griglie interpretative e strumenti di comprensione» (ivi, p. 122); «lasciare traccia di una pagina straniata e convulsa di storia contemporanea» (Triulzi 2020, p. 41);
- una funzione politica: «fare archivio in rete è un agire politico al di fuori degli schemi usuali della politica» (Id. 2012, p. 124);
- una funzione antropologica: «l'archivio, che i racconti rende possibili, è una vera e propria azione sulla memoria, uno spazio in cui narrazioni condivise diventano a loro volta reciproche. E dove forse quel noi/loro comincia a vacillare» (ivi, p. 123);
- una funzione patrimoniale: espandere il patrimonio collettivo della memoria nazionale italiana in senso plurale e transnazionale, includendo le memorie "altre" dei "nuovi italiani" (ivi, p. 120)².

Da questa enunciazione degli scopi dell'azione solidale associativa possiamo allora capire come quest'ultima abbia un assetto opposizionale di ribaltamento e riparazione del sistema vigente. Un sistema che necessita nuovi attori e nuovi metodi per trasformare questi in protagonisti.

Le autonarrazioni audiovisive

Il metodo partecipativo di AMM inizia a prendere forma nel 2007 all'interno della scuola di italiano per stranieri Asinitas, a Roma, dove volontari e ricercatori cominciano a sfruttare lo spazio educativo per mettere assieme materiali audiovisivi, scritti e figurativi. Gli studenti migranti sono coinvolti in "circoli narrativi" che stimolano l'autonarrazione tramite sessioni di storytelling atte a liberare la parola, ricucire i fili della propria storia, espri-

2. Una funzione simile l'aveva enunciata Dayna Oscherwitz col suo concetto di «patrimonio postcoloniale» (Oscherwitz 2010).

mersi e ascoltare insieme. Simili metodi partecipativi si traspongono poi di fronte alla videocamera, attuando dispositivi complessi di autorappresentazione. Prodotto nel 2008, *Come un uomo sulla terra* esemplifica perfettamente la stratificazione di sguardi e voci tipica di questo metodo: il regista e sociologo italiano Andrea Segre filma il rifugiato etiope Dagmawi Yimer, che a sua volta si mette in scena come protagonista. È narratore (presente allo schermo e conduce la narrazione ed enuncia in voce fuori campo la sua storia personale), regista (lo vediamo filmare anche lui, videocamera alla mano), e mediatore (intervista nella sua lingua altri rifugiati/compagni di viaggio presenti nella scuola Asinitas). L'orizzontalità appare per la prima volta, dunque, nel cinema migrante italiano, allargando l'autorialità e il potere della rappresentazione a un soggetto richiedente asilo, che in questo modo incorpora la sua nuova identità di documentarista. In dialogo con Yimer, i testimoni ricostituiscono il percorso traumatico attraverso il deserto e il mare, condividendo il proprio dolore attorno al tavolo della cucina della scuola. Il film sarà proiettato in tutta Italia, in diversi contesti pubblici legati alla rete solidale, gettando maggior luce sugli accordi Italia-Libia, sulla complicità europea dell'agenzia Frontex, sulle violenze e sugli imprigionamenti subiti dai migranti.

Nel periodo 2007-13, AMM si focalizza principalmente sulle produzioni audiovisive, declinando le autonarrazioni in diversi formati. Troviamo il progetto collettivo di *Benvenuti in Italia* (2012), che riunisce cinque corti diretti da ragazzi e ragazze immigrati sulle loro comunità d'origine in Italia. Vi sono progetti più individuali, come *Va' pensiero. Storie ambulanti* (2013, fig. 43) in cui Dagmawi Yimer indaga su altre testimonianze di migranti vittime di attacchi razzisti in diverse città italiane. Un'altra forma di autonarrazione sperimentata è il ritorno al luogo dello sbarco, Lampedusa, in *To whom it may concern* (2012, figg. 44-45), in cui il giornalista somalo Zakaria Mohamed Ali torna nel centro di detenzione lampedusano per cercare di ritrovare gli oggetti e i documenti perduti all'arrivo, e in *Soltanto il mare* (2011), che Yimer realizza per restituire il suo punto di vista sull'isola e sulla sua popolazione.

Come scrive Alessandro Jedlowski, in questo film: «Attuando una specie di *anthropologie renversée* del tipo spesso auspicato da Jean Rouch, Yimer finisce per rivolgere la telecamera verso la società nella quale si è trovato proiettato, mettendo in discussione la gerarchia di sguardi implicita a molta della produzione cinematografica sul tema della migrazione» (Jedlowski 2011, p. 73). L'appropriazione del medium permette degli effetti di inversione dei ruoli, spostando l'asse dello sguardo e centrando la prospettiva su

un nuovo soggetto che, provvisto adesso di videocamera e microfono, può dirigere l'attenzione degli spettatori dove desidera, controllando il mezzo di rappresentazione. In *Come un uomo sulla terra*, il direttore dell'agenzia Frontex e un politico italiano si vedono rivolgere delle domande scomode da Dagmawi Yimer, ritrovandosi, disorientati perfino nel loro ruolo diplomatico, a rendere conto della conseguenza delle loro decisioni a chi è direttamente affetto da queste ultime. In *Soltanto il mare*, il migrante "sbarcato" – generalmente tenuto nascosto nel centro di detenzione, privato della parola, dei suoi diritti, dei suoi effetti personali – ritorna a Lampedusa in veste di concittadino attivo e documentarista. L'autonarrazione di Yimer riguarda il suo rapporto con questo luogo di memoria, comune a migliaia di persone che da lì sono passate per un periodo più o meno breve, ma quasi sempre sconosciuto. Il film dà invece un pretesto per riappropriarsi del territorio con uno sguardo e una posizione nuova, per poter avere la legittimità di porre pubblicamente domande e interrogare gli italiani. In *To whom it may concern*, è la persona che si occupa del centro di detenzione lampedusano che si ritrova a essere contattato direttamente da uno dei rifugiati – il regista Ali – che fu trattenuto nella struttura qualche anno prima. Quest'ultimo spiega la sua situazione, le conseguenze gravi del sequestro di documenti personali che creano l'identità e la memoria di un individuo, il suo riconoscimento in società. Certo, tutti questi esempi sopracitati non pervengono a ottenere risposte concrete dalle autorità, inamovibili nella loro retorica diplomatica, intaccabili nel loro esentarsi da ogni responsabilità, ma un canale di accesso e di comunicazione è creato per la prima volta. E il peso del sostegno associativo è innegabile nel fornire le condizioni materiali e simboliche per poter anche provarci.

Poter utilizzare un mezzo d'espressione e di racconto è già un passo fondamentale nel processo di superamento dei traumi dell'esilio. Il cinema può costituire uno strumento terapeutico per esprimere i non-detti del trauma, per tentare di ridare coerenza e unità all'identità narrativa del soggetto. Rappresentando e narrando se stesso, l'Io si sdoppia, facendosi insieme soggetto e oggetto. Questa distanza da sé, creata dal sistema di rappresentazione come illusione di un'unità oggettivabile e osservabile, può fare uscire da sé al fine di ritornare a sé. In questo senso, Alain Montandon designa l'«auto-ospitalità» in quanto «accoglienza di sé, di sé come altro, che presuppone questa distanza fondatrice della soggettività come coscienza di sé» (Montandon 2004, p. 7). La distanza dell'esilio può trasformarsi in un punto di frattura da cui esercitare una nuova creatività e attivare la potenzialità sovversiva dell'autobiografia. La sovversività risiede non solo

nell'esplorazione di sé ma anche nella dimensione dialogica della memoria: «La memoria è dialogica. Dipende dalla narrazione, e la narrazione dipende dal contesto, dalla situazione e dal mezzo», ricorda Michael Chanan (2007, p. 269). Quest'ultimo espone un altro aspetto importante della memoria, che consiste nella sua dimensione politica. Processo in continua evoluzione, la memoria è «una collaborazione tra l'esperienza passata e la coscienza presente», è inevitabilmente soggetta a identificazione, interpretazione e manipolazione, presentandosi come «un sito di conflitto culturale», che ovviamente non sfugge al regno dell'ideologia, autorità ed egemonia (*ibid.*). Le memorie dell'immigrazione costruite dai migranti sono la prova di un discorso politico alternativo alle retoriche nazionali che persistono nel negare la diversità interna, un discorso che configura una contro-memoria e una contro-storia.

Le autonarrazioni qui in analisi si allineano allora alla «politica della memoria» descritta da Chanan: «per la politica della memoria, la domanda più critica è: cosa succede quando la memoria individuale contraddice la memoria collettiva? O quando la memoria di un gruppo subalterno contraddice la versione egemonica?» (*ibid.*). Anche secondo Landsberg, le memorie prostetiche del cinema «aprono la strada alla consapevolezza e alla formazione di un'alleanza politica progressiva» (Landsberg 2003, p. 156). In questo modo, la missione archivistica dell'AMM aiuta a tessere collettivamente queste contro-memorie e contro-storie, che, come si diceva all'inizio, intendono opporsi ai discorsi e alle rappresentazioni ufficiali e nazionali. Inoltre, si potrebbe aggiungere, si tratta di un archivio che, nel contraddire il «mal d'archivio» descritto da Derrida (1995, p. 37) per spiegare l'impulso a conservare il passato attraverso l'esternalizzazione della nostra capacità di ricordare e, quindi, l'introduzione dell'oblio, si trasforma anche in una sorta di contro-archivio: aperto, partecipativo, soggettivo, non definitivo, contestativo, *in itinere*.

Solidarietà e cinema migrante

Ogni dinamica assistenziale si fonda sulla creazione di un aiuto urgente, indispensabile, temporaneo e funzionale, che interviene su una sproporzionalità tra chi ha bisogno e chi può dare. Ora, se l'azione solidale risponde da un lato a un appello morale, a un posizionamento politico e a una disuguaglianza evidente, dall'altro rischia, però, anche di accrescere e radicare la dipendenza di un gruppo dall'altro, alimentando il sistema asimmetrico già

vigente tra le due parti. Ciò presuppone e fomenta, inoltre, una tensione e una polarizzazione di base tra una marginalità e una centralità, un'alterità e una normalità, un'invisibilità e una visibilità (se mettiamo l'accento sull'immagine), un'inaudibilità e un'audibilità (se diamo priorità alle voci), e un binarismo ideologico contestuale tra chi è favorevole e chi è contrario all'aiuto. Quanto è essenziale, strutturale e duraturo questo processo solidale?

Nel caso del cinema, la solidarietà si può riscontrare – grazie al sostegno di tutta la catena produttiva – nella creazione di film “impegnati” che esprimono più o meno direttamente un punto di vista solidale nei confronti di un tema sociopolitico delicato, e nelle azioni solidali associative ed educative – la «pedagogia militante», anche quando è inclusa nell'etnografia visuale (Scafirimuto 2019) –, che si pongono come obiettivo la creazione di un cinema partecipativo. Le rappresentazioni solidali operate del primo esempio sono benefiche in quanto partecipano a un allargamento delle idee e dei discorsi pubblici già in voga, ma sono limitate in quanto non risolvono, e anzi accentuano, la trasformazione dei soggetti subalterni in simboli politici, giudicati in base alla loro connotazione allocentrica (in quanto appartenenti alla categoria di “altri”, con tutto il suo repertorio di immagini e discorsi) prima che alla loro individualità e soggettività. Questo vincolo della «posizionalità» (Spivak 2009, p. 73) – da dove si parla? Con che legittimità e punto di vista? – si allenta in parte nel secondo esempio, poiché il metodo partecipativo adottato dall'azione solidale, per esempio attraverso l'autonarrazione audiovisiva, è quello che più riduce questo rischio e che al contrario tende, almeno idealmente, a minare la sua perennità. Tra intenzioni maieutiche, orizzontalità postcoloniale, e mediazione sociale/interculturale, il cinema partecipativo cerca di dare i mezzi di un'uguaglianza perseguibile attraverso l'inclusione, incorporata negli obiettivi e nei metodi. Certo, si dà, quindi si controlla, però il gesto del dare si orienta in questo caso verso la possibilità dell'altro di dare in cambio, minimizzando l'asimmetria. Il video partecipativo e l'autonarrazione messi in atto da AMM articolano dei meccanismi virtuosi nel dare più potere ai partecipanti/protagonisti dell'azione, i quali assumono il controllo dei mezzi di espressione, l'autorialità del prodotto finale e anche una posizione direttiva (Dagmawi Yimer, uno dei primi partecipanti al progetto, è stato eletto poi vice-presidente dell'associazione).

Secondo Karina Horsti, l'«attivismo archivistico» di AMM si fonda sulla concezione di una «solidarietà cosmopolita» che supera le frontiere sia spaziali (il transnazionalismo evocato dalle testimonianze) che temporali (l'archivio è una fonte utile anche per le generazioni future; Horsti 2019, p. 233).

L'associazione diventa il frame produttivo, catalizzatore di un processo di indipendenza che si vuole il più concreto, rapido ed effettivo possibile. Anche il sistema di distribuzione e ricezione catalizza un riconoscimento pubblico e, dunque, un'agency in quanto autore/autrice: partecipazione a festival, eventi, premi, promozioni, dibattiti. In seguito alle prime esperienze mediate attraverso il frame associativo, Dagmawi Yimer ha per esempio continuato la sua carriera professionale di documentarista, affermandosi maggiormente nella sfera pubblica come autore indipendente, con una sua visione del cinema e un suo ruolo attivo e distinto nell'ambito audiovisivo. L'azione solidale volta al partecipativo mira allora al superamento della solidarietà, alla transizione verso quell'autorappresentazione che, tramite il cambio di posizionalità, è la sola maniera di rendere il soggetto (inizialmente) subalterno il più possibile indipendente e autonomo nel controllo della sua stessa immagine e storia.

La mediazione solidale è ancora necessaria?

Sfidare la narrazione mainstream riguardante le migrazioni in Italia significa evidenziare una separazione politica nazionale. Da una parte il governo con le sue leggi anti-migratorie di respingimento, i gruppi di estrema destra con i loro discorsi discriminatori e nazionalisti, i media nazionali con le loro rappresentazioni minacciose della "crisi" e le loro narrazioni allarmistiche. Ciò che, insomma, si può apparentare alla categoria di «necropolitica» introdotta da Achille Mbembe (2003) all'interno degli studi postcoloniali, per spiegare come la sovranità politica dei governi durante colonialismo, schiavitù, neocolonialismo, e periodo di anti-immigrazione, si sia arrogata il diritto di vita e di morte su diversi soggetti "altri", tramite dispositivi di massacro, persecuzione, esclusione, morte, violenza, e annichilimento. Dall'altra parte l'attivismo solidale di associazioni, ONG, cittadini indipendenti e militanti che, oltre a cercare di costruire un contro-discorso legato all'accoglienza, l'uguaglianza e l'integrazione (talvolta slittando verso la vittimizzazione pietistica), agiscono nel campo concreto dell'azione sociale diretta, dell'organizzazione di varie forme di protesta e di coinvolgimento pubblico. Il cinema partecipativo, con la sua funzione etico-morale e la sua aspirazione emancipatoria, sottolinea quindi la tensione contemporanea che è in corso, spiegano Annalisa Frisina e Stefania Muresu: «tra la "narrazione umanitaria" (che considera i rifugiati come vittime) e una visione più politica della solidarietà (che riconosce l'agency dei migranti, stabilen-

do relazioni più simmetriche, cercando partnership e coalizioni)» (Frisina, Muresu 2018, p. 2).

Tuttavia, la mediazione solidale delle associazioni è l'unica via per l'auto-rappresentazione audiovisiva dei migranti? In realtà, una distinzione storica e contestuale è da ricordare a questo proposito. Laddove questa preoccupazione è emersa prima, già dagli anni 1970, in nazioni di immigrazione storica come la Francia e il Regno Unito, il punto di vista dei migranti cineasti è emerso senza necessitare di corsi formativi e mediazioni associative. Le ragioni sono spaziali (sono territori diasporici in cui la rete di solidarietà era già forte all'interno delle comunità straniere), e temporali (era un periodo in cui non si era ancora assistito alla moltiplicazione della rete solidale di oggi, ma piuttosto a una mobilitazione militante dei gruppi stessi), e suggeriscono che l'auto-rappresentazione audiovisiva dei migranti si era già affermata negli anni Settanta in Francia (Med Hondo, Sidney Sokhona, ecc.) e negli anni Ottanta in Regno Unito (Black Audio Film Collective, ecc.) grazie all'azione congiunta di collettivi (sostenuti anche da istituzioni audiovisive, come Channel Four e BBC in Inghilterra). In Italia, dove l'arrivo massivo di immigrati è un fenomeno più recente, iniziato negli anni Novanta, si è assistito finora a qualche episodio di imprenditorialità (le case di produzione, per esempio, fondate da Razi Mohebi e da Anis Gharbi), di riconoscimento (il premio Mutti), e di solidarietà (l'associazionismo molto attivo), ma, né dal basso né dall'alto, si è avuto uno sforzo produttivo retto da collettivi, istituzioni e canali più sistematici. Oggi, la seconda generazione sta iniziando a organizzarsi in maniera più indipendente e collettiva (vedi il web magazine «Griot»), per conquistare un proprio spazio di espressione autonomo, ma non è che una minima parte di un contesto ancora interamente strutturato su questa divisione tra favorevoli e contrari, tra razzismo e solidarietà, che ha un volto ancora prevalentemente bianco e italiano.

E perfino nell'ambito solidale, l'esigenza di dare la parola ai migranti in Europa appare sempre come una novità. Le migrazioni hanno d'altronde questo effetto di ri-azzeramento della memoria storica poiché riproducono dinamiche simili che puntualmente si ripetono nel tempo senza che si impari veramente dai traumi, le violenze, le lotte e le conquiste precedenti. Nel peso schiacciante delle violenze e delle esclusioni presenti, ogni iniziativa ed aiuto delle minoranze assume una dimensione miracolistica, come se l'evocazione dei diritti e della presenza dei migranti fosse un'intuizione estrema che finalmente possa fare uscire dal tunnel della marginalizzazione. E in effetti lo è, considerando che anche in contesti dove queste dinamiche sono più anziane di quelle italiane, come la Francia, il potere dell'esclusione agisce sempre come

un distruttore della memoria. Ho personalmente animato anch'io pochi anni fa, come AMM, dei workshop video con diversi gruppi di migranti e rifugiati appena arrivati a Parigi, e nonostante questa città sia il centro di movimenti di autorappresentazione dei migranti da più di cinquant'anni, la percezione generale era sempre quella della novità storica: "finalmente" i migranti hanno potuto prendere la parola grazie ai workshop. Una situazione simile vige in Italia, dove è da trent'anni che escono film sullo stesso stupore della diversità, poiché la presenza dei migranti causa il riciclo senza sosta delle stesse reazioni di spaesamento, precarietà e turbolenza.

Di conseguenza, la pedagogia e la mediazione restano essenziali in quanto catalizzatori di processi virtuosi, ed è in questa necessità di riattivazione della memoria che i progetti di workshop e di archivi trovano la loro funzione. Di fronte alla percezione amnesica e stagnante della presenza migrante, abbiamo evidentemente ancora bisogno di un avvicinamento lento, progressivo, mediato e legittimato. Senza dubbio tutto ciò dipende da fattori contestuali più larghi, legati alle politiche che sistematicamente marginalizzano e precarizzano i soggetti migranti, non permettendo il più delle volte un'equità di fatto, neanche a lungo termine. In questa situazione, dunque, in cui la pluralità effettiva non è accompagnata da uguaglianza e riconoscimento, da opportunità e mezzi equiparabili, l'intervento associativo e solidale è un ponte che colma un vuoto sociale, politico e istituzionale, uno strumento che risiede sul classico paradosso delle forme di resistenza contemporanee in Occidente: ciò che nasce in opposizione è in seguito incorporato attraverso sistemi di finanziamenti pubblici che permettono la sua esistenza malgrado le critiche mosse contro il sistema. Lo stesso Stato e la stessa Fortezza Europa, che espelle degli individui a causa del loro diverso passaporto, danno collateralmente soldi per aiutare altri cittadini a raccogliere le storie di questi individui che hanno vissuto sotto minaccia della loro espulsione. Allora, malgrado l'opposizione solidale si organizzi negli spazi marginali ma legittimati del sistema, e abbia sempre la necessità di promuovere educazione e mediazione, mi sembra che la direzione dell'autonarrazione e dell'autorappresentazione, il passaggio dunque a un'autorialità capace di conferire una certa autorità, sia sempre quella giusta. L'importante, come afferma lo stesso Dagmawi Yimer, è che il metodo partecipativo non diventi «un fine in sé» (cit. in Horsti 2019). Perché la solidarietà dev'essere un supporto strumentale, e non una condizione permanente. Perché la solidarietà in sé non trasforma strutturalmente i ruoli sociali: solo il controllo diretto dei mezzi di espressione e di comunicazione può progressivamente far cambiar ruolo, far acquistare indipendenza, e trasmettere una vera e concreta pluralità.

Riferimenti bibliografici

- Chanan M. (2007), *The Politics of Documentary*, British Film Institute, London.
- Derrida J. (1995), *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris (trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, a cura di G. Scibilia, Filema, Napoli 1996).
- Frisina A., Muresu S. (2018), *Ten Years of Participatory Cinema as a Form of Political Solidarity with Refugees in Italy. From ZaLab and Archivio memorie Migranti to 4CaniperStrada*, in «MdpiArts», 101, pp. 1-13.
- Gastaud Y. (2001), *Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration. Les représentations de l'immigré dans les films français (1970-1990)*, in «Hommes et Migrations», 1231, pp. 54-66.
- Horsti K. (2019), *Temporality in Cosmopolitan Solidarity: Archival Activism and Participatory Documentary Film as Mediated Witnessing of Suffering at Europe's Borders*, in «European Journal of Cultural Studies», 2, pp. 231-244.
- Jedlowski A. (2011), *Una nuova voce nel cinema italiano? L'emergenza di forme di cinema migrante in Italia*, in Lanari V. (a cura di), *Camera Africa. Classici, noir, Nollywood e la nuova generazione del cinema delle Afriche*, Cierre Edizioni, Verona, pp. 69-76.
- Landsberg A. (2003), *Prosthetic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture*, in Grainge P. (a cura di), *Memory and Popular film*, Manchester University Press, Manchester, pp. 144-161.
- Mbembe A. (2003), *Necropolitics*, in «Public Culture», 1, pp. 11-40 (trad. it. *Necropolitica*, a cura di R. Beneduce e C. Vargas, ombre corte, Verona 2016).
- Montandon A. (2004), *En guise d'introduction, De soi à soi: les métamorphoses du temps*, in Montandon A. (éd.), *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 7-27.
- Oscherwitz D. (2010), *Past Forward. French Cinema and the Post-Colonial Heritage*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville.
- Palidda S. (a cura di) (2009), *Razzismo democratico. La persecuzione degli stranieri in Europa*, AgenziaX, Milano.
- Scafirimuto G. (2019), *I film associativi autobiografici dei migranti e lo spazio di ricezione dei foyers parigini*, in «Communication, technologies et développement», 7.
- Spivak G. (1988), *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson C., Grossberg L. (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan, London 1988, pp. 271-313.
- Triulzi A. (2012), *Per un archivio delle memorie migranti*, in «Zapruder», 28, pp. 120-125.
- Id. (2020), *Archiviare il presente. L'autonarrazione dei migranti come fonte*, in Salerno D., Violi P. (a cura di), *Stranieri nel ricordo. Verso una memoria pubblica delle migrazioni*, il Mulino, Bologna, pp. 41-62.

Filmografia

- Ali Z.M. *To Whom it May Concern* (2012), Archivio delle Memorie Migranti, Roma.
- Amiri A., Dera H., Dilara H., Ali Z.M., Yimer D. (2012), *Benvenuti in Italia*, Archivio delle Memorie Migranti, Roma.
- Segre A., Yimer D., Biadene R. (2008), *Come un uomo sulla terra*, Associazione Asinitas Onlus, Roma; ZaLab, Roma.
- Yimer D., Cederna G., Barraco F. (2010), *Soltanto il mare*, Archivio delle Memorie Migranti, Roma.
- Yimer D., *Va' pensiero. Storie ambulanti* (2013), Archivio delle Memorie Migranti, Roma; Cineteca del Comune di Bologna, Premio Mutti-AMM, Bologna.

From Migrant Dwelling to Cosmopolitan Imaginary

Mapping Intercultural Policies and Audiovisual Projects in Milan

Alice Cati, Maria Francesca Piredda¹

Introduction

As part of a broader reflection on the use of audiovisual media and performing arts as tools for intercultural dialogue, this contribution explores the urban practices of representation generated by the inhabitants of Milan, who try to re-imagine their territories by adopting the gazes of migrant subjects settled in the city.

In particular, this article is a result of the project that the Università Cattolica del Sacro Cuore – Department of Communication Sciences and Performing Arts has developed from 2018 to 2021, namely “Migrations/Mediations. Arts and Communication as Resources for Intercultural Dialogue”². This research project aims to highlight and study the role of the media within the cultural policies dedicated to migration phenomena. In other words, it seeks to explore how institutions include media practices (such as media literacy programs, theatre writing, audiovisual production, etc.) within regulatory frameworks dedicated to promoting social inclusion through the arts and culture. The research also aims to create models of action in the territories, as well as to facilitate networks for social workers, providing guidelines for integration practices that should not be conceived as mere racial assimilation, but as a mutual understanding of cultural differences. More precisely, the objective is to analyze (through a methodology of

1. The article was written and discussed jointly by the two authors. In particular, Alice Cati developed paragraphs *Milan Cultural Policies* and *Conclusion*, while Maria Francesca Piredda wrote paragraph *Introduction*. In paragraph *The “Migrations/Mediations” Project’s Database and the Role of the Audiovisual In Intercultural Practices*, Cati studied the projects section and Piredda examined the events section.

2. For further information on the project see Eugeni *et al.* 2020 and Bernardi *et al.* 2020.

observation and field research) the circumstances and ways in which media practices (both in production and use) play a strategic and positive role in migrants' lives and reception. In this sense, it is decisive – as Salone, Bonini Baraldi and Pazzola (2017) suggest – to observe not only the degree of «embeddedness» of cultural practice in the territory, but equally the “role” played by civic policies in inspiring cultural actions, in order to determine the margins of autonomy and novelty with respect to the existing political context. Therefore, the city of Milan can be a privileged point of observation to understand how strategies of regeneration of social inclusion policies can be elaborated at a local level thanks to the use of media and arts.

Milan Cultural Policies

Within the current political and media debate, Milan city has been considered as a valuable model of hospitality and asylum in relation to the local management of recent migrant flows arriving from Northern and Central Africa, and the Middle East through the Mediterranean Sea.

However, such a debate aimed to go beyond the political concerns about the state of crises, highlighting the need to associate the problems of human rights and security with a structural discourse on cultural policies as an essential strategy to include newcomers in the social fabric.

Yet, it is undeniable that the Milanese context is unique in the national territory, both in terms of urban identity (a city developed from an industrial background, capital of design and fashion, economic and financial center of primary importance in the country, etc.), and in terms of innovation of cultural policies adopted in relation to the image that the city wants to offer of itself. On the one hand, in fact, Milan has built its economic and social development on the fact of being a pole of attraction for migrants from southern Italy and foreign countries, often affected by internal crises and instability³. On the other hand, thanks especially to the experience of Expo in 2015, Milan has oriented its investments in urban growth towards a process of city branding that, according to neo-liberal principles, aims to represent the city by adopting the standards imposed by the global market, which mainly transforms culture, creativity, and the arts into profit-making means (D'Ovidio, Cossu 2017).

3. Starting from the Eighties, important migration phenomena involving non-EU citizens became evident, although international communities such as Chinese, Egyptian and Eritrean-Ethiopian had already settled in the city for several decades. See Colucci 2018.

Given this framework, Milan's cultural policies have already been widely criticized in the past for having favored the creation of events interested in involving mainly a medium-high social target, thus bending to mainstream logic that makes them poorly representative of the identity plurality of the citizenship (Alfieri 2009). Readings and monitoring of the evolution of such a process in the post-Expo phase are still in progress, nevertheless it seems particularly urgent to ask: what space for expression is dedicated today for the ethno-cultural minorities living in the urban territory? What recognition is given to their contribution in redefining the spaces of the city through their presence and participation in daily life? And again, what forms of connection have been established between cultural policies and those of social inclusion? Although Milan is partly conditioned by the weakness of national policies for immigration, in the last five years, strongly subordinated to the emergency vision that requires to treat migration phenomena in terms of national security (and therefore threat), it is precisely the fragmentation and disorganization of the measures imposed by governments, to have encouraged the assumption of autonomous local political strategies, developed by policymakers sensitive to the request of the European Union regarding «assimilation and multicultural policy» (Angelucci, Marzorati, Barberis 2019).

In order to bridge the gap of economic and social inequality, and marginalization of citizens due to their cultural backgrounds, the municipality of Milan tried to create spaces of representation for minorities, proposing speeches and actions that distance themselves from a concept of diversity as a problem to be managed or a bearer of discomfort. In this sense, Milan has enhanced its image as a creative city by tuning in to the intercultural model developed within the Culture Programs of the European Union.

In seeking to overcome the multicultural system, which is more inclined to preserve the distinction between cultures rather than to make them interact and compare similarities, this political program has fostered relations between different communities and populations, bringing to the surface the common foundations for new forms of mutual understanding, belonging to and cultivating active participation in the city. Such a strategy plays a decisive role in overturning the typical perspective on economic and social development: by manifesting itself through the creative industries, the media and the arts, it is culture that becomes a stimulus for the economy, and not the opposite.

The “Migrations/Mediations” Project’s Database and the Role of the Audiovisual in Intercultural Practices

In the light of this, one of the main efforts of the “Migrations/Mediations” project is the creation of an observatory of analysis and a database, within which to place and give visibility to artistic, performative and media experiences of particular relevance from the point of view of the dynamics of interaction between native and migrant subjects, in order to give them visibility and the opportunity to network. There are currently 179 registered subjects active in the Milanese territory who are involved with integration projects in which the use of media, artistic, theatrical and cultural tools have been included among the activities aimed at migrants, for a total of 223 documented experiences⁴.

The sample analysis highlights three significant aspects:

- with respect to the legal status of the subjects promoting social inclusion of foreign communities through media and/or art, associations stand out above all (64% of the sample), followed by public (2%) or private (9%) entities, foundations (10%) and social cooperatives (8%);
- with respect to originality and innovation in activities aimed at migrants, we took into account the capacity to propose experimental cultural models based on the combination of different expressive fields and media: the most-used media sectors are traditional or animated theater (19% of the sample), followed by audiovisual media (18%), art (14%), music (12%) and photography (10%), against the background of a widespread use of the web and social media as essential communication tools for the visibility and dissemination of the initiatives, even at the local level;
- with respect to the activities’ aims in support of intercultural dialogue, it is noted that media, culture and performing arts are used in order to «manage the emergency» only in 4% of cases; they are instead tools that promotes social inclusion in the mid-term (31%) or a support to document and enhance migrants testimonies and unique stories (30%) or as a means to raise awareness among the Milanese citizens about living together with foreigners (22%).

4. The identification of projects and subjects active in the Milanese territory was carried out, with reference to the entire metropolitan area, between January 1, 2018 and December 31, 2020.

All the cultural projects we have included in our database, realised by or in collaboration with migrant subjects born or living in Italy, have contributed to question the notion of displacement, deterritorialization and belonging in Italian society and, specifically, in Milan. Significantly, many of the cultural projects coping with migrant «place making» (Pemberton, Phillimore 2018) and «urban spatial appropriation» (Musarò, Iannelli 2017) employ the (moving) image in order to explore how interactions in public spaces shape a new sense of belonging and connectedness within community spaces.

The audiovisual device is integrated in everyday life and very often used in process of participation in local life (Georgiou 2006). The audiovisual, in its appropriation and uses, plays a role in many ways:

- as a device for political action oriented to claim spaces where minorities can speak and be visible;
- as a tool for individual and collective self-awareness (in terms of authorship, self-representation, representation of the Other);
- as a tool for the construction of the urban imaginary;
- as a participatory practice based on memory and identity building processes – that is processes of urban and territorial appropriation supported by a retrieval of past representations in order to compare them with the present.

The initiatives related to cinema and audiovisual projects included in the database can be divided into two couple of categories: products and events and, with respect to their planning approach, in initiatives solicited by, and responding to cultural policies that come from institutions, according to a top-down logic, and expressions of contingent and localized needs, according to a bottom-up perspective. As it is not possible here to open the reflection to all classified audiovisual cases, we will focus our attention on four case studies.

Matching these two variables, the multi-year research project “Milano Città Mondo”⁵, an initiative of the Municipality of Milan and the Museum of Cultures (Mudec), appears to be of particular relevance in the field of products, in terms of conformity to international production standards and European cultural policies (top-down logic). From 2015 to 2019, four international communities, embedded in Milan’s social and economic structure

5. A wider analysis of “Milano Città Mondo” project is presented in Cati 2020.

for generations, were the protagonists of the different editions: Eritrea-Ethiopia, China, Egypt, and Peru. With the 2020 edition it was decided, instead, to take a transcultural perspective focused on the role of migrant women in the Milanese society and culture⁶. In short, in the six-monthly program of activities of each edition, the audiovisual is primarily used in its documentary form, as a synthesis of a socio-historical investigation on the selected community (through official sources, public archives but also oral testimonies and private collections), the elaboration of a composite storytelling developed in accordance with the witnesses' voices (first, second and third generations), and the dissemination within the wider community of Milan. On this level, some audiovisual products are of particular interest:

- the animated documentary *Chinamen. A century of Chinese people in Milan*, made in 2017 by Ciaj Rocchi and Matteo Demonte, which is linked to a graphic novel partly based on the documentary and a public art intervention in the streets of the Chinese district, promoted by the intervention and research cooperative Codici;
- the multiscreen video installation *The Egypt Room*, produced by Propekt Photographers (2018), which moves on the connection between the exotic landscape of Egypt and the urban landscape of Milan;
- the cycle of documentaries on Peruvian culture entrusted to Sofia Salvatierra Ortega, a young filmmaker who emigrated in about 2010 from Yaután to Milan and therefore is capable of representing the radical transformation of the traditional iconography of the Milan urban space.

On the side of bottom-up logic, the project “Volti, memorie e identità della Via Padova (Faces, memories and identities of Via Padova)” is exemplary. Promoted by two school committees, “La Città del Sole” and “Amici del Parco Trotter”, this initiative is based on the collaboration between a group of teachers and some very active parents, inspired by the idea that the school can succeed in creating a sense of community if it really plays its role and affects the education of the children with whom it interacts. The project was developed in several phases, with the aim of restoring a sense of belonging in the territory of Via Padova, a multi-ethnic suburb area of Milan, characterized from the beginning of the twentieth century until today

6. The 2022 edition, a rethinking of intercultural practices and approaches, is still in progress, and includes events held in collaboration with the research group “Migrations/Mediations”.

by multiple migratory phenomena. The participation of the inhabitants is stimulated, for example, through the research and sharing of private images collections; the gathering of oral testimonies based on interviews with residents, especially the elderly; and the organization of didactic workshops and educational initiatives on the history of the neighbourhood. The direct involvement of the citizens of this area was therefore central to the success of the project, both in the production of concrete media objects (a photographic book and the documentary *Prossima fermata via Padova. Storie di migranti del '900* by Giulia Ciniselli), as well as in the dissemination moments. These were organized in the form of debates and screenings in the courtyards of the houses, “case di ringhiera” (railing houses), i.e. the public housing where the testimonies were collected. The associations also wish to re-enact this process of memory sharing and participatory cultural action by inviting and directly involving the new migrant communities living in via Padova today.

With regard to events, two significant projects within the Milanese territory, indicative of the above-mentioned cultural strategies, are Festival del Cinema Africano, d'Asia e America Latina – FESCAAAL (top-down logic) and Cinema di Ringhiera (bottom-up logic).

The first, active since 1991, is the only festival in Italy entirely dedicated to an in-depth study of the cinematographic and audiovisual culture of Africa, Asia and Latin America. The initiative, supported by the Municipality of Milan and the Lombardy Region, aims to promote emerging and/or little-known cinematographies in Italy, using cinema as a tool to build alternative visions of the three continents and less-stereotyped representations of the communities of foreign origin living in the territory. At the same time, taking into account the purposes of the association that promotes the festival (Centro Orientamento Educativo, COE), an NGO dedicated to international cooperation, FESCAAAL aims to educate new generations about cultural diversity, promoting exchanges and projects between students of primary and secondary schools, and those at university. FESCAAAL also has commercial purposes: it organizes approximately 300 annual screenings of the films presented in different locations in Milan and throughout Italy, distributes titles that are difficult to see in our territory, and gives training and financial support for the design of new projects, in agreement with six other festivals in Milan. FESCAAAL has over the years developed a specific focus on the themes of immigration and inclusion of foreign communities residing in Italy, so much so that it has dedicated a section of its programme (EXTRA section) to films on these themes made

by Italian or foreign directors residing in Italy. This attention is confirmed by the fact that traditionally the festival occupies Milan's Porta Venezia district, whose residents are mainly descendants of the first immigrants from Africa, and which becomes a lively festival centre animated by events accompanying the film programme.

Despite these features, the initiative shows some critical issues, which are partly embedded in the festival as a whole. Firstly, the real ability to speak to a heterogeneous audience, in social and cultural terms. FESCAAAL attracts an audience made up of cinephiles, people curious about "other" cultures, and militants. But it is very complex to involve foreign communities living in Italy and their descendants, who are often young and unfamiliar with art-house cinema. Secondly, the same films proposed for the festival rarely have a reception in the contexts that they are supposed to represent, i.e., they are the result of directors often trained abroad or belonging to privileged social classes that rarely communicate with a popular audience⁷. In short, the cultural proposal of the festival often does not suit the tastes of the immigrant communities in Italy but, rather, speaks to a culturally and politically engaged minority, who have experienced mobility, but in privileged conditions.

On the contrary, Cinema di Ringhiera presents very different aspects, both in its management and in audience engagement strategies. The event is a short festival of 4/5 foreign films in their original language and subtitled in Italian, which takes place in June and is now in its sixth edition. It is the result of the initiative of two Milanese cultural and social promotion associations (Asnada and Nuova Armenia). The event's peculiarity lies, first, in the type of location. The courtyards of the *case di ringhiera* are used not just for their architectural functionality but also for the social dimension: balconies are places of passage, but historically also of meeting and sharing. Here once the inhabitants stopped to chat, to watch the children play in the yard, even to "spy" on the life of others. The second feature is the type of films screened, chosen by the inhabitants for the representativeness of their native culture. Cinema di Ringhiera aims at the knowledge of the most popular foreign cinema, but at the same time it makes the film a tool, a pretext, to open a dialogue, exploiting the social and community value of the "movie theatre". In its territorial specificity, Cinema di Ringhiera is certainly able to reach the residents of the district where it takes place, hardly reaches the rest of the city. It is therefore a positive but very circumscribed cultural practice.

7. This issue, with respect to the cinematography of African natives, is well problematized in Dovey 2015.

Conclusions

Milan's experience shows how the intertwining of institutional endeavours and grassroots initiatives can be welded together, thanks to a planning process that is attentive to cultural policies on a European scale and aware of the historical stratification of transcultural processes that cross the Milanese territory. In this direction, the process of involving the foreign communities resident in the city appears crucial, thanks to which we can intersect perspectives of interpretation on the phenomena of intercultural encounters.

Undoubtedly, the use of audiovisuals makes the dissemination of existential contents more accessible, but it also offers a mirror in which the community can be reflected, creating a link between individuals and social groups.

At the same time, through the moving images, an important work is carried out both on the urban imaginary and imagery⁸, resemantized thanks to the contribution of the gazes of people with non-Milanese origins. In the words and faces of the protagonists of these stories of migration states of disorientation emerge, together with feelings of nostalgia for the land of origin and emotional attachment to the new home. Therefore, by means of audiovisuals, the representation of the city takes shape in light of the urban practices carried out by the "new" inhabitants, from which symbolic discourses on space and models of knowledge and appropriation of the civic territory are generated.

Differently, the projects we have mentioned here are able to implement in an innovative and concrete way process of aesthetic transformation of an urban reality that is the product of a multiplicity of living spaces.

Even though the overall evaluation of the cultural practices of each case study is positive, there are still some critical issues to point out. Firstly, the issue of transculturality. It is undoubtedly true that the anchoring of the projects to a single country of origin can guarantee the participation of an audience that can be traced back to that ethno-cultural branch. But how can initiatives be spread among people belonging to other communities? How do we open up discussion between different communities? By virtue of which values is it legitimate to lay the foundations for an intercultural dialogue: the experience of migration or belonging to the city of Milan?

8. According to Appadurai (2002), the role of imagination is fundamental to keep this public storytelling alive since it is crucial in the process of instilling meaning into urban space.

Secondly, the impact assessment. None of the project we studied have evaluated their efforts. Which indicators of success or tools could be useful to assess the impact of intercultural dialogue activities? Is it enough counting the audiences reached or counting intercultural stakeholders included in the activity? In order to formulate new evidence-based policies and envisage or measure their impacts, more reliable information is needed⁹.

These are two crucial aspects that research and cultural policy will have to deal with in the future, in order to meet the challenges of an increasingly cosmopolitan city and nation.

References

- Alfieri M. (2009), *La peste di Milano*, Feltrinelli, Milano.
- Angelucci A., Marzorati R., Barberis E. (2019), *The (Mis)recognition of Diversity in Italy between Policy and Practice: The Case of Milan*, in «European Urban and Regional Studies», 3, pp. 254-267.
- Appadurai A. (2002), *The Right to Participate in the Work of Imagination*, in Brouwer J., Mulder A. (eds.), *TransUrbanism*, NAi Publishers, Rotterdam, pp. 33-47.
- Bernardi C., Cati A., Eugeni R., Guerinoni M., Piredda M.F., Sfardini A. (2020), *Le arti, i media e il teatro nella costruzione di relazioni interculturali. Migrations/Mediations, una ricognizione nell'area milanese*, in Colombo M. (a cura di), *MigraReport 2020. Emergenze e nuove sfide nello studio delle migrazioni*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 173-182.
- Bertacchini E., Venturini A., Zotti R. (2019), *Drivers of Cultural Participation of Immigrants: Evidence from an Italian Survey*, IZA – Institute of Labor Economics, Bonn.
- Cati A. (2020), *MILANO CITTÀ MONDO. Pratiche audiovisive, dialogo interculturale e identità territoriale*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 17, pp. 101-116.
- Clini C., Thomson L.J.M., Chatterjee H.J. (2019), *Assessing the Impact of Artistic and Cultural Activities on the Health and Well-being of Forcibly Displaced People Using Participatory Action Research*, in «BMJ Open», 9, pp. 1-9.
- Colucci M. (2018), *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*, Carocci, Roma.
- D'Ovidio M., Cossu A. (2017), *Culture is Reclaiming the Creative City: The Case of Macao in Milan, Italy*, in «City, Culture and Society», 8, pp. 7-12.
- Dovey L. (2015), *Curating Africa in the Age of Film Festivals*, Palgrave, New York.

9. Over recent years there has been an increasing attention to policies and frameworks dealing with the evaluation of cultural actions and projects realized by or in collaboration with migrant communities, with a special interest in the assessment of their social impact and value. See: Bertacchini, Venturini, Zotti 2019; Clini, Thomson, Chatterjee 2019; Sillanpää, Bosswick, Kaldeli 2021.

- Eugeni R., Guerinoni M., Peja L. (2020), *An Aesthetics of Engagement: Intercultural Dialogue and Performative Practices in the Territory of Milan*, in Paltrinieri R., Parmiggiani P. (a cura di), *L'arte performativa tra partecipazione e riappropriazione: verso nuovi immaginari interculturali*, FrancoAngeli, Milano, pp. 159-175.
- Georgiu M. (2006), *City of Difference. Cultural Juxtapositions and Urban Politics of Representation*, in «International journal of cultural and media politics», 3, pp. 283-298.
- Musarò P., Iannelli L. (a cura di) (2017), *Performative Citizenship: Public Art, Urban Design, and Political Participation*, Mimesis International, Udine.
- Pemberton S., Phillimore J. (2018), *Migrant Place-making in Superdiverse Neighbourhoods: Moving beyond Ethno-national Boundaries*, in «Urban Studies», 4, pp. 733-750.
- Salone C., Bonini Baraldi S., Pazzola G. (2017). *Cultural Production in Peripheral Urban Space: Lessons from Barriera, Turin (Italy)*, in «European Planning Studies», 12, pp. 2117-2137.
- Sillanpää S., Bosswick W., Kaldeli E., *Cultural Heritage for Social Innovation and Migrant Inclusion*, CULTURELABS, 2021.

Filmography

- Rocchi C., Demonte M. (2017), *Chinamen. A Century of Chinese People in Milan*, Museo delle Culture (Mudec), Milano; Forum della Città Mondo, Milano.
- Ciniselli G. (2018), *Prossima fermata via Padova. Storie di migranti del '900*, ASP Golgi-Redaelli, Milano; La Città del Sole – Amici del Parco Trotter onlus Milano; Fondazione Cariplo, Milano; Fondazione AEM, Milano.

VII. Transatlantic Readings

The Figure of the Migrant in Contemporary Italian Cinema

Temenuga Trifonova

The Image of the Migrant as an Element to Understand the Italian Nation

Michele Placido's *7 minuti* (2016), in which the workers' council representatives in an Italian textile factory undergoing a takeover by a French company must vote on the new owner's proposal to cut down their lunch break by seven minutes, dramatizes the subtle but far-reaching stakes of the workers' struggle against the erosion of their rights, bargaining power, and solidarity. The council's members, including Italians and immigrants spanning several generations and united by their desperate determination to keep their jobs, are a veritable microcosm of contemporary Europe, as well as of recent European cinema, in which precarity, legal and "illegal" migration, and the refugee crisis have become part of Europe's general "mise en scène", with the conflict Labor versus Capital attaining the suspenseful (almost epic) dimensions of a classical western or a thriller.

Sabine Schrader and Daniel Winkler's survey of the history of migration cinema in Italy, *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives* (2013), positions migrants as "the new subalterns", the successors of neorealism's favorite figures, fishermen and peasants, but for Vetri Nathan (*Marvelous Bodies: Italy's New Migrant Cinema*, 2017) there is something qualitatively "new" about migrant cinema in Italy, prompting him to coin a new term "Italy's New Migrant Cinema". Although Italian films continue to be shaped by past Italian traditions (especially neorealism, *commedia all'italiana* and the *auteur* film), Nathan argues, Italy's New Migrant Cinema has moved beyond its neo-realist roots, no longer considering immigration as a social issue but, instead, using the figure of the migrant as a prism through which to examine the Italian nation itself. Alberto Zambenedetti (2009), however, paints an unflattering picture of the representation of migration and diaspora in "the New Italian Cinema", unmasking the racist undertones

of Italian “multiculturalism” – specifically, he identifies two trends in Italian migration cinema, films about dark-skinned immigrants (*negri* and *marocchini*) and films about light-skinned immigrants (*slavi* and *albanesi*)—in opposition to the ideal of “the transnational”.

Historians Rene Sigrist and Stella Ghervas (2008) have argued that throughout the 20th century Europe was a victim of two totalitarian systems, fascism and communism. The contemporary multicultural “European cocktail” of common values and bricolage of identities is a product of the attempts of various groups to reclaim their identity by positioning themselves as victims of one or both of these systems, often relating their own oppression to previous forms of oppression in their own country or in other European countries: thus, various marginalized and oppressed groups, from feminists, through ethnic minorities, and more recently refugees and stateless people, frame their claims through an analogy with the extermination of the Jews. History has become a source of legitimation, leading to an unprecedented recalibration of values in European societies, which now tend to valorize victims, granting them a special symbolic status. Being a victim has become a durable state, justified and protected by the law, that reproduces itself in a quasi-hereditary fashion. In this paper I analyze a number of recent films, covering a wide range of genres, to see whether pity and fear continue to be the dominant affective registers in which racial and ethnic Others are represented in Italian films – exemplifying what Sigrist and Ghervas call «victim paradigm» – and whether race continues to be posited as an unbridgeable difference in the construction of the migrant Other.

In *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (Giordana 2005, fig. 46) Sandro, the son of a middle-class Italian family living in Brescia where his father owns a factory, falls overboard in the Mediterranean during a yachting vacation with his father only to be rescued by a boat of refugees, with some of whom – particularly the Romanian youth Radu and his sister Alina – Sandro becomes so close that, when the boat is intercepted by the Italian coast guard, Sandro insists on accompanying his Romanian friends to the refugee processing center rather than agreeing to be sent home. The choice of two Romanian refugees, rather than, say, two African refugees – who represent the majority of refugees on the boat – to act as Sandro’s saviors reveals the racial limits of the European liberal imagination. As much as the film purports to advocate a more hospitable relationship to the migrant Other, it resorts to using an “intermediary”, a figure that is Other to the Western European self yet not absolutely (i.e., racially) Other – a white Eastern European youth who comes from a country with clear linguistic

and cultural links to Italy (Romania) – to make the “hospitality” to the Other more “palatable”.

Since the notion of Sandro’s “liberal” white family adopting black “refugee children” is apparently unthinkable, the choice falls upon two white attractive Romanian teenagers who could easily “pass” for Italian. On one hand, Sandro’s accident, which transforms him, in a matter of seconds, from the child of a middle-class Italian family living in Italy’s prosperous North into a nameless refugee (to protect Sandro from the Sicilian traffickers Radu tells them that Sandro is a Kurdish refugee like him) is meant to underscore what we owe one another as human beings rather than as citizens of particular nations. This idea is succinctly captured in the shot of Sandro, all alone, in the middle of the sea. Such symbolic, quasi-baptismal shots of Europeans floating in the Mediterranean seem to offer a different reading of the term “refugee”, considering it not as a legal status but rather along the lines of Agamben’s «bare life», which all humans share. However, such a reading is compromised by the film’s title (*Quando sei nato non puoi più nasconderti*) which Sandro discovers, to his surprise, to be the name of one of the African refugees working in the detention center. Not only does the name suggest that “refugee” is not something one “becomes” (i.e., it is not a matter of legal status) but rather something one already “is”, but it also frames the status of “refugee” in terms of “racial difference/visibility”, leaving unchallenged the presumed equivalence between “refugee”, “illegal”, and “black”.

Migratory Forms from Eastern Europe: Solidarity and Neoliberalism

L’ultima rivoluzione (Amoroso 2006) does not explore cultural, ethnic or national differences but the precarious labor conditions experienced by both illegal migrants and Europeans. The film traces the burgeoning friendship between two disenfranchised men living on the fringes of society, a Romanian youth without prospects (Ioan), traveling to Italy on a tourist visa and remaining there to work illegally as a car mechanic, and a middle-aged Italian (Michele), scraping by as a train station janitor in Rome. The montage sequence that opens the film – archival footage ranging from World War II and the Holocaust to the fall of the Berlin Wall and of the Ceausescu regime – not only reminds Europeans of their shared history but also points to their shared precarious present, in which the fate of all Europeans (though,

significantly, white Europeans) is defined by the “structural violence” of neoliberalism, as distinguished from the “physical violence” captured in the opening archival footage sequence. *L'ultima rivoluzione* depicts neoliberalism as the latest incarnation of previous forms of totalitarianism – specifically, fascism and communism – though even more obscene than them, as is suggested by a subplot in which a female photographer, who used to photograph revolutions but eventually abandoned that line of work for the more lucrative world of fashion photography, exploits Ioan’s personal history of forced displacement and precarious existence to advertise a new high-fashion line appropriately called “Exile”.

La nostra vita (Luchetti 2010) follows Claudio, a young construction worker living happily with his pregnant wife, two children and a third on the way, on the outskirts of Rome. When his wife dies during childbirth Claudio dedicates himself to making money to make up for his sons’ loss by making their lives as materially comfortable as possible. He negotiates a deal with his boss to give him his own construction site to supervise, in exchange for which Claudio promises not to report the death of an illegal Romanian worker that his boss is covering up. After spending the money he borrowed from his drug-dealing neighbor, Claudio runs into problems: his site workers (mostly illegal migrants) quit, since he is unable to pay them, and steal most of his equipment. Meanwhile, ridden by guilt, Claudio also has to deal with the dead Romanian’s ex-lover and son who come looking for him. Luchetti depicts the Italian working class as sharing the same precarious existence as that of immigrants, legal or illegal. The title of the film – “our life” – reflects precisely this sense of a life shared by people that until recently used to see each other as occupying different spaces, Europeans and “Europeans without euros”.

Like most of the other films considered here, however, *La nostra vita* suggests the possibility for solidarity along socio-economic lines but not along racial ones. It is instructive to compare the Italians’ perception of Romanians (the ex-lover of the dead Romanian and her son) and their perception of the Senegalese woman, Celeste, whom Claudio wants to hire to take care of his baby. While Celeste lives with Claudio’s drug dealing friend, with whom she has a child, Claudio’s sister objects to her being her brother’s nanny but refuses to admit that the reason for her objection has to do with Celeste being black. Claudio’s sister is equally suspicious of her other brother’s budding romance with Gabriela, the dead Romanian’s ex-lover, but for different reasons – she suspects Gabriela of being a gold-digger, playing into the familiar stereotype of Eastern European women as “predators”

looking to exploit financially “naïve” Western Europeans. In this respect, then, the film reproduces, even while criticizing, the familiar image of the racial Other as the ultimate “Other” and the image of the Eastern European Other as “like us but not quite us”.

Precarious Lives: Parallels between Migrants and Italian Citizens

Mediterranea (Carpignano 2015, fig. 47) tells the story of Ayiva, a man from Burkina Faso who makes the difficult journey from his country to Southern Italy, where he is forced to live in a squatted property with other African illegal migrants while working as an orange picker and sending money back to his sister and daughter for their future journey to Italy. From the moment the migrants arrive in Rosarno, it is made clear that they are not welcome as some of the locals drive their scooters menacingly around them, break their parties looking for prostitutes, and stare them down threateningly at the dance club. Ayiva is soon introduced to Pio, a charismatic, no-nonsense Italian Romani boy of lower-class origins running his own version of the black market directly from his parents’ house, where he sells and buys stolen goods from illegal migrants and Italians alike. Pio smokes, knows how to bargain, and boasts excellent entrepreneurial skills.

The film emphasizes Ayiva’s and Pio’s shared socio-economic disenfranchisement, once again drawing a parallel between the experience of migrants and non-migrants, specifically Italians living in a small Southern town far from the industrial, prosperous North.

In one scene a female friend of Ayiva makes fun of his clothes, telling him that he looks “like one of those guys hanging out at the train station”, referring to unemployed Italians. Ultimately, however, race proves an insurmountable difference. The gradually escalating tension between locals and migrants finally erupts in a series of violent outbursts as the migrants are evicted from their house and the house burned. The hostilities quickly escalate into a riot, which Ayiva is initially reluctant to join; however, when the police fire tear gas and start beating up protesters, Ayiva joins the protesters as they march through the streets yelling «Stop shooting blacks!» (rather than «Stop shooting migrants!»), recalling a very similar sequence from another film exploring racial conflict in America, Spike Lee’s *Do the Right Thing* (1989).

The implicit connection *Mediterranea* draws between the plight of socially and economically disenfranchised Europeans and the plight of refugees

is even more explicit in *Terraferma* (Crialese 2011, fig. 48), which examines the encounter between an old Sicilian family of fishermen on the island of Linosa and a group of African immigrants, specifically a mother and her two young children. The story centers on the young Filippo, who lives with his mother (Donatella) and grandfather, his father, a fisherman, having disappeared at sea three years earlier. The film paints a detailed picture of the precarious life of fishermen on Linosa, with most of the remaining fishermen getting old and selling their boats, their children having already left the island for better opportunities elsewhere. Both the Italians living on this small, isolated island and the African refugees trying to enter Europe are desperately looking for “terraferma”, not just in the sense of mainland but also in the sense of socio-economic stability.

This portrayal of the Italian South as a poor and archaic region, an *Africa a casa*, is in line with a long tradition of representing the migration of Italians from the South to the North. Matteo Garrone’s *Ospiti* (1998) draws a similar connection between an Albanian illegal immigrant to Italy (supposedly a guest) and a poor, unemployed Italian who has migrated 30 years ago from Sardinia to Rome. And yet, even as *Terraferma* invokes the continuities between the plight of African refugees and that of the inhabitants of *Africa a casa*, in the film’s most visually striking scene the “arrival” of the African refugees on the island is depicted as a violent and horrific event. Filippo and a girl are enjoying a date on a boat when dozens of black bodies rise up menacingly from the dark water and swim furiously towards them in a shot strikingly reminiscent of the shark attack in Spielberg’s *Jaws* (1975); the girl screams in horror while Filippo fends off the refugees with a stick as they try to climb on board, eventually managing to turn on the motor and speed away, leaving the black bodies behind.

Io sono Li (Segre 2011, fig. 49) tells the story of a Chinese immigrant, Shun Li, working in a café in Venice to pay off for her move to Italy and to bring her son over from China. She befriends Bepi, an older Serbian immigrant who came to Italy thirty years ago and is now perceived by the locals as Italian. The first part of the film emphasizes the widening gap between the older, traditional working class Italian culture of the fishermen and the younger generation. Conversations about family, work and fishing reveal that all characters in the film, regardless of their racial or national background, share the same history of traditional work (related to the sea) passed down from one generation to the next, but this kind of traditional lifestyle, and the worldview that it comes with, is now declining: Shun Li works in a factory (like many other immigrants), Bepi and his old

Italian fishermen friends are now retiring, and the younger generation of Italians have none of the work ethic and respect for family and tradition of the older generation. In the second part of the film, as Italians observe with growing suspicion the blossoming friendship between Shun Li and Bepi, class conflicts are gradually overshadowed by racial ones. Significantly, throughout the film Shun Li refers to Bepi as “Italian” i.e., she sees him first and foremost as a white European man rather than an immigrant like her. As the Italians become increasingly hostile to Shun Li, they rationalize their racial prejudice through recourse to economics: in one scene Avvocato explains the economic threat Shun Li represents to Italy as Chinese immigrants continue to steal jobs from Italians («It’s an invasion! The New Empire!») with the animosity directed at Shun Li escalating, the older and younger generation of Italians that were previously at odds with each other reunite against the common threat of the racialized Other.

Fiore gemello (Luchetti 2018, fig. 50), set in Sardinia, follows two teenagers on the run as they gradually form a loving bond that is instinctive and tactile, rather than based on verbal communication. Anna is running away from Manfredi, the refugee trafficker for whom her father used to work, and Basim is a refugee from Côte d’Ivoire hiding from Italian immigration authorities. Through several flashbacks we learn that Anna’s father’s decision to stop working as a human trafficker drove Manfredi to kill him. The film’s operative metaphor of “the twin flower” – a flower that Anna comes upon in her work for an old gardener in town – refers not only to the bond of love and trust that gradually forms between Basim and Anna but also to their shared experience of vulnerability, marginalization and disenfranchisement.

The film invites us to see Basim’s refugee status and all the dangers and humiliations associated with it as structurally similar to the marginal status of socially disenfranchised Italians like Anna and her father, the lonely cross-dressing male prostitute Basim meets on several occasions, and the prostitutes alongside whom Basim is forced to “work” to make some money (presumably the prostitutes include both Italians and migrants/refugees). The parallel between refugees and other marginal figures (prostitutes, transvestites, beggars) is further underscored by the setting of the film in a small, desolate coastal town consisting of an abandoned salt mine, a little café whose only customers are a few old men, and a lot of abandoned houses, in one of which Anna and Basim seek refuge. Despite the important affinities between refugees and various marginalized figures on the periphery of Italian society, the story clearly privileges Anna’s character. Although

both Basim and Anna have been traumatized by their past, it is only Anna's past that the film is interested in, as evidenced by the flashback structure through which Luchetti reconstructs the tragic sequence of events that left Anna speechless. While Anna is thus granted a backstory, an interior life, and a personal trauma that explains her behavior and state of mind in the present, Basim's character remains a blank canvass onto which viewers are invited to project whatever stereotypical images of, and stories about, refugees they are familiar with from the media. Anna is a two-dimensional character, Basim remains a type ("the refugee").

No other film reflects the challenges of dramatizing the increasing overlap between migrant stories and stories of disenfranchised Europeans outside the «victim paradigm» than *Lazzaro felice* (Rohrwacher 2018, fig. 51), which tells the story of a group of villagers exploited by a woman (the Marchesa) as unpaid labor to harvest tobacco for her, despite the outlawing of sharecropping as a practice in Italy in the early 1980s. One memorable sequence, in which Lazzaro, walking towards the city, joins a crowd of unemployed, illegal immigrants of different ethnic and racial background, paints a potent image of the reproduction of the system of inequalities, the peasants and workers of the past now replaced by the refugees and illegal migrants of the present. *Lazzaro* shows the perpetuation of class inequalities by tracing the historical continuity between the aristocracy and the petit bourgeoisie of the past (the Marchesa, Nicola) and the exploiters of the present, the European Central Bank and the traffickers of illegal labor like the older Nicola, who is seen recruiting dozens of multi-ethnic, multi-racial illegal workers by "auctioning" available jobs to those who offer to do them for the least amount of money. However, the most important class (for Marx) – the working class – is missing from the film: instead, there is Lazzaro, blissfully unaware of being exploited, and the farmhands, who are only vaguely aware of some injustice being done to them but whose "revolt" is limited to absurd little pranks.

Although Lazzaro is a figure with whom any European who perceives themselves as disenfranchised can identify, a figure onto which different social groups can project their own claims phrased in terms of victimhood, this figure's main symbolic function is to represent the reproduction of class relations rather than the attainment of class consciousness; in fact, Lazzaro could be seen as the embodiment of «false consciousness». In the last scene he goes to the bank to demand that Marchesa's properties be returned to her but since the villagers, including himself, used to belong to the Marchesa, what Lazzaro actually demands is his (and the others) re-enslavement. Lazzaro is no longer the saintly figure he

was in the beginning of the film but a reactionary figure, nostalgic for the old, pre-neoliberal form of oppression, which for him does not represent oppression but simply the “natural state of things” – in short, he is an obstacle to class struggle. It is not Lazzaro but the former farmhands – now the lumpenproletariat – who, at the end of the film, begin to show signs of class consciousness as they consider, for the first time, the possibility of resistance (Pippo proposes, half-jokingly, to return to Inviolata and squat the Marchesa’s house “without bosses”).

As I hope this analysis has demonstrated, although recent films fail to decouple racial identity from migrant identity, many of them acknowledge the precarious existence shared by both disenfranchised Italians and migrants/refugees.

References

- Nathan V. (2017), *Marvelous Bodies: Italy's New Migrant Cinema*, Purdue University Press, West Lafayette.
- Schrader S., Winkler D. (eds.) (2013), *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- Sigrist R., Ghervas S. (2008), *La Mémoire européenne à l'heure du 'paradigme victimaire'*, in Ghervas S., Rosset F. (eds.), *Lieux d'Europe. Mythes et limites*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 215-243.
- Zambenedetti A. (2009), *Multiculturalism in New Italian Cinema: The Impact of Migration, Diaspora, and the Post-Colonial on Italy's Self-Representation*, in Ardizzoni M., Ferrari C. (eds.), *Beyond Monopoly: Globalization and Contemporary Italian Media*, Lexington Books, Washington, pp. 245-268.

Filmography

- Amoroso C. (2006), *Cover Boy. L'ultima rivoluzione*, Filand, Roma.
- Carpiagnano J. (2015), *Mediterranea*, Stayblack Productions, Roma; DCM Berlin; Court 13 Pictures, New Orleans; Good Films, Roma; Blu Grotto, Italia; Audax Films, Culver City; Good Lap Production, Paris; Grazka Taylor Productions, Beverly Hills; Hyperion Media Group, Los Angeles; LeGrisbi Productions, Culver City; Maiden Voyage Pictures, London; Nomadic Independence Pictures, Nashville; Sunset Junction Entertainment, Los Angeles; Treehouse Pictures, Beverly Hills.
- Crialesi E. (2011) *Terraferma*, Cattleya, Roma; Rai Cinema, Roma; Babe Films, Paris; France 2 Cinéma, Paris.

- Garrone M. (1998), *Ospiti*, Archimede, Roma.
- Giordana M.T. (2005), *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, Cattleya, Roma; Rai Cinema, Roma; Babe Film, Paris; Aquarius Film, Les Monts-de-Corsier.
- Lee S. (1989), *Do the Right Thing (Fa' la cosa giusta)*, 40 Acres & A Mule Filmworks, New York.
- Luchetti D. (2010), *La nostra vita*, Cattleya, Roma; Rai Cinema, Roma.
- Luchetti L. (2018), *Fiore gemello*, Picture Show, Roma; Donkadillo, Riano; Rai Cinema, Roma.
- Placido M. (2016), *7 minuti*, Goldenart, Roma; Manny Films, Paris; Ventura Film, Meride; Rai Cinema, Roma.
- Rohrwacher A. (2018), *Lazzaro felice*, Tempesta, Bologna; Pola Pandora, Berlin; Ad Vitam, Paris; Amka Films Productions, Savosa; Arte, Paris; Rai Cinema, Roma.
- Segre A., *Io sono Li* (2011), Jolefilm, Padova; Aeternam Films, Paris; Rai Cinema, Roma; Arte France Cinéma, Paris.
- Spielberg S. (1975), *Jaws (Lo squalo)*, Universal Pictures, Los Angeles.

Ripensare i confini, perturbare l'ordine delle cose

Bio-potere e resistenza

in Andrea Segre e Gabriele Del Grande

Elena Benelli

Confini e migrazioni

Quando si osserva la Terra da una fotografia satellitare, come per esempio *The Blue Marble*, scattata dalla navicella spaziale Apollo 17 nel 1972, si nota immediatamente che il nostro pianeta è un mosaico di colori che si succedono con armoniosa continuità: dall'acqua blu dell'Oceano, al verde dell'Africa, alle tonalità sabbia dell'Arabia fino al bianco del Polo Sud, il tutto avvolto dalle nuvole illuminate dal sole nel mezzo del buio dell'universo. Al contrario, quando si consulta una mappa o un atlante, rappresentazioni cartografiche della Terra prodotte dall'uomo, ci si accorge che il nostro pianeta appiattito sulla carta è diviso in Stati, separati da linee chiamate confini. I confini non si limitano a essere innocenti sezioni sulla carta che demarcano nazioni ma si rivelano costrutti umani, saturi di significato, potenti strumenti di controllo biopolitico che decidono chi e cosa includere oppure escludere. Questi tracciati arbitrari, frutto di stratificazioni storiche e decisioni politiche sono caratterizzati, secondo Chiara Brambilla, da «processi discorsivi socio culturali e pratiche di differenziazione spaziale» (Brambilla 2015, p. 15)¹. Dato che esiste un legame molto stretto tra le pratiche di confine e la violenza sistemica, è cruciale analizzare le «varie forme di contestazione e resistenza che ne derivano» (ivi, p. 17) in modo da concettualizzare i confini secondo categorie epistemologiche alternative e non limitarli a categorie statiche.

I conflitti, i disastri ecologici e le ineguaglianze globali non hanno fatto che acuirsi negli ultimi decenni, generando un numero sempre maggiore di

1. La traduzione delle citazioni è mia.

migranti che l'Europa e l'Italia affrontano solamente in un'ottica di crisi. Le immagini che arrivano dai media non fanno che rafforzare l'idea che viviamo in un perenne stato di emergenza migratoria, specialmente dopo il 2015, l'anno in cui è stato registrato il maggior numero di decessi in mare, causati dalla guerra in Siria. I movimenti migratori vengono inquadrati dal discorso mediatico e politico come eccezionali, ma soprattutto come illegali e, in quanto tali, bisognosi di misure straordinarie da parte dello Stato che deve bloccare quest'invasione, possibilmente il più lontano possibile dai suoi confini. Lo stato di eccezione che, secondo Giorgio Agamben, permette la sospensione delle regole democratiche come provvedimento provvisorio, diventa la regola che autorizza i governi europei a mettere in atto misure di respingimento e controllo che sarebbero tuttavia inaccettabili all'interno dei confini della democrazia europea. Secondo Celine Cantat, questa crisi discorsiva «è in primo luogo performativa. [...] Si basa su un set di distinzioni binarie tra quello che è ordinato e desiderabile e quello che è fuori dall'ordinario e necessita una rettifica» (Cantat 2016, p. 13). Per questa ragione, confrontarsi con le mobilità umane soltanto in termini di crisi giustifica lo spiegamento di misure straordinarie che, secondo Cantat, non fanno che esasperare «l'idea che i migranti e i rifugiati rappresentino una crisi e una minaccia per l'Europa e i suoi stati membri, (il che) ha legittimato una serie di pratiche repressive e brutali che includono la detenzione, la deportazione e altre forme di violenza fisica e psicologica» (Cantat 2016, p. 13). I migranti vengono rappresentati dai media ammassati su barconi precari, nel tentativo di attraversare illegalmente il Mediterraneo, oppure ammassati nei CPR (Centri di Permanenza per il Rimpatrio). Di queste persone di cui si vedono le immagini non si sa nulla, non se ne conoscono i nomi né le storie né le motivazioni del viaggio. Vengono usati come figuranti in quello che Nicholas De Genova definisce lo spettacolo del confine, il *border spectacle*, che non è altro che «lo spettacolo della risposta cosciente e diligente, più o meno energica [...] dello Stato sotto assedio che deve reagire alla feticistica immagine di una crisi, di un'invasione o inondazione ai confini» (De Genova 2013, p. 1181).

Pratiche cinematografiche sui confini: interrogativi etici

I film analizzati in quest'articolo propongono una contro-narrazione delle esperienze migratorie, dando voce ai migranti con lo scopo di «contrastare il silenzio a cui vengono consegnati dalle giustificazioni dello Stato» (Sha-

piro 2004, p. 45), nonché di interrogare apertamente la società italiana sulle sue pratiche di accoglienza. I film qui esaminati presentano due interrogativi etici: è necessario accettare o contestare l'ordine delle cose e da che parte ci si deve posizionare? Questo articolo si focalizza sul documentario/docufiction *Io sto con la sposa* (2014) di Antonio Agugliaro, Gabriele Del Grande e Khaled Soliman Al Nassiry, e sul film *L'ordine delle cose* (2017) di Andrea Segre. I due progetti sono di natura diversa: l'uno si vuole una testimonianza in presa diretta, tra documentario, road movie e docufiction, dell'attraversamento dei confini europei da parte di un gruppo di rifugiati; l'altro, un film in cui «i personaggi e i fatti narrati sono interamente immaginari. È autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce» (titoli di testa). Un'analisi contrastiva delle due opere ci permette di esaminare il modo in cui i registi scelgono di elaborare l'impatto che le pratiche di confine hanno sia sui migranti sia sugli italiani. Queste due opere possono essere definite speculari: la prima si focalizza sui migranti e coloro che li aiutano, la seconda su un funzionario dello Stato italiano. Nel primo, i migranti hanno già attraversato il confine liquido del Mediterraneo ma si accingono a varcare illegalmente i solidi confini europei durante le riprese; nel secondo, il personaggio principale ha un mandato chiaro: impedire ai rifugiati che arrivano dal Sud del mondo di attraversare il confine liquido del Mediterraneo. Entrambi i film si concentrano su due tipi di mobilità: la mobilità dei migranti bloccati ai confini dagli accordi internazionali stabiliti con Paesi terzi o ai posti di frontiera che viene contrapposta a quella dei cittadini europei che viaggiano liberamente senza restrizioni.

Migrazioni, tecnologia e bio-politica ai confini in “L'ordine delle cose”

L'ordine delle cose (fig. 52) di Andrea Segre è stato presentato alla settantaquattresima Mostra del Cinema di Venezia nel 2017, una co-produzione tra Jole film, Rai Cinema e Mact Productions. Il protagonista è Corrado Rinaldi (Paolo Pierobon), un alto funzionario del Ministero degli Interni dello Stato italiano, uomo metodico, sportivo, appassionato di scherma, sposato, con due figli, che vive a Padova in un elegante quartiere residenziale. Corrado riceve da uno stretto collaboratore del Ministro degli Interni il compito di bloccare le traversate del Mediterraneo con l'aiuto della guardia costiera libica, generosamente sponsorizzata dallo Stato italiano. Questa pratica, che esternalizza i confini italiani ed europei, deriva dagli accordi firmati nel 2007 e 2008 tra

l'allora Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi e il colonnello Mu'ammar Gheddafi, poi ratificati nel Trattato di amicizia, partenariato e cooperazione tra Italia e Libia del 23 dicembre 2008. In quest'accordo, le due parti si impegnano a superare e risolvere i contenziosi storici, creare partenariati economici e soprattutto gestire «l'intensificazione della collaborazione nella lotta al terrorismo, alla criminalità organizzata, al traffico di stupefacenti e all'immigrazione clandestina [...] Le due Parti promuoveranno la realizzazione di un sistema di controllo delle frontiere terrestri libiche, da affidare a società italiane in possesso delle competenze tecnologiche necessarie»².

Questo approccio, secondo Rutvica Andrijasevic, è problematico sia perché esternalizza i confini europei in Stati terzi, noti per il loro infrangimento dei diritti umani, sia perché «i campi esterni per trattare le domande di asilo non esistono, e dato che la Libia non ha un protocollo per il trattamento dei rifugiati, l'espulsione dall'Italia di individui di altra nazionalità costituisce piuttosto il ritiro del diritto all'asilo» (Andrijasevic 2006, p. 26). Questo abuso viene chiaramente illustrato dalle sequenze in cui Corrado, come prima tappa, visita un campo di ricezione dei migranti situato a Zawiya, a 45 chilometri fuori Tripoli, gestito privatamente da un certo Yusuf e i suoi miliziani. Il campo non è altro che una prigione sovraffollata in cui i migranti vivono in condizioni orribili, ammassati gli uni sugli altri, con le milizie libiche che li minacciano e non esitano a usare eccessi di forza o torture. Un migrante allerta la delegazione italiana in italiano che nel seminterrato c'è un morto; Corrado, nonostante la forte resistenza dei miliziani, verifica la situazione, scoprendo il corpo di un giovane migrante somalo che mostra segni di violenza. Secondo il resoconto delle guardie, l'uomo era arrivato già malato ed è semplicemente morto di malattia. Dopo aver ripreso la visita, Corrado viene preso in disparte per un breve istante da una giovane donna, Suada, di origine somala, che gli rivela in inglese che l'uomo che ha visto è suo fratello, ed è morto per le violenze subite nel campo; inoltre Suada gli chiede di consegnare a suo zio a Roma una scheda SD, su cui Corrado troverà tutte le informazioni sulla ragazza, alcune sue foto e video con l'uomo che aveva visto al campo, il fratello, nonché una copia del documento che le attribuisce lo statuto di rifugiata, emesso dall'UNHCR. Corrado, una volta rientrato a Roma, consegna la scheda nel bar dello zio, cercando nel suo piccolo di aiutare Suada.

Le sequenze del campo contrastano con quelle successive del pranzo che

2. Si veda il testo integrale. Reperibile in <https://www.camera.it/_dati/leg16/lavori/schedela/apritelecomando_wai.asp?codice=16pd0017390> (consultato il 7 febbraio 2022).

avrà luogo sotto una tenda allestita a sala di ricevimento sul terrazzo della villa di Yusuf, in un clima di abbondanza. A Corrado e alla sua delegazione vengono serviti i migliori piatti locali accompagnati da un vino cileno, a testimonianza della globalizzazione dei mercati in cui i beni materiali circolano più liberamente delle persone. Lo stesso Corrado, insieme al collega francese, Gérard, fa notare a tutti, in inglese, che i commensali si trovano in una casa libica, assieme ad amici libici e francesi, a bere del vino cileno mentre cercano di accordarsi sul come impedire agli “africani” di arrivare in Italia. Questa scena sottolinea come la circolazione dei beni in un mondo globalizzato venga agevolata, mentre la mobilità delle persone sia ostacolata soprattutto se si tratta di migranti in provenienza dal Sud del mondo. In questo modo, i confini reificano e re-inscrivono nella loro logica l'esclusione delle persone e l'inclusione dei beni materiali. L'esternalizzazione dei confini ha un'impronta nettamente postcoloniale: la delegazione italiana si trova in Libia, ex-colonia italiana, a negoziare l'esclusione dei cittadini “africani” (una generalizzazione razzista) semplicemente definiti come “altri” per eccellenza, riproducendo una logica coloniale di esclusione e classificazione che, paradossalmente, esclude dalla categoria gli stessi libici.

In seguito, Corrado incontra il secondo partner libico, la guardia costiera, e dal loro quartier generale osserva come funzionano le operazioni di sorveglianza del Mediterraneo. Tutti i movimenti in mare vengono monitorati dal sistema di sorveglianza messo in piedi grazie all'Europa tramite radar, droni e satelliti. Gli spettatori capiscono grazie a queste immagini che le morti in mare potrebbero essere facilmente prevenute perché ogni movimento viene monitorato e ogni nave viene segnalata e osservata sugli schermi. Luigi, il partner di Corrado, dirà, rivolgendosi alla guardia costiera libica per spronarli a usare questi nuovi mezzi di controllo: «È un grande videogame, giocateci però». Se il governo italiano desidera fermare le traversate per ragioni puramente politiche, le autorità libiche tentano di approfittare di questa opportunità e trasformarla in un'occasione di arricchimento o di potere richiedendo maggiori investimenti. Nessuna delle parti sembra essere interessata alla questione del rispetto dei diritti umani che vengono continuamente calpestati perché, appunto, si tratta solo di un videogame. L'uso della tecnologia e la logica dei confini si intersecano perché «i confini oggi si confondono con la tecnologia di controllo della mobilità delle popolazioni e la loro classificazione in quanto migrazioni» (De Genova 2014, p. 24). La tecnologia nel film di Segre ha un duplice ruolo: da una parte permette il ravvicinamento tra soggetti distanti che la usano per comunicare (come, per esempio, Corrado e i suoi figli o quando Corrado

riceve una chiamata via Skype da Suada che gli farà sapere che è uscita dal campo e lo ringrazia, nonostante il funzionario si faccia passare per un certo Francesco) o come occasione di intrattenimento (la realtà virtuale/videogame che Corrado utilizza per il suo allenamento); dall'altra, la tecnologia diventa uno strumento bio-politico di controllo delle popolazioni mobili attraverso le immagini satellitari e le riprese dei volti dei migranti catturati in mare³. La tecnologia come strumento di controllo viene «connessa da una parte alla comparsa di un potere bio-politico che ha come obbiettivo assicurare la sicurezza nazionale e dall'altra a una necropolitica che nega l'umanità del nemico soprattutto se colonizzato» (Miele 2016, p. 41).

Quando Corrado si reca una seconda volta a Tripoli, per verificare il trasferimento dei migranti intercettati da una improvvisamente più solerte guardia costiera (in seguito a un viaggio di formazione a Venezia), si rende conto che tra le persone catturate c'è ancora una volta Suada che ha tentato nuovamente la traversata. Corrado si trova adesso davanti a un dilemma morale: aiutarla di nuovo e quindi tentare un'estrazione dal campo oppure abbandonarla alla sua sorte? Il funzionario tenta di organizzare un trasferimento sicuro ma di ritorno a Padova la sera stessa viene colto dal timore; per questa ragione richiede al suo collaboratore a Tripoli di annullare l'operazione e mantenere il foucauldiano ordine delle cose. Il film si chiude con un campo lungo della villetta della famiglia di Corrado a cena e il *voice over* con la voce di Suada che prega in arabo per una traversata sicura. Il film di Segre, come ha scritto Áine O'Healy in *Migrant Anxieties*, «nega agli spettatori la sicurezza consolatoria che l'uomo italiano qualunque possa essere abbastanza coraggioso da affrontare questa sfida umanitaria» (O'Healy 2019, p. 170). Corrado, temendo di perdere i propri privilegi, nascondendosi dietro pseudonimi, sceglie di stare dalla parte dell'ordine delle cose, quel regime di controllo bio-politico che lui stesso incarna.

Resistenza, contro-narrazioni e borderscapes in “Io sto con la sposa”

Il secondo film analizzato in questo articolo invece contesta l'ordine delle cose, scardinando in maniera creativa l'inviolabilità dei confini della For-

3. Strumenti ancora più avanzati come il controllo e il riconoscimento biometrico vengono già usati sia per le richieste di asilo sia nei controlli generali della mobilità alle frontiere nonché nelle città. Questi dispositivi si basano su algoritmi e calcoli razzializzanti (vedi *Weapons of Math Destruction* e *Algorithms of Oppression*) di cui si comincia ad analizzare la portata in maniera critica.

tezza Europa, restituendo ai migranti la loro *agency*, sottolineandone la «capacità di rendere porosi i confini europei» (Scheel 2018, p. 271). Se il personaggio di Suada è rappresentato come una vittima, nella docufiction i migranti si riappropriano della loro *agency* muovendosi illegalmente dentro i confini europei e narrando le loro storie agli spettatori. *Io sto con la sposa* (fig. 53) nasce da una collaborazione tra Gabriele Del Grande, Khaled Al Nassiry e Antonio Augugliaro. Il film è innovativo non solo per l'approccio al tema della migrazione ma anche per i suoi modi di produzione: il progetto è stato finanziato con l'aiuto di 2617 donatori dal basso (ringraziati tutti nei titoli di coda del film), raccogliendo più di centomila euro nel più grande progetto di crowdfunding per la produzione di un film in Italia. Inoltre, una campagna pubblicitaria social con l'hashtag #iostoconlasposa ha generato interesse per il progetto e il suo finanziamento. Il film è stato presentato il 14 settembre 2014 alla Mostra del Cinema di Venezia a cui sono accorse spontaneamente ottanta ragazze vestite da sposa dopo la diffusione di #iostoconlasposa nei social. La performatività dell'hashtag non inquadra il progetto soltanto come esperimento innovativo di finanziamento, ma per chi lo ha creato e usato diventa una presa di posizione contro l'ordine delle cose, esprime sin da subito il dissenso. Dal titolo stesso del film, *Io sto con la sposa*, il progetto nasce come un atto di disobbedienza civile; sin dai titoli in cui viene spiegata la ragione del dissenso agli spettatori: a causa delle vigenti leggi sull'immigrazione «non c'è altra soluzione. A meno che a quelle leggi qualcuno non decida di disobbedire. Noi l'abbiamo fatto» (titoli di testa). Il film segue il viaggio illegale di cinque rifugiati siriani e palestinesi usciti dal CPR di Lampedusa, da Milano a Malmö. L'idea nasce quasi per caso: Gabriele e Khaled incontrano alla stazione di Milano un rifugiato siriano, Abdallah Salam, sopravvissuto al naufragio di Lampedusa del 13 ottobre 2013 in cui sono periti oltre 250 migranti. Altri rifugiati⁴ si trovano nella stessa condizione di Abdallah e agli amici viene quindi un'idea molto illegale: organizzare un finto matrimonio che attraversi i confini europei per portarli in Svezia dove potranno richiedere asilo perché, in fondo, a nessuno verrebbe mai in mente di chiedere i documenti a una sposa vestita di bianco. Le telecamere seguono questo finto corteo nuziale in presa diretta

4. Del Grande e Al Nassiry si riferiscono ai cinque migranti sempre come "rifugiati" e qui adotterò lo stesso termine. Come ha notato Valeria Castelli, «nessuno di loro ha ancora ottenuto lo statuto di rifugiato da un paese Europeo. L'uso deliberato da parte di Al Nassiry e Del Grande del termine rifugiato mi pare essere un altro modo per sfidare linguisticamente le leggi europee. Questo suggerisce che per i registi coloro che scappano dalle guerre non dovrebbero essere costretti a provare a una commissione le ragioni per cui temono per la propria vita o quando richiedono protezione in un paese straniero» (Castelli 2018, p. 248).

durante il viaggio che dura cinque giorni, dal 13 al 18 novembre 2013, attraversando tremila chilometri e diversi confini. Gli italiani muniti di passaporto passano le frontiere sempre per primi in modo da controllare che non ci siano controlli attivi, mentre i migranti a volte seguono a piedi, a volte in macchina, facendo attenzione a non farsi fermare. I confini varcati sono molteplici: per passare in Francia e arrivare a Marsiglia, i rifugiati prendono una strada dismessa utilizzata dai migranti italiani quando da clandestini attraversavano lo stesso confine, poi in macchina attraverso il Lussemburgo per poi arrivare a Bochum in Germania e a Copenaghen in Danimarca e, come ultima tappa, il treno per Malmö in Svezia, il tutto grazie all'aiuto di diverse associazioni e volontari. I rifugiati rischiano, se fermati, di dover ritornare al punto d'ingresso in Italia, secondo gli accordi di Dublino, ma gli italiani sono passibili di una pena fino a quindici anni di carcere per favoreggiamento dell'immigrazione clandestina⁵.

Il viaggio di ogni rifugiato è doppio: da una parte tutti e cinque i protagonisti vengono filmati nell'atto di viaggiare verso il loro futuro, ma dall'altra i ricordi del viaggio attraverso il Mediterraneo e delle violenze subite ritornano alla superficie della memoria quando, a ogni sosta, ognuno di loro racconta la propria storia, nella propria lingua, parlando in primo piano direttamente agli spettatori. Questa strategia narrativa deterritorializza gli spettatori italiani sia perché buona parte del film è in arabo (con sottotitoli in italiano) sia perché i migranti raccontano le loro esperienze della guerra in Siria, la traversata del Mediterraneo, il naufragio di ottobre, l'arrivo a Lampedusa. Posizionando queste narrative marginali al centro della narrazione filmica, *Del Grande* utilizza una prospettiva completamente diversa da cui ripensare le pratiche di inclusione ed esclusione. I rifugiati, attraverso le loro storie e i loro ricordi, presentano una contro-narrazione che genera nuovi "confinorami", in inglese *borderscapes*⁶. Chiara Brambilla ha spiegato che «il concetto di *borderscape* promuove la vitalità dei confini e rivela che il confine è [...] uno spazio mobile e relazionale. [...] Si sviluppa come un set di relazioni che a sua volta varia a seconda del punto di vista adottato nell'interpretarli, con le fluttuazioni degli eventi storici, sociali, culturali e politici» (Brambilla 2015, p. 22). Il film *Io sto con la sposa* è un

5. I registi si sono autodenunciati durante la conferenza stampa a Venezia e nessuna accusa è mai stata portata contro di loro.

6. Questa traduzione viene adattata dalla traduzione italiana delle cinque *scapes* di Appadurai in *Modernità in polvere*: etnorami, mediorami, tecnorami, finanziaorami ed ideorami. Qui il suffisso *-scape* indica la visione e la rappresentazione di un panorama o di un concetto. Per una questione pratica, ho deciso di mantenere la parola inglese nel testo.

film sui confini, sul loro attraversamento che mette in discussione le pratiche a essi legate. Due tipi di confini vengono rappresentati nel film: quelli solidi, fisici tra paesi europei, varcati di fronte alla videocamera e quello liquido del Mediterraneo evocato durante il viaggio verso la Svezia. C'è una sequenza molto potente in cui i confini solidi e liquidi collassano. Quando il gruppo dei rifugiati passa il confine con la Francia, si ferma in una casa abbandonata usata dai passeur in cui trovano tracce di altri migranti, oggetti abbandonati e alcune scritte/graffiti sui muri. All'interno della casa, Abdallah racconta la tragica esperienza vissuta il 13 ottobre durante il naufragio e, mentre narra, scrive con un gessetto nero su uno dei muri della casa i nomi degli amici che erano con lui quella notte e che non sono sopravvissuti. Nell'atto di scrivere i nomi di coloro che hanno perso la vita, Abdallah iscrive i nomi dei caduti sul muro della storia, denunciando quelle pratiche di confine che portano alla morte. Chiara Bonfiglioli ha scritto che il film «permette ai rifugiati di avere lo spazio per rivisitare la guerra in Siria e le calamità incontrate sui barconi della morte. In questo modo *Io sto con la sposa* si rifiuta di limitarsi a raccontare la storia del semplice viaggio verso la Svezia ma piuttosto offre allo spettatore la genealogia della vita di ogni rifugiato» (Bonfiglioli 2015, p. 15).

Nel film, la musica si trasforma in un archivio di resistenza e di memoria. Nella sequenza forse più poetica del documentario, girata a Copenaghen, Tasnim, la finta sposa, in realtà una rifugiata siriana che vive in Germania, viene filmata con un campo lungo mentre cammina lungo il mare sulla spiaggia danese in abito da sposa, cantando una melodia della cantante libanese Fairouz. La melodia nostalgica e le immagini poetiche di questa figura bianca che cammina davanti al mare uniscono i suoni della musica mediterranea con le sponde dell'Øresund, la storia del Mediterraneo con quella del Nord Europa, meta ambita di molti migranti. Iain Chambers e Lidia Curti hanno scritto sul ruolo della musica nella cultura contemporanea perché «i suoni eccedono i limiti dei ragionamenti politici unilaterali» e la musica «si vuole sfida e disturbo delle mappature storiche e culturali che abbiamo ereditato» (Chambers, Curti 2008, p. 391). In un'altra sequenza, quando il gruppo si ferma una sera a Marsiglia, il più giovane del gruppo, Manar, un adolescente, si trasforma in MC Manar e, microfono alla mano, improvvisa un rap in arabo sulla sua storia che canterà ancora una volta arrivati a Malmö nella scena dei titoli di coda del film. Manar rappa del viaggio, della sua voce libera che può attraversare i confini mentre da rifugiato è sempre stato respinto ovunque. La musica e le persone viaggiano creando nuovi spazi senza confini in cui le storie, le lingue e le tradizioni si mescolano, portando

alla superficie il bisogno di reinterpretare gli spazi migratori, specialmente quelli che l'Occidente non vuole vedere. Secondo Chiara Brambilla,

In questo modo il concetto del *borderscape* rielabora il confine come un campo fluido soggetto a negoziazioni politiche, economiche, sociali e culturali, affermazioni e negazioni [...] un margine geo-politico-culturale che non è mai marginale ma piuttosto il motore dell'organizzazione sociale e del cambiamento. La costruzione dei confini avviene attraverso rappresentazioni, atti performativi, atti narrativi, visualizzazioni e immagini e le loro interpretazioni. (Brambilla 2015, pp. 26-28)

La natura partecipatoria di questo documentario, a cui prendono parte rifugiati e registi, è un'espressione attiva di resistenza alla distorsione dei fatti riguardanti le migrazioni. Iain Chambers sottolinea che è il migrante moderno che «sospeso nelle intersezioni dell'espropriazione economica, politica e culturale porta in sé i confini. Se il suo corpo è direttamente iscritto nelle legislazioni punitive la sua mobilità denuncia l'instabilità delle distinzioni astratte e dei limiti» (Chambers 2006, p. 48). I migranti e i rifugiati semplicemente interrompono e alterano la narrazione omogenea della democrazia europea mostrandone i suoi lati oscuri. Nei loro corpi e nelle loro *agencies* mettono a nudo la forza bio-politica della Fortezza Europa.

Ripensare l'ordine delle cose: per un'etica dell'ospitalità

La narrazione filmica del gruppo di rifugiati che attraversa l'Europa e la rappresentazione di coloro che vengono tenuti prigionieri nei campi dall'altra parte del Mediterraneo aiutano a capire quanto sia urgente riconfigurare i confini e ripensare l'ordine delle cose. L'arte, diversamente dal discorso politico, secondo Mieke Bal e Miguel A. Hernández-Navarro, «apre la possibile visibilità delle situazioni, problematiche, eventi e persone e lascia ai suoi fruitori il compito di mettere in atto questa visibilità» (Bal, Hernández-Navarro 2011, p. 14). Seguendo questa linea di pensiero, l'estetica diventa un campo d'azione possibile poiché in essa è insito il potere di promuovere un processo di riappropriazione dell'*agency* da parte dei migranti. Infatti, l'arte «è un mezzo che rende visibili gli spazi politici come piattaforme per questa resistenza e consente allo spettatore di sperimentare e partecipare alle tensioni di una società non consensuale» (ivi, p. 10). I registi che ho esaminato esplorano le sfide della creazione di una società pluralistica con

l'intenzione di decentrare i pregiudizi e di rimpiazzarli con una narrazione alternativa molto più complessa ma allo stesso più ospitale nei confronti dell'Altro. La decisione da che parte stare è diversa per ogni personaggio: gli amici di *Io sto con la sposa* non esitano e si schierano dalla parte dei rifugiati mentre Corrado si arrende all'ordine delle cose. Questa domanda non può che continuare a risuonare dentro tutti noi, per dare visibilità all'invisibile e aprire spazi di discussione che possono cambiare l'ordine delle cose e portare a una nuova retorica dell'ospitalità.

Riferimenti bibliografici

- Agamben G. (2003), *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Appadurai A. (2001), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis (trad. it. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, a cura di P. Vereni, Meltemi, Roma 2001).
- Andrijasevic R. (2006), *How to Balance Rights and Responsibilities on Asylum at the EU's Southern Border of Italy and Libya*, in «Working Paper» 27, pp. 3-28.
- Bal M., Hernández-Navarro M. (2011), *Introduction*, in *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, Brill, Amsterdam-New York, pp. 9-20.
- Bonfiglioli C. (2015), *Of Weddings and Borders*, in «openDemocracy», 12 January. Reperibile in <<https://www.opendemocracy.net/en/can-europe-make-it/of-weddings-and-borders>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Brambilla C. (2015), *Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept*, in «Geopolitics», 20, pp. 14-34.
- Cantat C. (2016), *Rethinking Mobilities: Solidarity and Migrant Struggles Beyond Narratives of Crisis*, in «Intersections», 4, pp. 11-32.
- Castelli V. (2018), *The Filmmaker is Present: Performance, Ethos, and Politics in Viaggio con Cecilia and Io sto con la sposa*, in «The Italianist», 2, pp. 235-257.
- Chambers I. (2006), *Borders and the Boundaries of Democracy*, in «New Formations», 58, pp. 47-52.
- Chambers I., Curti I. (2008), *Migrating Modernities in the Mediterranean*, in «Postcolonial Studies», 4, pp. 387-399.
- De Genova N. (2013), *Spectacles of Migrant 'Illegality': the Scene of Exclusion, the Obscene of Inclusion*, in «Ethnic and Racial Studies», 7, pp. 1180-1198.
- De Genova N. (2014), *New Keywords: Migration and Borders*, in «Cultural Studies», 1, pp. 55-87.
- Miele C. (2016), *Force Fields between Libya and Italy: Camps, Air Power and Baroque Geopolitics Challenging the Geography of the Mediterranean*, in «Politics. Rivista di studi politici», 1, pp. 35-51.

- O'Healy A. (2019), *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*, Indiana University Press, Bloomington.
- Scheel S. (2018), *Recuperation through Crisis Talk: Apprehending the European Border Regime as a Parasitic Apparatus of Capture*, in «The South Atlantic Quarterly», 2, pp. 267-289.

Filmografia

- Agugliaro A., Del Grande G., Al Nassiry K.S. (2014), *Io sto con la sposa*, Gina Film, Milano.
- Segre A. (2017), *L'ordine delle cose*, Jole Film, Padova; MACT Productions, Paris.

Spike Lee e gli afroitaliani dietro la cinepresa

Giovanna Faleschini Lerner

Per un approccio transnazionale

Dall'alba del terzo millennio, la ricerca su cinema e media in Italia segue un indirizzo sempre più transnazionale¹. Questa direzione critica è dettata innanzitutto dalla natura del prodotto cinematografico e televisivo, con i suoi meccanismi di produzione internazionale, reti di distribuzione mondiale e digitale, e audience globali. A livello accademico, l'orientamento transnazionale della ricerca riflette la crescente preoccupazione per il futuro delle *Humanities* e la necessità di evidenziare la rilevanza degli approcci umanistici rispetto ai problemi più urgenti del nostro tempo, dalla globalizzazione alle "crisi" migratorie e alle catastrofi ambientali. L'approccio transnazionale è dunque volto a deterritorializzare l'Italia e contestare l'immobilità dei confini nazionali da una prospettiva de- e postcoloniale. Infine, quella transnazionale si impone come unica possibile chiave di lettura per teorizzare e interpretare le narrazioni audiovisive proposte da registi e sceneggiatori diasporici, e in particolare della diaspora africana, le cui diverse identità, poetiche, e posizioni ideologiche sono plasmate da correnti intersezionali e transnazionali.

Alla luce di queste considerazioni critiche, questo contributo esamina la relazione tra il cinema afroamericano di Spike Lee e le produzioni cinematografiche e audiovisive italiane, evidenziando in particolare la sua influenza sui registi afroitaliani. L'ipotesi di partenza è che le metodologie narrative che Lee adotta per narrare il vissuto delle comunità afroamericane negli Stati Uniti offrono un modello cinematografico adattabile alla specificità delle esperienze afroitaliane. Il cinema di Lee fornisce inoltre un solido paradigma

1. In ambito anglosassone, cfr. O'Healy 2014 per una presa di posizione influente a favore di un approccio transnazionale al campo degli *Italian Screen Studies*, e la collana *Transnational Italian Cultures* curata da Emma Bond e Derek Duncan per Liverpool University Press.

teorico, informato dalla coscienza storica dei movimenti per i diritti civili afroamericani, attraverso il quale affrontare criticamente questioni di razza, diritti, appartenenza, e cittadinanza anche in ambito italiano.

La consapevolezza della propria appartenenza a una storia più ampia emerge già nel nome della compagnia di produzione di Lee, *40 Acres and a Mule Filmworks*. La frase si rifà all'ordine emesso dal Generale William T. Sherman nel 1865, che prevedeva che un appezzamento di non più di 40 acri, lungo la costa tra Charleston e il fiume Saint Johns in Florida, fosse assegnato a ciascun afroamericano liberato, come forma di restituzione. La promessa di emancipazione della Guerra Civile fu però subito ritrattata a favore di più potenti interessi economici e politici dal Presidente Andrew Jackson, che annullò l'ordine e restituì i terreni ai precedenti proprietari². Dando questo nome alla sua società di produzione, Lee si riallaccia dunque alla lunga storia americana di patti revocati e ingiustizia razziale.

Intrecci diasporici in “Fa’ la cosa giusta” e “Miracolo a Sant’Anna”

Proprio perché radicato nell'esperienza afroamericana, il cinema di Lee è anche consapevolmente transnazionale e spesso si confronta con gli intrecci tra diaspora africana e diaspora italiana, a partire dal suo secondo lungometraggio, *Fa’ la cosa giusta* (1989). Il film si svolge nel quartiere popolare di Bedford-Stuyvesant a Brooklyn ed esplora le tensioni razziali tra diversi gruppi etnici, le cui relazioni sono definite da pregiudizi reciproci. Lee richiama l'attenzione in particolare sul conflitto tra residenti afroamericani e la famiglia italoamericana proprietaria di Sal's Famous Pizza. Quando Buggin' Out fa osservare a Sal che la collezione di foto di celebrità esposta in pizzeria non include nemmeno una persona di colore, nonostante la sua clientela sia per lo più afroamericana, Sal lo bandisce dal ristorante. Buggin' Out organizza un boicottaggio della pizzeria, che finisce per provocare uno scontro tra proprietari italoamericani e clienti afroamericani, con il conseguente intervento della polizia e la tragica uccisione di Radio Raheem. In reazione a questi eventi, l'unico impiegato afroamericano di Sal, Mookie – interpretato da Lee stesso – scatena una rivolta che porta alla totale distruzione del ristorante.

2. Cfr. Foner 1988 per un'analisi del fallimento della Ricostruzione americana. Per un'analisi delle correlazioni tra il processo di emancipazione afroamericana, la migrazione forzata di popolazioni native, e il progetto di espansione americana, cfr. Roberts 2021.

Il film non ha perso nulla della sua rilevanza, rispecchiando tensioni razziali ancora oggi presenti negli Stati Uniti: la morte di Radio Raheem, avvenuta mentre un agente di polizia bianco lo tiene in una morsa, anticipa quella di Eric Garner durante il suo arresto da parte di un poliziotto newyorkese nel 2014. La risposta della comunità afroamericana all'omicidio profetizza le rivolte del 1992 a Los Angeles e le manifestazioni di Black Lives Matter nel 2020. La diffidenza reciproca tra i residenti di colore di Brooklyn e gli ufficiali di polizia che dovrebbero proteggerli – esemplificata in una sequenza di sguardi scambiati al rallentatore – rimane una rappresentazione accurata della situazione attuale.

La decisione di Mookie di infrangere la vetrina della pizzeria e dare il via a una rivolta segnala la radicalizzazione del suo personaggio, che fino ad allora aveva svolto da tramite tra afroamericani, italoamericani, e portoricani, grazie al suo lavoro di fattorino, per il quale attraversava costantemente le linee di demarcazione razziale e etnica del quartiere. Il gesto di Mookie sembra accogliere l'invito che Radio Raheem trasmette sul suo stereo: «Fight the Power», la canzone del gruppo hip hop Public Enemy commissionata per il film. Mookie, dunque, abbandona ogni tentativo di trovare un equilibrio tra la negoziazione con il potere e la lotta contro di esso e il suo gesto di ribellione finale indica l'impossibilità di risolvere la tensione tra la dottrina della non violenza di Martin Luther King Jr. e la giustificazione della violenza come autodifesa che Malcolm X invece afferma. Dedicato alle vittime della violenza anti-afroamericana, *Fa' la cosa giusta* è dunque l'equivalente cinematografico della rivolta di Mookie, in quanto rovescia «l'apparato di mitologizzazione hollywoodiano» (Mueller 2008) e offre una denuncia dei pregiudizi razziali diffusi anche in comunità immigrate come quella italoamericana.

La rappresentazione degli italoamericani nei film di Lee, da *Fa' la cosa giusta* a *Jungle Fever* (1991), è spesso criticata perché riproduce stereotipi culturali etnici sulle comunità italiane in America, viste come repressive, patriarcali e fondamentalmente razziste. Pasquale Verdicchio suggerisce invece che le «rappresentazioni di conflitti etnici costituiscono una critica dell'ideologia "bianca", smascherando i meccanismi attraverso i quali la "bianchezza" strumentalizza i conflitti etnici a proprio vantaggio» (Verdicchio 1994, p. 178). Mettendo al centro delle relazioni tra afroamericani e italoamericani la questione della razza, Lee evidenzia l'identità razzializzata degli italoamericani. La relazione antagonista tra italiani e neri americani è basata sulla necessità di affermare la bianchezza italiana in una società dove essa è costantemente messa in questione e dove entrambi i gruppi

soffrono della «doppia coscienza» che costituisce l'eredità psicologica del colonialismo e dell'oppressione razziale (Du Bois [1903] 2007).

Peter Vellon (2014) e David Richard (1999) hanno esplorato la storia della costruzione di un'identità italiana, americana e bianca negli Stati Uniti tra fine Ottocento e Prima guerra mondiale. Studiose e studiosi dell'Italia coloniale e postcoloniale, come Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (2012) e Gaia Giuliani (2015, 2019) hanno indagato la correlazione tra il progetto di unità nazionale, l'incertezza sulla bianchezza italiana e l'espansione coloniale in Africa. I film di Lee contribuiscono a rendere ulteriormente visibili i collegamenti transnazionali e transatlantici tra razza e identità italiana, su cui si impernia il dibattito contemporaneo su migrazione, cittadinanza e appartenenza nazionale.

Questi legami emergono anche in *Miracolo a Sant'Anna* (2008) (fig. 54), ambientato in Italia durante la Seconda guerra mondiale. Sullo sfondo del massacro nazista di Sant'Anna di Stazzema, dove morirono 560 civili, si svolge la vicenda di quattro soldati della 92^a Divisione di fanteria dell'esercito americano, composta interamente da truppe afroamericane – i cosiddetti “Buffalo Soldiers”. I quattro protagonisti sono separati dalla loro unità e rimangono intrappolati dietro le linee nemiche quando decidono di intervenire per salvare un bambino locale. Nel film, Lee adotta strategie tipiche del neorealismo, come le riprese sul posto, l'uso di attori non professionisti accanto a interpreti ben noti sia in Italia sia negli Stati Uniti, e l'enfasi su esempi di eroismo quotidiano (Carolan 2014, p. 103). Particolarmente importante è la presenza di un giovane protagonista, il cui ruolo di bussola morale della storia contiene echi del Bruno di *Ladri di biciclette* (1948), e la cui amicizia con il soldato afroamericano, Train, ricorda il Pasquale dell'episodio napoletano di *Paisà* (1946). Come Lee stesso spiega in un'intervista: «Credo veramente che i padri del Neorealismo italiano abbiano voluto vedere il completamento di questo film. Rendiamo tutti grazie e lode a Vittorio De Sica [...]; Roberto Rossellini [...]; e Luchino Visconti [...] per le loro benedizioni e l'ispirazione che ha permesso che si realizzasse una nascita miracolosa dall'intreccio tra cinema italiano e afroamericano» (Greene 2012, p. 157³).

Evocando questi modelli, Lee si inserisce in una genealogia di cinema impegnato, che include il neorealismo italiano: «il Terzo Cinema, il cinema anticolonialista, e il cinema radicale nero degli anni Settanta» (ivi, p. 158). In particolare, Lee richiama l'attenzione sulla rappresentazione del *GI* afro-

3. Qui e altrove, la traduzione in italiano è a cura dell'autrice.

americano nel cinema italiano del dopoguerra, rende visibile l'assenza di soldati afroamericani dalle rappresentazioni hollywoodiane della Seconda guerra mondiale e rivendica il loro ruolo essenziale nella storia europea (Carolan 2014, p. 104). Rispondendo ad alcune critiche di organizzazioni partigiane al film, James McBride, autore del romanzo *Miracolo a Sant'Anna*, osserva che: «[i]n quanto americano nero, capisco che cosa significa quando un altro racconta la tua storia [...]. Ma [...] la storia della Seconda guerra mondiale qui in Italia è anche la nostra» (Owen 2008). La storia italiana moderna e quella della diaspora africana sono dunque profondamente intrecciate e il film di Lee contribuisce a rafforzare e rendere più visibili questi nessi.

Registi e registe afroitaliani sulle orme di Spike Lee

Il cast di *Miracolo a Sant'Anna* include circa cinquanta comparse afroitaliane, una scelta che distingue Lee da molti registi che lavorano in Italia, i quali danno per scontata la mancanza di interpreti afroitaliani e, o utilizzano pratiche di *typecasting* e attribuiscono loro ruoli esclusivamente etnici, oppure invitano talenti neri dall'estero (Coletti 2008). Per le comparse e gli assistenti di produzione afroitaliani, il lavoro sul set di Lee ha rappresentato dunque l'occasione di vedere un regista nero impegnato a raccontare una storia incentrata sull'afrodiscendenza. Per alcuni di loro, la produzione del film è stata esperienza emancipatoria e di empowerment (Collins 2009), in quanto legittimante il proprio desiderio di raccontare storie specificamente afroitaliane.

Laila Petrone Peynado è una di questi giovani afroitaliani. Figlia dell'attrice italo-dominicana Iris Peynado, Petrone è nata a Londra, è cresciuta tra Roma e Los Angeles, e ha studiato alla John Cabot University a Roma e all'Università degli Studi di Firenze (Valecce 2020). La sua esperienza altamente transnazionale, transrazziale e translinguistica, si è finora tradotta in due cortometraggi che hanno ottenuto riconoscimenti in diversi festival di nicchia: *Your Love* (2014) racconta un giorno nella vita di una coppia afroamericana e contesta gli stereotipi sulla mascolinità e sul desiderio femminile neri, decolonizzandoli dallo sguardo maschile bianco. *No me olvidaré de ti* (2019) emerge dalle rovine dell'uragano Maria a Puerto Rico ed esplora la dimensione della perdita collettiva e individuale. Attraverso il lutto di un padre e di sua figlia, il film investiga il nesso tra individuo e storia, mostrando come un corpo razzializzato porti il peso di politiche coloniali e neocoloniali. Il suo progetto

attuale è una serie web, *Mothers and Daughters*, basata su una serie di conversazioni tra donne latinoamericane in Italia e le loro figlie, che esplorano l'esperienza migratoria femminile, la maternità, e le differenze generazionali. Come Lee, Petrone punta i riflettori sugli incroci tra i diversi percorsi della diaspora africana, afrolatina e caraibica, ma si allontana dalla sua focalizzazione ipermascolina, ampiamente criticata dalla critica femminista afroamericana. bell hooks contesta, in particolare, il modo in cui Lee replica le tradizionali strutture patriarcali, «che esplicitamente rappresentano la donna (in questo caso la donna nera) come oggetto di uno sguardo fallogocentrico» (hooks 2009, p. 268). I film di Lee imitano «la costruzione cinematografica della femminilità bianca come oggetto, sostituendo il suo corpo, come testo sul quale scrivere il desiderio maschile, con un corpo femminile nero. Si tratta di traslazione senza trasformazione» (*ibid.*). Petrone offre invece un correttivo a queste configurazioni patriarcali e propone una prospettiva intersezionale che mette in evidenza i nessi tra genere, lingua e migrazioni transnazionali.

Collaboratore di Petrone è un altro regista e produttore che ha esordito sul set di *Miracolo a Sant'Anna*, Fred Kuwornu. Kuwornu nasce a Bologna da padre ghanese e madre italiana di origine ebraica, e lavora tra l'Italia e Brooklyn. La sua società di produzione, Do the Right Films Entertainment, si richiama esplicitamente al titolo di Lee, e le sue produzioni si distinguono per lo stesso impegno a favore della giustizia sociale e razziale. Il suo primo film, *Inside Buffalo* (2010), è direttamente connesso al suo lavoro con Lee, in quanto esplora in forma documentaria il contributo dei soldati della Divisione Buffalo alla lotta anti-nazista e rivela come le rappresentazioni hollywoodiane dell'intervento americano nella Seconda Guerra Mondiale minimizzino sistematicamente il ruolo delle truppe afroamericane. Un altro documentario, *Blaxploitalian* (2016), recupera la storia degli attori e delle attrici afrodiscendenti nel cinema italiano e mira a una decolonizzazione della storia cinematografica, proponendo un correttivo all'inaccuratezza delle «interpretazioni storiche che hanno delineato lo spazio dei neri nella memoria culturale come uno spazio di assenza» (Orton 2018, p. 179)⁴.

Un altro regista, scrittore e attore afrodiscendente che riconosce in Lee un modello è Amin Nour, nato in Somalia ma a Roma dagli anni Novanta. Fondatore di Neri Italiani Black Italian Network (NIBI), Nour studia recitazione presso la Scuola Internazionale di cinema e televisione NUCT. Appare per la prima volta come attore in *Good morning, Aman* di Claudio Noce

4. Cfr. anche le interviste di Kuwornu con Angela Porcarelli (2018) e Anita Virga e Brian Zuccala (2019) per una discussione approfondita del suo progetto artistico e politico.

(2009) e ottiene poi un ruolo nel cortometraggio *Babylon Fast Food* di Alessandro Valori (2012) e nella serie web *Welcome to Italy* (2015). Nel corto di Valori, Nour interpreta la parte del protagonista, Mamadù, nato in Italia da genitori somali. Nella scena d'apertura, Mamadù siede davanti al televisore cambiando canale, da una pubblicità in cui una squadra di calcio giovanile – composta per intero da giocatori bianchi – fischietta l'inno nazionale italiano in coro, a un programma di cucina su come fare una bistecca alla griglia. La sua passione per la gastronomia italiana è un marchio d'identità per Mamadù, nonostante la sua padrona di casa e i suoi vicini di casa stranieri, così come pure le immagini televisive associate con l'italianità, dichiarino categoricamente che lui non può essere italiano perché è nero.

Appesa a una parete nell'appartamento appare una grande bandiera arcobaleno con su scritto PACE, che posiziona Mamadù in un preciso contesto italiano politico e generazionale. La bandiera pacifista si diffonde infatti in Italia in segno di protesta contro l'invasione americana dell'Iraq nel 2003, e diventa il simbolo dell'impegno pacifista, ambientalista, e a favore dei diritti LGBTQ+ della generazione che ha raggiunto la maggiore età all'alba del nuovo millennio, e che include una estrema diversità di origini nazionali ed etniche, incarnata visibilmente nella figura del protagonista. Un altro riferimento culturale conferma la dimensione transnazionale dell'identità del protagonista: un poster di *Fa' la cosa giusta* che Mamadù sembra usare come specchio prima di uscire, sistemandosi sulla testa un cappello da baseball al contrario, come i personaggi nella locandina. Mentre Mamadù afferma la sua italianità attraverso le sue scelte culinarie, il suo accento pesantemente romano, e la sua insistenza che «questa è casa mia, l'Italia», allo stesso tempo sembra dunque provare il desiderio di spazi di identità afrodiscendente.

In *Indovina chi ti porto per cena* (2018) – un cortometraggio ispirato al film di Stanley Kramer (1967) per cui Nour ottiene il Premio MigrArti – è di nuovo Lee che Nour evoca quando descrive, nelle note di regia, come il set per le riprese sia allestito in modo tale che le strade intorno alla Stazione Termini siano esclusivamente popolate da persone nere, così come i quartieri dove filma Lee sembrano occupati solo da persone di colore. Come Lee, in *Indovina* Nour esplora le tensioni che dividono diversi gruppi etnici, un tema che è anche al centro di *GeNEWration – Secondi a nessuno* (2012) e *Ambaradan* (2017), che dirige insieme a Paolo Negro e col quale ottiene ancora il Premio MigrArti. Sia in *Ambaradan* e *Indovina*, inoltre, Nour evoca la storia del colonialismo italiano nel Corno d'Africa. Il titolo del primo film è un riferimento alla battaglia di Amba Aradan dove, nel 1936, l'esercito italiano fascista, guidato dal Generale Pietro Badoglio, sconfigge l'esercito

etiopie anche grazie all'uso di gas velenosi. In *Indovina*, Nour sceglie di ambientare la vicenda nella zona di Piazza dei Cinquecento, che commemora la morte dei cinquecento soldati italiani caduti nella battaglia di Dogali in Eritrea nel 1887. Nour usa, quindi, il mezzo audiovisivo per rendere visibile i nessi transnazionali tra la cultura afroamericana, il colonialismo italiano in Africa, la diaspora africana in Italia e le identità afroitaliane, proponendo Lee esplicitamente come modello estetico e politico.

Il regista che forse incarna più visibilmente la natura transnazionale e la pluralità dell'identità italiana contemporanea è Jonas Carpignano (fig. 55), assistente di regia di Lee sul set di *Miracolo a Sant'Anna*. Carpignano, di madre barbadiana e padre italiano, cresce tra New York e Roma, dove il nonno Vittorio è montatore e lo zio Luciano Emmer è regista. Attualmente vive a Gioia Tauro, in Calabria, che fa da ambientazione ai tre lungometraggi da lui scritti e diretti fino ad oggi. *Mediterranea* (2015) racconta la storia di due giovani burkinabè, Ayiba e Abas, sfruttati come manodopera agricola nelle campagne di Rosarno. La vicenda personale dei due protagonisti è ispirata dalle esperienze dei due attori non professionisti principali, Koudous Seihon e Alassane Sy, la cui testimonianza autobiografica viene rielaborata nella forma narrativa ibrida del *docudrama* (Paynter 2017). Nel 2017, Carpignano produce *A Ciambra*, altra coproduzione internazionale che coinvolge, tra gli altri, Martin Scorsese. Il film esplora l'esperienza di una comunità rom in Calabria, vista attraverso lo sguardo del giovane Pio, personaggio già presente in *Mediterranea*, che vive ai margini della legge e della società italiana. *A Ciambra* ottiene il premio Europa Cinema Label a Cannes, e nel 2018 riceve due David di Donatello (miglior regista e miglior montaggio). Carpignano completa la trilogia calabrese con *A Chiara* (2021), che si concentra sulla storia di maturazione di un'adolescente in una famiglia legata al crimine organizzato.

In tutti i suoi film, Carpignano utilizza attori non professionisti e adotta tecniche narrative ed estetiche che i critici associano a un «muscoloso neorealismo contemporaneo» (Weissberg 2021). Come Carpignano spiega in un'intervista del 2018, se il cinema vuole dipingere un ritratto accurato della nazione italiana: «è importante mostrare che cosa sta succedendo ai nuovi neri italiani o italiani Rom, e mostrare che c'è un tessuto sociale più ricco e complesso di quello che il cinema italiano ha proposto nell'ultimo secolo» (Shia 2018). E infatti, se il neorealismo è connesso alla città di Roma come metonimia della nazione (Duncan 2021, p. 199), Carpignano invece abbandona la centralità della capitale a favore di un'enfasi sulla dimensione «glocale» della Calabria, geograficamente ed economicamente marginale rispetto al corpo della nazione italiana e al tempo stesso al centro di incroci

transnazionali e translinguistici. Multilingui, multi-etnici e multiculturali, i film di Carpignano «definiscono un'ottica capace di catturare le mutevoli configurazioni non nazionali di spazio, tempo, e pratiche corporee di relazionalità» (Duncan 2021, p. 189). *Mediterranea* in particolare espande la rappresentazione cinematografica della migrazione in Italia ben oltre i confini nazionali, mettendo in scena i molteplici transiti attraverso confini geografici e politici che i personaggi devono affrontare e le pratiche translinguistiche che questi attraversamenti comportano (Müller Gjesdal 2021, p. 65)⁵.

Mediterranea insiste dunque sulla *agency* del migrante come «soggetto urbano e cosmopolita» (Duncan 2021, p. 192), che ascolta Rihanna con la stessa passione dei coetanei italiani e che è completamente a suo agio con tecnologie avanzate di comunicazione, mettendo così in questione l'equivalenza di occidente e modernità. La resilienza dei personaggi migranti diventa resistenza nelle scene dedicate alla rivolta, realmente avvenuta a Rosarno nel 2010. Nel film come nella cronaca, i braccianti africani scendono in strada per protestare contro le provocazioni razziste dei giovani locali e le condizioni abitative e lavorative disumane che sono costretti ad accettare. Davanti all'ostilità e aggressione dei cittadini e delle forze dell'ordine, i migranti reagiscono con crescente esasperazione, incendiando auto e spaccando vetrine. Le scene dedicate alla rivolta dei braccianti, girate con macchina a mano e in notturno, rimandano inevitabilmente alla reazione degli abitanti neri di Bedford-Stuyvesant davanti all'ingiustizia dell'uccisione di Radio Raheem da parte della polizia in *Fa' la cosa giusta*. Attraverso queste risonanze, Carpignano inserisce le rivendicazioni dei lavoratori agricoli africani in Italia all'interno della lunga storia delle lotte per i diritti umani e civili della diaspora africana che si svolgono da entrambi i lati dell'Atlantico e che il cinema di Lee porta sullo schermo⁶. Spike Lee continua, dunque, a fornire a registi e sceneggiatori afrodiscendenti in Italia strategie audiovisive per contestare la problematica equivalenza di italiano e bianco, e per esplorare nuovi modi di narrare la nazione come centro di correnti di mobilità transnazionale e multidirezionale.

5. Carpignano è attento a mettere in luce quanto il translinguismo definisca anche la molteplicità delle identità nazionali italiane, da quella della comunità rom in *A Ciambra* a quella delle famiglie calabresi in *Mediterranea* e *A Chiara*.

6. Sebbene Lee sia un importante riferimento artistico, Carpignano si distingue radicalmente dal maestro afroamericano in termini di politica di genere. Derek Duncan offre una sofisticata lettura *queer* di *Mediterranea*, secondo la quale il film valorizza forme di «dissonanza e dissidenza» in relazione alla nazione (Duncan 2021, p. 188), ma anche alle identità sessuali dei personaggi. Carpignano resiste e reindirizza le tendenze eteropatriarcali che dominano la cinematografia di Lee, introducendo forme di ibridità e fluidità profondamente intersezionali.

Riferimenti bibliografici

- Carolan M.A.M.D. (2014), *The Transatlantic Gaze: Italian Cinema, American Film*, SUNY Press, Albany.
- Coletti M. (2008), *Afroitaliani: Un sogno lungo un film?*, in «Cinemafrica – Africa e diaspora nel cinema».
- Collins P.H. (2009), *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Routledge, New York.
- Du Bois W.E.B. (1903), *The Soul of Black Folks*, A.C. McClurg & Co., Chicago (trad. it. *Le anime del popolo nero*, a cura di P. Boi, trad. di R. Russo, Le Lettere, Roma 2007).
- Duncan D. (2021), *Trans-regional Optics and Queer Affiliations in the Work of Jonas Carignano*, in Williams J.S. (ed.), *Queering the Migrant in Contemporary European Cinema*, Routledge, London-New York, pp. 188-200.
- Foner E. (1988), *Reconstruction. America's Unfinished Revolution, 1863-1877*, Harper & Row, New York.
- Giuliani G. (2019), *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, London.
- Ead., Lombardi-Diop C. (2013), *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Le Monnier/Mondadori Education, Firenze/Milano.
- Greene S. (2012), *Equivocal Subjects: Between Italy and Africa, Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*, Continuum, New York.
- hooks b. (1994), *Sorrowful Black Death is not a Hot Ticket*, in «Sight and Sound», 4, pp. 10-14.
- Lombardi-Diop C., Romeo C. (2012) (eds.), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Palgrave Macmillan, New York (trad. it. *L'Italia postcoloniale*, Le Monnier Università/Mondadori Education, Firenze/Milano 2014).
- Müller Gjesdal A. (2021), *We Found Love in a Hopeless Place: Exilic Agency and Translingual Practice in Jonas Carignano's «Mediterranea»*, in Skalle C.E., Gjesdal A.M. (eds.) *Transnational Narratives of Migration and Exile. Perspectives from the Humanities*. Scandinavian University Press, Oslo, pp. 64-80.
- Mueller M. (2008), «*There's a Seismic Shift Happening*», in «The Guardian», 15 October. Reperibile in <<https://www.theguardian.com/film/2008/oct/16/spikelee-race>> (consultato il 7 febbraio 2022).
- O'Healy Á. (2014), *Towards a Transnational Approach to the Study of Contemporary Italian Film*, in «The Italianist», 2, pp. 268-271.
- Orton M. (2018), *Counter-memory and Representations of Otherness. Three Documentaries by Fred Kudjo Kuwornu*, in «Journal of Italian Cinema and Media Studies», 2, pp. 179-192.
- Owen R. (2008), *Italian War Veterans Denounce "Insulting" Spike Lee Film*, in «The Times», 1st October. Reperibile in <<https://www.thetimes.co.uk/article/italian-war-veterans-denounce-insulting-spike-lee-film-6s3j8jqnlvt>> (consultato il 7 febbraio 2022).

- Paynter E. (2017), *Autobiographical Docudrama as Testimony*. Jonas Carpignano's "Mediterranea", in «Auto/Biography Studies», 3, pp. 659-666.
- Porcarelli A. (2018), *Multiculturalism in Contemporary Italy. An Interview with Fred Kuwornu*, in «Journal of Italian Cinema & Media Studies», 1, pp. 107-14.
- Richard D. (1999), *Italian American. The Racializing of an Ethnic Identity*, New York University Press, New York.
- Roberts A.E. (2021), *I've Been Here All the While. Black Freedom on Native Land*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Shia J. (2018), *Jonas Carpignano*, in «The Last Magazine», 24 January. Reperibile in <<https://thelast-magazine.com/jonas-carpignano-a-ciambra/>> (consultato il 2 febbraio 2022).
- Valecce A. (2020), *A Bio-Filmography on Laila Petrone Peynado*, in Zecchi B. (ed.), in «Gynocine Project». Reperibile in <<https://www.gynocine.com/laila-petrone-peynado>> (consultato il 2 febbraio 2022).
- Vellon P. (2014), *A Great Conspiracy against Our Race: Italian Immigrant Newspapers and the Construction of Whiteness in the Early 20th Century*, New York University Press, New York.
- Verdicchio P. (1994), *Spike Lee's Guineas*, in «Differentia – Review of Italian Thought», 6-7, pp. 177-191.
- Virga A., Zuccala B. (2019), *From Blaxploitation to Black-Italiano. A South African exploration of Afroitalianess with Fred Kuwornu*, in «Journal of Italian Cinema and Media Studies», 1, pp. 107-116.
- Weissberg J. (2021), "A Chiara" Review. *Diving into a Teen's Suddenly Destabilized World*, in «Variety», 9 July. Reperibile in <<https://variety.com/2021/film/reviews/a-chiara-review-1235015578/>> (consultato il 7 February 2022).

Filmografia

- Carpignano J. (2015), *Mediterranea*, Stayblack Productions, Roma; DCM Berlin; Court 13 Pictures, New Orleans; Good Films, Roma; Blu Grotto, Italia; Audax Films, Culver City; Good Lap Production, Paris; Grazka Taylor Productions, Beverly Hills; Hyperion Media Group, Los Angeles; LeGrisbi Productions, Culver City; Maiden Voyage Pictures, London; Nomadic Independence Pictures, Nashville; Sunset Junction Entertainment, Los Angeles; Treehouse Pictures, Beverly Hills.
- Id. (2017), *A Ciambra*, Stayblack Productions, Roma; RT Features, São Paulo; Rai Cinema, Roma; DCM, Berlin; Haut et Court, Paris; Ministero della Cultura, Roma; Sikelia Productions, New York; Film I Vöst, Trollhättan; Filmgate Films, Gothenburg.
- Id. (2021), *A Chiara*, Stayblack Productions, Roma; Rai Cinema, Roma; Haut et Court, Paris; Arte France Cinéma, Paris.

- De Sica V. (1948), *Ladri di biciclette*, Produzioni De Sica, Roma.
- Kramer S. (1967), *Guess Who's Coming for Dinner (Indovina chi viene a cena)*, Stanley Kramer Productions, Hollywood.
- Kuwornu F., Jeffrey P. (2010), *Inside Buffalo*, Do the Right Films, New York.
- Kuwornu F. (2012), *18 Ius Soli*, Associazione Amici di Giana, Bologna; Anolf 2G, Bologna; Rete Together, Bologna.
- Id. (2016), *BlaxploItalian. Cent'anni di afrostorie nel cinema italiano*, Do The Right Films Entertainment, Bologna.
- Lee S. (1989), *Do the Right Thing (Fa' la cosa giusta)*, 40 Acres and a Mule Filmworks. New York.
- Id. (1991), *Jungle Fever (id.)*, 40 Acres and a Mule Filmworks. New York.
- Id. (2008), *Miracolo a Sant'Anna*, On My Own Produzioni Cinematografiche, Roma; Buffalo Soldiers, New York; Rai Cinema, Roma.
- Noce C. (2009), *Good morning Aman*, Dna Cinematografica, Roma; Rai Cinema, Roma; Relief, Roma.
- Nour A., Tamaro P. (2013), *GeNEWration – Secondi a nessuno*, Baburka Production, Roma.
- Nour A., Negro P. (2017), *Ambaradan*, Tauron Entertainment, Roma; Rain Dogs Film, Roma.
- Nour A. (2018), *Indovina chi ti porto per cena*, Goldenart Production, Roma; WellSee, Roma.
- Paternoster T. (2015), *Welcome to Italy*, Etnos 2009, Roma. Webseries.
- Petrone L. (2014), *Your Love*, Spensley Ford Productions, Los Angeles.
- Ead. (2019), *No me olvidaré de ti*, Spensley Ford Productions, Los Angeles.
- Rossellini R. (1946), *Paisà*, Organizzazione Film Internazionali (OFI) (Roma); Foreign Film Productions (FFP), New York.
- Valori A. (2012), *Babylon Fast Food*, Arca Cinema Giovani, Roma.

VIII.
Jonas Carpignano's Box

Ribaltare l'immaginario

Modi di rappresentazione delle soggettività migranti in "Mediterranea"

Agnese Draicchio

Il 7 gennaio 2010 a Rosarno, in Calabria, due braccianti originari dell'Africa subsahariana vengono feriti con un'arma ad aria compressa da cittadini italiani non identificati. Nelle strade della cittadina calabrese scoppia tra i braccianti una rivolta di portata inedita in Italia. Jonas Carpignano, un giovane regista italo-statunitense, capisce all'istante di voler girare un cortometraggio nella piana di Gioia Tauro per raccontare questo significativo evento. Così nell'estate del 2010, Carpignano si stabilisce lì per approfondire la sua ricerca, passando circa un mese e mezzo a raccogliere le testimonianze dei partecipanti alla rivolta, vivendo tra ghetti, baraccopoli e case abbandonate (Anonymous 2017). La permanenza in Calabria, oltre ad apportare un'incredibile quantità di informazioni sull'esperienza di vita delle persone conosciute, rinforza nel regista la consapevolezza di voler raccontare l'episodio insieme agli stessi protagonisti della vicenda. Durante la ricerca del cast, Carpignano rimane immediatamente colpito dalla figura carismatica di Koudous Seihon, il leader di una manifestazione nata intorno alla rivolta:

C'era un gruppo di manifestanti e lui era in piedi di fronte a tutti, parlava circa sei lingue, in mano aveva un megafono, li guidava per le strade, poi li ha fatti salire tutti su dei bus per il capoluogo della regione, aveva un carisma incredibile. Io ho pensato: Okay, se riusciamo a portarlo sullo schermo, è lui il nostro uomo.¹ (Erbland 2015)

Quello con Seihon è un incontro di fondamentale importanza che segnerà la vita personale e professionale di entrambi. Se da una parte il regista non ha dubbi nel volerlo coinvolgere nel suo progetto, dall'altra il futuro

1. Tutte le traduzioni delle citazioni presenti nel testo sono a cura dell'autrice.

attore è piuttosto restio. Nel tentativo del regista di convincerlo, i due finiscono per passare molto tempo insieme e poco dopo diventano anche amici.

Dopo le prime settimane di lavorazione al cortometraggio *A Chjàna* (2011), Jonas Carpignano e Koudous Seihon concordano sul «voler approfondire quel mondo, tramite lui [*l'attore*], perché lui è proprio la chiave per entrare e vedere questo mondo in una maniera più personale» (De Franceschi 2015). Si consolida quindi l'idea di realizzare un lungometraggio che ruoti attorno al personaggio di Ayiva, attingendo chiaramente alla vita reale del suo interprete. Nasce così la sceneggiatura di *Mediterranea* (2015), il primo lungometraggio di finzione che ha messo in scena un atto di protesta da parte degli immigrati in Italia, adottando il loro punto di vista.

In questo intervento vorrei soffermarmi sull'analisi di alcune sequenze dell'opera prima di Carpignano mettendo in luce come, nel suo lavoro, una serie di scelte etiche, politiche ed estetiche tese a ribaltare le retoriche della visualità vadano di pari passo con delle scelte molto precise anche a livello registico.

Il racconto della rivolta attraverso l'agency dei personaggi

Dopo la disgregazione del blocco sovietico, da una parte, e i conflitti politico-economici nel Sud del mondo, dall'altra, i primi anni Novanta hanno visto l'Europa – e in particolar modo l'Italia, per la sua posizione privilegiata sul Mar Mediterraneo – diventare crocevia di molteplici flussi migratori. Nei tre decenni trascorsi dalla caduta del muro di Berlino, oltre a cambiare i soggetti e i luoghi di provenienza delle migrazioni, sono cambiate anche le politiche dell'Unione Europea (UE) che regolano le modalità di tali flussi e il grado di libertà di ingresso e circolazione dei cittadini nei diversi Stati del continente. Con la creazione del cosiddetto Spazio Schengen, il cui accordo è stato firmato il 14 giugno 1985 e la successiva convenzione è entrata in vigore nel 1995, sono state ridisegnate le frontiere nelle nazioni aderenti all'UE, con l'annullamento dei controlli su quelle interne e il rafforzamento o la chiusura di quelle esterne. Tali scelte politiche, insieme al più recente Memorandum d'intesa sui migranti (stipulato tra i governi di Italia e Libia il 2 febbraio 2017), sono rei sia delle migliaia di morti di chi ha tentato di arrivare illegalmente in Europa attraversando il Mediterraneo, sia del finanziamento dei centri di detenzione libici dove impera una costante violazione dei diritti umani, tra compravendita di uomini e donne, torture, stupri, violenze e abusi di ogni tipo. Chi intraprende il viaggio, supera tutto

questo e giunge in Italia, deve poi continuare a lottare per fronteggiare una realtà tutt'altro che semplice.

La cinematografia italiana ed europea degli ultimi decenni ha attinto a piene mani dalle storie legate ai movimenti migratori, raccontando l'arrivo e le diverse forme di integrazione delle persone migranti. Il volume *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame* della studiosa statunitense Áine O'Healy, sulla rappresentazione dell'immigrazione contemporanea in Italia, è un contributo di primaria importanza proprio per orientarsi nella moltitudine della recente produzione cinematografica. L'excursus compiuto da O'Healy, con le analisi dei film di numerosi autori (tra cui Gianni Amelio, Claudio Giovannesi, Andrea Segre, Claudio Noce, Emanuele Crialese e Gianfranco Rosi) – opere che si pongono in contrapposizione con le retoriche dei media che rinvigoriscono e alimentano le fiamme del razzismo e della xenofobia – delinea l'immagine complessiva di un cinema italiano in grado di restituire le sfumature e le sfaccettature del fenomeno migratorio. Quasi sempre, però, queste narrazioni si offrono al pubblico come «esperienza italiana della migrazione», in altre parole, molto spesso il focus del racconto è sul cittadino italiano messo alla prova, o anche trasformato, dall'incontro con l'altro (O'Healy 2019, pp. 1-3). Questo non fa che riprodurre l'abusata egemonia dell'uomo bianco che parla per l'uomo nero, affermando implicitamente la presupposta gerarchia dell'uno sull'altro. La stessa O'Healy dedica uno spazio importante proprio al film *Mediterranea* che racconta l'esperienza della migrazione vissuta dal punto di vista del migrante (ivi, pp. 218-225). Ciò che risulta inedito in questo caso non è tanto la focalizzazione narrativa sul personaggio migrante, già presente in molti film e fiction per la tv e in opere cinematografiche, come *Pummarò* (Placido 1990), *Lettere dal Sahara* (De Seta 2006), *Billo – Il Grand Dakhaar* (Muscardin 2007) o *Là-bas – Educazione criminale* (Lombardi 2011), ma soprattutto la modalità narrativa con cui si esplicano la qualità, il grado di partecipazione e la capacità di restituzione dello sguardo di cui dà prova Carpi gnano.

Quello messo in scena da Carpi gnano non è solo il racconto dei movimenti migratori dall'Africa verso l'Italia, ma soprattutto la storia dell'incontro e scontro di questi ultimi con la realtà socio-economica del tutto particolare e consolidata da secoli nel territorio calabrese. Alla stregua di ciò che avviene in Lombardia, Lazio e Piemonte (come raccontano le testimonianze raccolte in Sagnet, Palmisano 2017), in Calabria i migranti africani, che dal 1992 hanno cominciato a sostituire i braccianti locali nella raccolta agricola, si sono imbattuti nelle dinamiche del caporalato e dello sfruttamento del lavoro. I braccianti stagionali sono spesso immigrati senza

permesso di soggiorno e per questo motivo facilmente ricattabili e privati dei più basilari diritti dei lavoratori. Il 12 dicembre 2008 circa quattrocento braccianti stagionali impiegati nella raccolta delle arance hanno dato vita alla prima rivolta antimafiosa di carattere spontaneo nelle strade di Rosarno. *Il sangue verde*, film documentario diretto da Andrea Segre nel 2010, che unisce in montaggio alternato filmati dell'archivio AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) e interviste registrate ad hoc dal regista², dimostra come in Calabria il caporalato fosse già attivo ben prima dell'arrivo dei migranti e come costringesse i contadini locali a condizioni di sfruttamento simili a quelle degli odierni braccianti. Alle condizioni di schiavitù lavorativa, per i migranti africani attivi a Rosarno si è aggiunta la violenza razzista da parte dei concittadini italiani. La pressione accumulata dalla comunità africana di Rosarno, vittima di soprusi quotidiani di ogni tipo, porta a una prima rivolta nel dicembre 2008 e a una seconda nel gennaio 2010. A seguito dell'episodio sopra citato – l'uccisione di due braccianti africani – la rabbia dei lavoratori si riversa nelle strade e sfocia nella celebre insurrezione di portata inedita. Questi primi e importanti movimenti di ribellione, insieme allo sciopero del 2011 nelle campagne di Nardò (capeggiato dall'allora studente Yvan Sagnet, oggi scrittore, attivista e fondatore dell'associazione internazionale No-Cap), hanno portato nel novembre 2016 all'entrata in vigore della Legge 199/2016 contro lo sfruttamento dei lavoratori con l'introduzione del reato di caporalato che tuttavia non si è tradotta in una definitiva eliminazione del fenomeno.

Nel primo atto di *Mediterranea* si collocano tutte le fasi del viaggio compiuto da Ayiva (fig. 56) e il suo compagno di avventura Abas (Alassane Sy, fig. 57): dall'Algeria, con l'attraversamento a piedi del deserto, l'arrivo in Libia, la partenza in mare, fino alla tragica tempesta e all'arrivo dei soccorsi. Le inquadrature all'interno del centro di prima accoglienza, una terra di mezzo a tutti gli effetti, rappresentano una sequenza di transito tra l'Africa e l'Italia e tra la prima e la seconda unità del film. Con uno stacco a nero si sancisce l'inizio del secondo atto che si apre sulla stazione di Rosarno. Nella cittadina i due personaggi ritrovano i primi connazionali, ma devono anche fare i conti con la terribile realtà che li aspetta: le condizioni del campo tendato in cui dormiranno. All'alba Ayiva è spinto dal freddo a tentare la sorte: torna in stazione e ruba dal treno una valigia. Rivendendo gli oggetti

2. In *Il sangue verde*, oltre alle testimonianze dei braccianti stagionali di origine africana, Andrea Segre riporta anche l'intervento di Giuseppe Lavorato, ultimo sindaco di Rosarno che tentò di opporsi al potere della 'ndrangheta (in mandato con il Partito Comunista Italiano dal 1994 al 2003).

trovati al suo interno può mettere da parte qualche soldo. Da qui parte una fase di assestamento per Ayiva che segna i picchi più positivi della sua esperienza. Fissa i primi punti di riferimento nella nuova realtà – oltre ai connazionali, Mamma Africa, la famiglia del datore di lavoro Rocco (Davide Schipilliti) e in parte lo stesso Pio Amato, futuro protagonista di *A Ciambra* (2017) – inizia a lavorare in un campo di arance e può acquistare dei primi regali da inviare alla famiglia. Non mancano chiaramente gli episodi di sconforto e rabbia, che però tendono a concentrarsi e accumularsi sul finire di questo secondo atto: prima lo scontro con gli italiani fuori da una discoteca, poi lo sgombero delle case occupate, la successiva irruzione illegale, la detenzione in carcere e infine il rifiuto del contratto di lavoro. Il terzo atto si apre con la notizia dell'uccisione di due lavoratori neri in un climax che raggiunge il suo apice nella sequenza della rivolta. Le strade di Rosarno sono messe a ferro e fuoco dai braccianti africani, ma al termine della rivolta un gruppo di italiani cerca vendetta e l'amico di Ayiva viene aggredito. Il protagonista a questo punto riflette sulla possibilità di tornare in Burkina, ma dopo un'emozionante chiamata con la figlia cambia idea e decide di rimanere in Italia. La sequenza finale si svolge durante una festa presso la casa del datore di lavoro e si chiude, dopo un lungo primo piano sul volto inquieto di Ayiva, con una sua semi-soggettiva di spalle: l'uomo, invitato da Rocco a festeggiare, entra nella casa, l'allegria canzone *Sarà perché ti amo* sfuma verso un silenzio angosciante, mentre le figure e le luci colorate si trasformano in ombre fuori fuoco.

Attraverso la sua costruzione visiva e drammaturgica, *Mediterranea* interrompe le consuetudini rappresentative, rendendo visibili la determinazione, la forza e l'esperienza soggettiva delle persone migranti che hanno partecipato alla rivolta. Quest'ultima emerge come un momento di drammatica appropriazione collettiva di visibilità e di *agency*.

Raccontando senza censure la rivolta di Rosarno del 2010, il regista capovolge l'immagine convenzionale del migrante come vittima, restituendogli un ruolo attivo e di resistenza. Carpignano prende le distanze dalle retoriche del vittimismo che hanno creato rappresentazioni "positive" dell'immigrazione, presenti in gran parte della produzione audiovisiva italiana e, dopo aver costruito narrativamente la realtà degli abusi dei braccianti africani, propone allo spettatore violente immagini di una rivolta nata dalla rabbia e dalla presa di coscienza collettiva degli immigrati.

Attorno alla figura del protagonista Ayiva, infine, si delinea un'altra posizione radicale del regista. Con *Mediterranea*, Carpignano infatti racconta la storia dell'uomo burkinabè rispettandola pressoché in toto e decidendo

di non aggiungere dettagli che possano enfatizzare la difficoltà del paese di provenienza. Diversamente da chi scappa da un paese di origine per estrema povertà, bombardamenti, pericoli e orrori di ogni tipo, Seihon viene dal Burkina Faso e crede – anche a causa dei profili Facebook degli amici già espatriati che spesso non restituiscono la complessità della realtà, ma solo gli aspetti più positivi dell'esperienza – che all'estero esista la possibilità concreta di costruire un futuro con basi economiche diverse e più solide. È questa la possibilità che decide di inseguire:

La ragione per cui ho scelto il Burkina Faso, come paese di origine del personaggio principale, è che non volevo raccontare la storia di popoli che fuggono da un pericolo imminente. In generale, ho l'impressione che le migrazioni non siano necessariamente un fenomeno legato al bisogno di fuggire, ma che si tratti di persone che credono che altrove la loro vita possa essere migliore e che valga la pena di fare un tentativo. Se il protagonista fosse stato originario della Siria, la ragione della sua partenza sarebbe stata più evidente. (Carpignano 2015)

Tale scelta narrativa restituisce al migrante Ayiva e, per sineddoche a tutti i migranti, la rivendicazione di una propria identità che prescinde dallo status nel paese di provenienza e garantisce *agency* al personaggio. Egli, per avere la possibilità e la libertà di lasciare il paese di origine in cerca di lavoro, ricchezza o solamente per il desiderio di tentare delle vie alternative, non deve necessariamente essere in fuga da un paese in guerra. Come è avvenuto in maniera massiva a inizio Novecento, con le migrazioni dal Mezzogiorno, e come continua ad avvenire tuttora per uomini e donne di tutto il mondo, Ayiva ha la volontà di lasciare il proprio paese e rivendica con il proprio movimento il diritto di scegliere come e dove continuare a scrivere il proprio destino.

I luoghi con gli occhi dei protagonisti

Oltre alle immagini della protesta, sono almeno altre due le sequenze in cui appare più evidente il ribaltamento della rappresentazione dominante: la tragica fucilazione di un compagno di viaggio dei protagonisti nel deserto e il naufragio in mare con annesso arrivo dei soccorsi che segna l'ultima tappa della traversata. Concentrandomi su queste due sequenze e analizzandole nel dettaglio, vorrei tentare di mostrare come, in *Mediterranea*, Carpignano adotti delle tecniche narrative e stilistiche contro-egemoniche: se, nella pri-

ma, si allontana profondamente dalla sovrabbondante spettacolarizzazione della morte nella televisione e nel cinema mainstream, nella seconda ribalta la consueta focalizzazione sul punto di vista di chi assiste all'arrivo, sovvertendo la retorica del "salvataggio". Attraverso un'inversione delle retoriche della visualità sul fenomeno migratorio, il regista si rivela dunque capace di "spostarsi dall'altra parte" e di ridare voce, sguardo e visibilità a dei personaggi intesi come identità individuali.

La focalizzazione del racconto e la forte aderenza alle vicende avvenute sono frutto di una profonda ricerca del regista. Durante la realizzazione del primo cortometraggio calabrese, come già anticipato, Jonas Carpignano capisce di essere interessato più alla storia di Koudous Seihon che al suo contesto. Dunque, insieme all'attore, programma di estendere le vicende di *A Chjàna* per farne un lungometraggio. I racconti del migrante burkinabè sulla difficile traversata verso l'Italia sono fondamentali per Carpignano nelle prime fasi di sceneggiatura, ma il regista sente il bisogno di approfondire la sua ricerca e decide di ripercorrere le tappe del viaggio in prima persona. Parte per il Burkina Faso e trascorre due mesi nel villaggio della famiglia di Seihon, dopodiché si sposta attraverso l'Algeria e la Libia. Tuttavia, per sua stessa ammissione, l'esperienza di Carpignano non può essere paragonata agli ostacoli e ai pericoli vissuti dalle altre persone incontrate durante il viaggio (Arillotta 2015). Prima di tutto egli è un uomo, occidentale e percepibile come "bianco"³ e ha a disposizione tutto il denaro necessario per muoversi da una tappa all'altra, mentre la quasi totalità dei migranti africani è costretta a fermarsi e lavorare per raggiungere la cifra necessaria al passaggio successivo. Ben più importante, nel momento in cui rimane bloccato in una situazione di reale difficoltà, il suo passaporto italiano gli permette di prendere un aereo e tornare a casa sano e salvo. Oltre alla portata dell'esperienza, il frutto veramente prezioso della sua ricerca è stato l'hic et nunc dell'incontro con coloro che stavano affrontando il viaggio:

Quando i migranti arrivano in Italia raccontano un'esperienza ormai elaborata, molto spesso parziale. Per me invece era importante intervistare e parlare con le persone che ancora stavano cercando di arrivare: questo mi ha aiutato molto a completare il quadro, a far sì che il mio film non fosse una semplice ricostruzione, ma una testimonianza fedele della realtà dei fatti. (*Ibid.*)

3. Carpignano in quanto afrodiscendente non può essere definito bianco inteso come "caucasico", la mia affermazione in questo senso rientra in una prospettiva non biologica sulla razza, bensì culturalista quindi relativa e mutevole.

Grazie alla completa aderenza del racconto allo sguardo del protagonista, così come non ci si sofferma sugli aspetti negativi, allo stesso modo non esistono inquadrature panoramiche sulla bellezza del paesaggio calabrese o dei territori attraversati.

Tale scelta narrativa – ma ancor prima etica e politica – risulta particolarmente evidente nella macrosequenza iniziale del viaggio.

Deserto del Sahara

Nella prima sequenza abbiamo un chiaro esempio di come – diversamente dalla spettacolarizzazione della morte (sovrabbondante sia nel cinema che nella televisione) – Carpignano adotti delle tecniche narrative e stilistiche in controtendenza. Nella scena nel deserto libico, ad esempio, quando un uomo viene fucilato dai predatori, le urla di disperazione dei compagni di viaggio vengono attutite dall'audio e dopo poco il gruppo prosegue il suo cammino nel silenzio lasciandosi il cadavere alle spalle. Una scelta che mette in luce come tutti i rischi del viaggio, inclusa la morte, siano messi in conto dalle persone migranti: per questo motivo, Ayiva e Abas, pur addolorati, non appaiono disorientati dall'accaduto.

Come testimonia Wyatt Garfield (direttore della fotografia di *Mediterranea*), nelle scene girate nel Sahara era necessario evitare di rendere, attraverso le immagini girate in pellicola⁴, la bellezza classica del paesaggio esotico del deserto, con lo scopo di restituire esclusivamente l'esperienza umana vissuta dai migranti (Anonymous 2015).

Mar Mediterraneo

Oltre alla tragica sequenza nel deserto, un altro momento fondamentale del viaggio è costituito dall'ultima tappa in mare che segna ancor più marcata-mente l'inversione delle retoriche della visualità sul fenomeno quantomai attuale degli sbarchi. Dal naufragio e all'arrivo dei soccorsi, resi per mezzo di un montaggio visivo e sonoro frammentato con frequenti stacchi a nero, Carpignano ribalta il punto di vista cui è solitamente abituato lo spettatore.

4. Garfield ha utilizzato la pellicola Super 16mm (per le scene in esterno la KODAK VISION3 200T Color Negative Film 7213, per quelle in interno la KODAK VISION3 500T Color Negative Film 7219); mentre ha scelto la ARRIFLEX 416 come prima camera e la ARRIFLEX 16 SR3 per le scene che necessitavano una seconda camera.

Solitamente, infatti, nelle tragiche scene del soccorso in mare riportate dai telegiornali o immortalate dal cinema, la focalizzazione del racconto combacia sempre con il punto di vista dell'italiano (bianco) che salva la vita agli immigrati stranieri.

Tale egemonia dello sguardo è rappresentata anche dal film documentario di Gianfranco Rosi, *Fuocoammare*, acclamato nel 2016 come vincitore del Festival di Berlino, ma anche discusso sul piano etico dalla letteratura critica, che ha decostruito lo sguardo del regista come etnocentrico ed estetizzante sia sui migranti e che sui siciliani.

Contrapponendosi quindi, sia ai campi lunghi cinematografici di Rosi, sia alle immagini dei media che mostrano la disperazione dei migranti sempre come massa indistinta, *Mediterranea* si sposta dall'altra parte e riporta la visibilità ai protagonisti che vivono in prima persona tali traversie.

Conclusioni: l'atto politico

Citando ancora O'Healy a proposito delle violente immagini di rivolta che il regista ha scelto di raccontare:

Questi eventi, ripresi dalla prospettiva dei personaggi africani e contestualizzati nella narrazione come risposta agli abusi di cui lo spettatore è già al corrente, non sono presentati come un'esplosione casuale di violenza da parte di migranti infuriati. Al contrario questi avvenimenti emergono come una drammatica e collettiva appropriazione di visibilità e di agency. [...] *Mediterranea* interrompe tali consuetudini della rappresentazione cercando di rendere visibile la resistenza, la forza e l'esperienza soggettiva degli immigrati che hanno partecipato alla rivolta di Rosarno. La complessità del loro mondo, come ricostruita dal film, offre spessore e significato allo spettacolo della loro fiera protesta. (O'Healy 2019, pp. 224-225)

In conclusione, *Mediterranea* può essere letto come un'opera che si prefigge di ridisegnare l'immaginario, dando nuove forme di visibilità alle soggettività migranti, contrapponendosi ai media mainstream e alle narrazioni egemoniche.

Nella sua totalità, il cinema di Jonas Carpignano – che ad oggi vede conclusa la sua prima trilogia con i film girati nella Piana di Gioia Tauro: *Mediterranea*, *A Ciambra* (2017) e *A Chiara* (2021) – risulta caratterizzato da protagonisti che non sono mai guidati da una narrazione onnisciente o da

una volontà esterna, ma sono sempre essi stessi i fautori delle proprie scelte. La radicale *agency* garantita da Carpignano ai personaggi portati sullo schermo è resa anche dall'estrema ambiguità morale in cui essi accettano di galleggiare, per ragioni di sopravvivenza. Il coraggio di Carpignano sta anche nel costruire dei plot che fanno perno su personaggi che si pongono al di fuori del doppio stereotipo dell'eroe positivo (caratteristico dei film d'impegno) e dell'eroe negativo (protagonista dei film di genere), che di solito frustrano le aspettative identificatorie dello spettatore modello.

Il filosofo Jacques Rancière ha sostenuto che l'attività politica è «quell'attività che sposta un corpo dal luogo che gli era stato assegnato, o che cambia la destinazione di un luogo; fa vedere ciò che non aveva modo di essere visto, fa sentire un discorso laddove ne risuonava solo l'eco, fa sentire come discorso ciò che era inteso soltanto come rumore» (Rancière 2007, pp. 48-49).

Secondo Rancière, il cinema è realmente politico quando i suoi oggetti non lo sono esplicitamente, quando appartiene a un genere che di per sé politico non è, e quando configura nuove forme di visibilità spingendo al limite il visibile stesso.

In linea con questa definizione, l'opera di Carpignano rappresenta un vero e proprio atto politico, che oltrepassa ogni limite, restituendo visibilità, voce e sguardo a chi visibilità, voce e sguardo non sembra avere (Canadè 2017). Senza moralismi né retorica, ma con crudo realismo, Jonas Carpignano ci conduce in luoghi inediti dove i personaggi tornano a essere persone e il loro sguardo per qualche istante diventa anche il nostro.

Riferimenti bibliografici

- Anonymous (2015), *Wyatt Garfield Takes Film to its Extremes on Mediterranea*, in «Kodak», 28 August. Reperibile in <<https://assets.artistry.net/Mediterranea-Press-W.-Garfield.pdf>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Anonymous (2017), *Jonas Carpignano's 'A Chjàna' Feature Adaptation Attracts Christopher Columbus, Court 13, Others*, in «Shadow and Act», 23 January. Reperibile in <<https://shadowandact.com/jonas-carpignanos-a-chjana-feature-adaptation-attracts-christopher-columbus-court-13-others>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Arillotta S. (2015), «Mediterranea». *Intervista a Jonas Carpignano*, in «Lavoro culturale», 30 ottobre. Reperibile in <<https://www.lavoroculturale.org/mediterranea-jonas-carpignano/>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Camera dei deputati. Ufficio Rapporti con l'Unione Europea (28 giugno 2019), *Codice frontiere Schengen. Applicazione e prospettive di riforma*, Camera dei deputati. Ufficio Rap-

- porti con l'Unione Europea, XVIII Legislatura. Reperibile in <https://www.camera.it/temiap/documentazione/temi/pdf/1157296.pdf?_1561713370583> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Canadè A. (2017), *Sul limite. A Ciambra di Jonas Carpignano*, in «Fata Morgana WEB», 21 settembre. Reperibile in <<https://www.fatamorganaweb.it/a-ciambra-jonas-carpignano>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Carpignano J. (2015), *Mediterranea*, in *Dossier de presse*, in «Semaine de la Critique», Festival de Cannes. Reperibile in <<http://www.lesmutins.org/IMG/pdf/dossier-presse-mediterranea.pdf>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- De Franceschi L. (2015), *Prima o poi tornerò qui a fare un film. Conversazione con Jonas Carpignano*, in «Cinémafrica-Africa e diaspora nel cinema».
- Erbland K. (2015), *Springboard: How 'Mediterranea' Filmmaker Jonas Carpignano Made the Year's Most Timely New Feature*, in «IndieWire», 20 November. Reperibile in <<https://www.indiewire.com/2015/11/springboard-how-mediterranea-filmmaker-jonas-carpignano-made-the-years-most-timely-new-feature-52120>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- O'Healy A. (2019), *Migrant Anxieties: Italian Cinema in a Transnational Frame*, Indiana University Press, Bloomington.
- Rancière J. (1999), *La Méésentente : Politique et philosophie*, Éditions Galilée, Paris (trad. it. *Il disaccordo: politica e filosofia*, Meltèmi, Roma 2007).
- Sagnet Y., Palmisano L. (2017), *Ghetto Italia. I braccianti stranieri tra caporalato e sfruttamento*, Fandango edizioni, Roma.

Filmografia

- Carpignano J. (2011), *A Chjàna*, Oyibo Productions, Roma.
- Id. (2015), *Mediterranea*, Stayblack Productions, Roma; DCM Berlin; Court 13 Pictures, New Orleans; Good Films, Roma; Blu Grotto, Italia; Audax Films, Culver City; Good Lap Production, Paris; Grazka Taylor Productions, Beverly Hills; Hyperion Media Group, Los Angeles; LeGrisbi Productions, Culver City; Maiden Voyage Pictures, London; Nomadic Independence Pictures, Nashville; Sunset Junction Entertainment, Los Angeles; Treehouse Pictures, Beverly Hills.
- Id. (2017), *A Ciambra*, Stayblack Productions, Roma; RT Features, São Paulo; Rai Cinema, Roma; DCM, Berlin; Haut et Court, Paris; Ministero della Cultura, Roma; Sikelia Productions, New York; Film I Vöst, Trollhättan; Filmgate Films, Gothenburg.
- Id. (2021), *A Chiara*, Stayblack Productions, Roma; Rai Cinema, Roma; Haut et Court, Paris; Arte France Cinéma, Paris.
- De Seta V. (2006), *Lettere dal Sahara*, A.S.P. Acquisto Sviluppo e Progetti, Roma; Metafilm, Roma.

- Lombardi G. (2011), *Là-bas – Educazione criminale*, Eskimo, Roma; Figli del Bronx Produzioni, Napoli; Minerva Pictures Group, Roma; Rai Cinema, Roma; Regione Campania, Napoli.
- Muscardin L. (2007), *Billo – Il Grand Dakhaar*, Exordia Corporation, Roma; The Coproducers, Roma.
- Placido M. (1990), *Pummarò*, Cineuropa '92, Roma; Numero Uno International, Roma; RAI Radiotelevisione Italiana – Rete 2, Roma.
- Rosi G. (2016), *Fuocoammare*, 21uno Film, Roma; Stemal Entertainment, Roma; Luce Cinecittà, Roma; Rai Cinema, Roma; Les Films d'Ici, Paris; Arte France Cinéma, Paris; Ministero della Cultura, Roma.
- Segre A. (2010), *Il sangue verde*, Zalab, Roma; Aeternam Films, Paris; Jolefilm, Padova; Rai Tre, Roma; AAMOD – Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma.

Mapping the Margins

Imaging Belonging, Spatial Exclusion, and Cinematic Resistance in “A Ciambra”

Izabella Wódzka

Introduction

A Ciambra (Carpignano 2017) takes place in the eponymous suburb located in the town of Gioia Tauro, Calabria, in southern Italy, and it is centered on its prepubescent protagonist Pio (Pio Amato, fig. 58) and his extended family, all played by non-professional Italian Roma actors. Carpignano was partially inspired by his own experiences and encounters with the Roma community in Gioia Tauro while filming his feature debut *Mediterranea* (2015), and the hybrid nature of the film (“scripted reality” format combined with shaky, handheld camera and rough editing) lends the film an aura of realism. The camera almost exclusively follows Pio over the course of several days as he navigates his neighbourhood and the local town making friends with African migrants and trying to support his family in various, not always legal, ways. The film combines elements of both feature and documentary style filmmaking and is an example of what can be called socially engaged cinema. *A Ciambra* is characterised by an almost leisurely rhythm with extension of singular moments and seemingly unimportant situations into long scenes filled with close-ups. It is, in essence, a film about narratives of identities, about spatial and economic marginalization of racialised minorities, the insidious workings of politics and intricacies of power relations, with an overarching theme of boundary crossing (whether symbolic or literal), transformation, belonging and non-belonging.

Already in the first shots it becomes obvious that neither Pio nor his extended Roma family feel like they belong to the nation state which they inhabit. In other words, the fact that they formally belong (possessing Italian citizenship) does not necessarily translate to «their lived experiences of nation» (Wood 2016, p. 96). As Nichola Wood argues, expanding on Walker Connor’s point, when it comes to national belonging, what matters to

people is what they perceive rather than what factually is (*ibid.*). However, this chapter does not aim to reiterate the already articulated and existing research into contested forms and modes of Roma citizenship(s) (see Ivasiuc 2015; Alietti, Olivera, Riniolo 2015; van Baar 2017), but rather to consider how cinema and the cinematic medium can help wider audiences experience the national belonging, and non-belonging, as perceived by various minorities, here in particular Italian Roma and to a certain extent African migrants. By doing this, I pick up the call for more research into how people experience nationhood and belonging, expressed by Wood (2016, p. 99). She stresses the relative lack of everyday experiential and emotional outlooks on nationalism and nations when it comes to academic research. In the same vein, I argue here that exploring and analysing filmic material on national belonging can provide such reference. *A Ciambra* depicts with ingenuity the consequences of racialised Roma and migrant politics perpetuated by many governments in Europe, and the resulting systemic oppression and discrimination, coupled with spatial and social marginalisation, which in turn all contribute to the deep and ensuing feeling of non-belonging. Felice Cimatti suggests (2018, p. 100), that *A Ciambra*, alongside several other Italian productions, portrays the “monstrous” places and broken human relations in a way that evokes new cinematic language, a language that brings innovative ways of portrayal of Italy and Calabria in particular. He refers to it as the «new Calabrian cinema» and regarding *A Ciambra*, he notes: «The story is told in a new language, a pidgin that is perhaps a sign of the Italian of tomorrow» (*ibid.*). Following Cimatti, I argue that this new cinematic pidgin, or a hybrid filmmaking as I call it, is used by Carpignano not only to tell a story from the new Calabria, but also to capture the vast network of human and non-human relations entangled within a highly divided and contested space.

In the next section I provide a short summary of the theoretical strands and ideas I weave into my analysis of *A Ciambra* in an attempt to create a methodology which would account for a variety of socio-economic and other issues and themes present in the film. I then move on to give a short overview of the social and historical context, followed by a close reading of chosen scenes from the film to illustrate my points on belonging, space, and cinematic resistance. While I focus predominantly on Italian Roma, I also include references to migrants, particularly from Africa, as their presence and depiction in the film contributes to a more nuanced understanding of social hierarchies in connection with race, ethnicity, and space.

Methodological Approach

There has been much research done on the concept of belonging, out of which I find Nira Yuval-Davies' the most useful when approaching *A Ciambra*. Her research is prominent in the field of sociology and her work on belonging is pioneering, often referring to questions of otherness, group membership, identity narratives in globalised times, and the agents and requisites that shape and define belonging. In her book *The Politics of Belonging* (2011), she proposes an intersectional approach to the issue, and furthermore, she distinguishes between belonging and the politics of belonging. This is important in the context of this chapter, as it will become evident that one's affective attachments to a group, or one's yearning to belong, do not converge with the systems of power that often construct and deploy the dominant narratives of belonging. For Yuval-Davies (2006, pp. 197-198), the politics of belonging is exactly that – it is a set of specific political projects that aim to construct and frame belonging to various collectivities and groups. What is more, the politics of belonging involves not only creating and maintaining of these boundaries by those with power, but also challenging and contestation of the boundaries and group memberships by other political or social agents (*ibid.*, p. 205). The subversive dimension of the politics of belonging, and the possibility to challenge (although not always successfully) what it means to belong and who can belong, becomes particularly important for the protagonists of the film, as I will show later on. On the other hand, Yuval-Davies (2011, pp. 10-11) stresses the affective dimension of the term belonging, differentiating it from the politics of belonging, which she defines as a feeling, an emotional state of feeling safe and “at home”, being emotionally attached to a space, often a “safe space”. Belonging is shaped and framed by everyday practices, it is situated and localised (although its geotemporal aspects can be nowadays transcended by technology). Belonging is also conditioned by our bodies and visible markers such as skin colour, but it tends to be articulated and politicised only when threatened or questioned.

Yuval-Davies proposes a succinct yet illuminating definition of citizenship where she describes it as «the participatory dimension of belonging to a political community combined with spatial security rights» (*ibid.*, p. 42). Her definition is reflected in Kate Hepworth's writings (2014a, 2014b), where she considers it «an emergent condition that is emplaced and embodied», in addition to the citizenship's legal and regulatory status. As evidenced in *A Ciambra*, the racialised protagonists are not afforded these

basic rights and are instead profiled and excluded (both spatially and symbolically) from the majority society which deeply affects their sense of belonging. Using Yuval-Davies' theories as the framework for understanding the notions of belonging and citizenship, I seek to examine this film as an exemplary work that deals with these issues, putting the questions of national boundaries, spatial exclusion/inclusion, and belonging at its core, as mentioned above.

Interdisciplinary Insights and Context

The aim of this section is to equip the later reading of *A Ciambra* with the necessary socio-political background as well as to highlight the scholarly work done in the area of Roma policies and identity questions. This stems from my belief that no film exists in social, historical, or temporal void, and especially films with claims to a documentary-style reality should be carefully contextualised. Allowing sociology, politics, and other areas of inquiry to infuse film research recognises the usefulness of interdisciplinary approach when analysing such complex pieces of socially engaged filmmaking. Rising interest in Roma policies, migration, and integration has resulted in an increased output in social and political studies devoted to this group. There are several prominent scholars who have focused on this topic in their research, and the below summary is just a brief overview of the most relevant studies done in this area of inquiry (Sigona 2005; Marinaro, Sigona 2011; McGarry 2011; Sigona, Trehan 2011; van Baar 2012; Sigona 2016; Maestri 2019; van Baar, Kóczé 2020). Much of this chapter owes its conceptualisation of space, politics, and belonging to the works of Aidan McGarry. His 2017 book *Romaphobia. The Last Acceptable Form of Racism* is a remarkable exercise in spatial and social conceptualisation of Roma marginalisation, and an attempt to picture the history of Romaphobia against such aspects as territory, nation, state, and identity. He rightfully points (*ibid.*, p. 48) to the endurance of the “nomad” stereotype in connection with Roma and all the negative associations it stirs up (statelessness, lack of loyalty, economic migration). Drawing on the works of academics such as Doreen Massey and Edward Soja, McGarry proceeds to show the intrinsic connection between identity and place/locality in the spatial structure of various communities, from family kinship to national states. His chapter on socio-spatial segregation in Eastern Europe provides useful conceptualisations of power relations and their impact on Roma communities in relation to space and place

(*ibid.*, pp. 127-170). Using case studies, McGarry draws a symbolic, yet sadly very tangible, map of Romaphobia and its various, but always sinister, narratives which underlie socio-economic and spatial exclusion, and discrimination of Roma groups. He stresses (*ibid.*, p. 137) that these exclusionary and racist spatial politics are not confined to any one region and should be considered in a wider pan-European, or even global, context. Later in this chapter, the urgency to treat Romaphobia as a global issue and part of race discourses becomes obvious as the full extent of discrimination and marginalisation of the Roma community is revealed in the close reading of the film.

The importance of the nomadic outsider narrative and the perceived undesirable mobility of Roma is at the heart of many anti-Roma policies which aim to divide the social and other spaces into “Gypsy” and mainstream ones. The results of these discourses and their enactment in real life can be summarised in key words such as evictions, forced resettlements, violent attacks, and abominable living conditions. In *A Ciambra*, the notion of inhabiting not only peripheral zones but even more so – places of no use for the capitalist society, wastelands, dumping grounds and no-man lands – becomes a meaningful practice. Here, the recycling and reuse of what is otherwise considered waste by the mainstream society forms an important component of living for both the Roma community and African migrants. Another major factor to be considered when discussing Romaphobia and politics is race and ethnicity. The association of presumed bodily racial signs and criminal behaviour has its sources in European enlightenment and was further consolidated by studies in social Darwinism and other pseudo-anthropological sciences (Sigona, Trehan 2011). Thence, one’s ethnicity, as a source of criminality in case of Roma, had become intrinsically linked with wider social order and security. Vagrancy, lack of employment, and Gypsies’ innate proclivity for crime were all construed of in terms of their danger to the public and have provided arguments for their further marginalisation and separation from the mainstream society. Sigona and Trehan (*ibid.*) see this as a continuous cause of Romaphobia, persistent to this day and linked to many discriminatory policies regarding this community.

While Italy is considered a highly developed Western nation, it nonetheless faces its own struggles, among them a strong regional identity and the historical and economic division between the South and the North of the country. The South has been perceived as the poorer, lagging behind, and economically unstable part of Italy, and it is perhaps not a coincidence, as argued by Cimatti, that *A Ciambra* takes place in Calabria, one of the most

disadvantaged regions in Italy. The inhabitants of the so-called “nomad camps” (*campi nomadi*) in Italy, whether Italian or East European Roma, share the same stigma and marginalisation perpetuated by the majority society and government agents. Regardless of their legal status, they are often treated as second-class citizens, ostracised, and penalised in various ways for their Roma identity. The repercussions of Romaphobia and anti-Gypsyism, historically and spatially continuous and uniform, are still being felt and the processes underlying these prejudices are still in motion. Roma are pictured as a threat to the stability of a nation state because of their perceived lack of belonging and identification with one territory, their hyper mobility and nomadic lifestyle of particular problem (despite the fact, repeated by Romani Studies scholars, that most of the Roma community has been living a sedentary lifestyle for generations now). In *A Ciambra*, this issue is further nuanced by picturing together Pio and his friend Ayiva (Koudous Seihon, fig. 59), a migrant from Burkina Faso whose difficult and entangled non-belonging to Italian society was the main theme of the previous film by Carpignano, *Mediterranea*.

Belonging and the Politics of Belonging: Who has the Right to Belong?

Belonging is not a tangible object and thus requires a specific set of cinematic tools and a skilled use of the profilmic time and space in order to convey it. In *A Ciambra* temporality and spatial structures play a major role in framing belonging as well as the politics of belonging. The first and most obvious example is the spatial isolation and marginalisation of both Roma and African communities. Pio and his family live in what effectively equates to a ghetto, a designated zone with underdeveloped dilapidated buildings that is exclusively inhabited by Italian Roma. Carpignano provides plenty of shots that construct and establish the spatial context of the protagonists. There are scenes outside Pio’s house that frame the backyard filled with burning garbage, as well as long shots of the eponymous zone, and medium and close-ups on the interior of the house with the secondary plot of the film relating to the lack of electricity in the building. The settlement of Ciambra is situated outside Gioia Tauro’s centre and is surrounded by fields, unfinished construction sites, and waste heaps. Importantly, it is also somewhere at the peripheries of the town that the makeshift migrant camp is located. It is physically separated not only from the majority Ital-

ian town, but also from the Roma dwellings, reinforcing the strict social hierarchies existing between various racialised minorities. It is clear from the very beginning that these are not desirable places to live in, and that people who inhabit them are literally and metaphorically at the fringe of the Italian society.

Pio is a cheerful boy full of energy and still not fully aware of social constraints emanating from his status as Roma. This is conveyed through his movements in the space which are relatively unrestricted as he travels between the city centre, the local migrant camp, the suburbs, and so on. He drives a scooter, a car, and he takes a local train in addition to hitching a ride with Ayiva every now and then, to mention just a few means of transportation used by Pio. Pio's young age allows him to explore the local area and the town without drawing too much negative or unwanted attention. In similar vein, Pio exploits his position as a "boy", rather than a man with duties and responsibilities, to roam freely and befriend Ayiva and socialise with other African migrants. He is only allowed to do it due to his young age, and as the film progresses, it becomes clear that he must choose between loyalty to family and his new friendship which in turn is the axis of his growing up and transformation into a man. Pio's belonging to Roma community is later questioned after an incident caused by his reckless behaviour, leading to his physical expulsion from the family house. Pio's older brother presents betraying Ayiva as the only option to "prove" himself, regain the trust of the family, and becoming an adult man.

Perhaps one of the most telling boundary-making practices occurs when Pio and his family enjoy a dinner together at home. They prepare a simple pasta dish and comment to each other how "Italian" it is and how they will eat tonight "like Italians". This supposedly mundane moment of the everyday works here as an important signifier of Roma identity vis-a-vis the majority Italian one. Culture, including such tangible things like food, become markers of belonging, clearly cutting across this seemingly unified nation space of Italy. It is significant, too, that the dish the family serves is an instantly recognisable attribute of Italian cuisine, almost synonymous with "Italianness", and easily identified as belonging to the Apenine peninsula by most of the globalised audiences. In short, while Pio and his family are Italians "on paper", they are not "Italian enough" for the majority society. They are perceived, and they perceive themselves, as different to other groups living in Gioia Tauro, including the migrant community. In theory, as Italian citizens, they should enjoy a full access to a range of benefits, state support, and non-material concepts, such as equality, human rights, etc. But in prac-

tice their lives are more akin to the lives of the African migrants, driven by daily needs and struggles, such as access to electricity, clean water, or education. Their “othered” status in comparison to mainstream Italian citizens is best visible in the scenes where the Italian police decide to come to Pio’s home and intervene on several occasions. This encroaching of the state into the home of Pio and his family is each time presented as rather dramatic and biased in nature – the Roma are unfairly targeted because of their low economic and social status, they are easy for the Carabinieri (Italian police) to arrest and blame. But it is not only the representatives of the legal forces who visit the Roma housing. The local mafia, called simply “Italians” by Pio and his family, is another agent in this web of relations who claims ownership of the businesses and people in the region. The mafia ultimately acts like the state forces, intervening and policing the local community, and the lines between legal and illegal become blurred. After all, what difference does it make to Pio whether he has to bribe a mafioso or a policeman? This blurring of the boundaries between legal/illegal is characteristic of border spaces and places of transformation, and the degree to which the boundaries are blurred can vary.

Wastelands, Garbage, and Refuse: the Aesthetics of Trash

This section proposes a new critical reading of cinematic resistance and representations of civil disobedience by marginalised social groups. I argue that many clandestine, mundane acts of seemingly insignificant value, as well as the trash and refuse itself, are indeed framed and represented in a way that transforms them into defiance (for example, recycling garbage discarded by the mainstream society), granting subjectivity to the depicted marginalised groups. I argue that *A Ciambra*’s originality stems partially from its reframing of the subject and abstinence from the “white saviour” gaze – the dump, living in proximity of trash, collecting recyclables, or cleaning are not sources of suffering, and the protagonists are not elevated from their misery by outside agents or factors. Instead, the film’s focus on the sheer fact of persistence in the face of obstacles and marginalisation and testifies to the strength and agency of the portrayed communities and individuals. Inhabiting liminal spaces, wastelands, dumping sites and partially unfinished or ruined buildings becomes a powerful statement on the position of racialised minorities in the contemporary European society. Furthermore, I look at the spatial segregation and exclusion and read them,

in accord with Aidan McGarry's findings, as results of Romaphobia and Romaphobic discourses persistent in the European public space. Thus, this section is also an attempt to engage with a relatively under-examined area of aesthetics of garbage (mostly conceptualised in regard to Latin American cinema) and New Materialism in Film Studies. I examine the ways in which cinema can contribute to the ongoing political struggles for Roma, and migrant, recognition and representation by focusing on the abject objects, the unwanted, the excess and offal, and finally – decay and death. How these seemingly negative concepts and themes can be reversed and reutilised by socially and politically engaged cinema to elevate the status of Roma? Can cinema truly become an emancipatory space of transgression, hybridisation, and resistance?

Trash is everywhere, it is ubiquitous and an integral part of our lives. We produce refuse by the mere fact of being but our developed societies have also come with ingenious ways to dispose of it in ways that conceal, hide, and render invisible these undesired elements of our existence. It is no accident that films like *A Ciambra* present garbage-littered landscapes and heaps of waste in a manner that satiates the unwanted with new symbolic meanings. Images of trash serve here a double purpose: in a literal reading of the films, rubbish becomes a means of providing for one's family by collecting scraps and reselling them. On a metaphorical plane, the trajectories of waste are linked to the lives of the subaltern, drawing strong parallels between what the mainstream considers "human trash" and the actual refuse. Both are unwanted elements within the majority society, hence the strong need to contain and segregate them, and maintain a spatial distance with clear boundaries between the unwanted (Italian Roma and African migrants) and assets (majority Italian society). This view is corroborated by Harrow who notes (2020, p. 72): «The line between the material reality of trash and the reduction of the humanity of the trash-pickers to objects of pity, figures of misfortune literally and metaphorically, functions [...] to make visible the ways people and distinct objects might be seen as reduced, as deprived of worth». Garbage collecting is often done by Roma across Europe as a profession that is shunned by the majority, yet it is crucial to maintaining not only sanitary order but, as I argue, a social order. Despite being perceived as dirty, chaotic, out of order, garbage is highly structured and hierarchical, it is entrenched in our culture and society and is a direct result of human existence. Waste and wastelands are also highly racialised (and often gendered), as argued by Millar (2020, p. 10) who analysed the representation of Brazilian trash collectors, *catadores*. Consequently, by push-

ing Roma and migrants to live in spatially segregated slums and restricting their job opportunities, the mainstream society reinforces the existing discrimination of these communities while also perpetuating the stereotype that Roma and migrants do not want to assimilate, are work-shy, and only good for the simplest and most undesirable tasks. In other words, the spatial segregation of garbage, refuse and offal mirrors the segregation endured by marginalised and oppressed groups. The segregation of the unwanted, whether be it humans or objects, upholds the dominant, hegemonic patterns of social order and hierarchy.

Roma are often associated with dirt, bad smells, lack of proper hygiene and other essentialised notions pertaining to their bodies, visual appearance and personal conduct (Hepworth 2014a; Racles, Ivasiuc 2019). Their living conditions, starkly visible in the film, fuel these prejudices, and in turn lead to even more spatial segregation and entrapment of Roma in homogenous, impoverished, and peripheral dwellings, called by McGarry (2017) “ghettos”. He notes (*ibid.*, 131) that Roma, due to their secondary citizen status, are not prioritised when it comes to social policies of national and regional agents and are often forcibly moved to literal dumping grounds and wastelands. He goes on to draw a link between the living condition of Roma and the way states treat them, «as detritus, waste, polluting, a stain that needs to be removed». The titular Ciambra is one of many such places in Italy, called “quartieri nomadi” (*nomad districts*), where the state relegates Roma to live in substandard conditions in highly segregated places. In accord with McGarry’s claims (2017), the inhabitants of the Ciambra admit that the council does not help them to take care of the area and they are forced to rely on themselves when it comes to trash collection and removal or repairs to the buildings and streets. Similarly, the migrant camp where Ayiva lives fits the description of “ghetto” given by McGarry – it is homogenous, segregated from the majority, placed in an undesirable area and neglected by state and local agents. Strong parallels start to emerge between the notions of rubbish, utility, productivity and marginalised communities. In the language of the late capitalist and neoliberal system, in which success is measured by economic utility, Roma are expendable and undesired because of their presumed lack of labour contribution. While migrants are often framed through their “utility” for the host nation, and the idea of “hard-working, good” migrant has gained popularity, it does not protect them from racism and exclusion (see Hepworth 2014b). Those who do not follow the paradigm of “usefulness” are thus relegated to the margins and forced to live in grey zones of semi-legal economy, including picking and trading in trash. Let us

now consider some examples of the representations and meanings of trash in the film and the symbolic significance of rubbish within the hierarchies of power and societal order.

While Calabria is known for its beautiful coastline and it remains a popular holiday destination, Carpignano does not give the audience even a glimpse of the postcard landscapes. Rather, his gaze is focused on the marginalised and the hidden. There is a prevalence of close-ups and extreme close-ups on pieces of objects, body parts, and faces; there are glimpses of littered streets, piles of rubbish and deserted, half-torn buildings as well as occasional broken car or scooter. There is trash, too, and Pio as well as Ayiva work with garbage and reselling of used objects. In *A Ciambra* images of litter and refuse are ubiquitous and the lives of the characters are intrinsically linked with them. Cimatti (2018, p. 100) mobilises an interesting concept where he links the portrayal of a new, emerging society made up of a mixture of peoples, histories, and places, with the notion of a hybrid cinematic language where garbage and degradation are grammatical units of representation, equally important as any other component. In his own words (*ibid.*, p. 101), the «new is always dirty, always vulgar». I explore this idea in more depth, alongside the aesthetics of garbage, later in this section.

The piles of rubbish visible outside Pio's house are for recycling, reselling, and if completely unsuitable, burning. On closer inspection it becomes visible that tires are neatly arranged and separated, there's a container for plastics, and the stolen cars are kept in a designated area. From the seeming chaos emerges a system of rubbish collection and segregation in which the Roma are versed and which they use to their own advantage. Ayiva's main source of income seems to be, not unlike the Amato's, recycling of discarded and unwanted objects. The man explains to Pio that he collects all kind of things in an industrial container in order to, once filled, send it to Burkina Faso where he hopes to sell its contents and live a comfortable life off the money earned. This story, at first seemingly unimportant to the plot, is a metaphor for the global circulation of left-overs, discarded by the well-off who often dispose of objects just to replace them with newer ones, which are then meticulously collected by the poor to be resold to even poorer to make a marginal profit. It brutally shows our contemporary society's wasteful and unsustainable approach to environment, and how this culture of incessant buying and disposition of things translates to our attitudes and treatment of human beings. Deemed unproductive and useless for the society, it is easy to demote the figure of Roma or migrant to a subhuman status and to normalise their stigmatisation and segregation. In the end, Pio must

choose between his friendship with Ayiva and his community, and when asked to help steal Ayiva's container, he does so reluctantly. What most of us would consider a container of trash, becomes the centre of a story about identity, loyalty and betrayal, and ironically, one of the most important commodities in the film. Thus, Carpignano repurposes the mainstream refuse into something significant, and the Roma who steal the container (as much as it is morally debatable), also symbolically take ownership of their lives and identities in defiance of the popular stereotypes regarding their lack of agency (McGarry 2017).

This transformation of trash and mundane objects and trivial tasks (including petty crime) into acts of resistance could be linked to *estética do lixo* (*aesthetics of garbage*), a recurrent theme in Latin American cinema where the focus is on rubbish and debris, and the humans who deal with it on a daily basis. Aesthetics of garbage has a long visual tradition especially in Brazil and has been described by several film scholars, particularly in relation to *Lixo Extraordinário* (Walker, Harley, Jardim 2010; Stam 1997, Kantaris 2015, Millar 2020). As noted by Robert Stam (1997), this alternative aesthetic revalorises, by inversion, that which has been previously deemed negative, dirty, unwanted. This inversion of the unwanted into something positive, a driving force for survival and resistance, has a strong narrative evidence in both films. Pio's stealing of relatively inexpensive suitcases and small belongings and reselling them in order to provide for the family, is one of the examples of reversing the discourse of trash and negative ascriptions. While stealing is still legally a crime, in the film it gains a new meaning and value, becoming a source of income and a means to sustain not only the material demands (food, clothing, utilities, etc.) but also of reasserting one's identity and pride vis-a-vis a social system, in other words to sustain one's dignity. Additionally, *A Ciambra* uses the aesthetic of garbage on the formal level by resorting to techniques that are cognate to underground, financially constrained filmmaking strategies. As Stam notes (1997, p. 278), «for filmmakers without great resources, raw-footage minimalism reflects practical necessity as well as artistic strategy», and it seems to be the case here. Carpignano turns his relatively low budget into a conscious strategy of realistic, handheld camera work and grainy, imperfect film texture with narratives driven by montage of suggestive images, silent acts, and tense soundtracks rather than explosive visual fireworks or expensive settings.

The last shots show Pio choosing between his child friends playing next to a massive heap of trash, and the adult men, standing together in a clean corner of the yard smoking cigarettes. They wave at him and invite him to join,

and his last steps are directed towards the grown-ups. This symbolic death of childhood and innocence connected with it is a rite of passage, elevating Pio from a mere adolescent to a respected grown-up within his community. The final step, Pio's choice to join the men, occurs in a landscape of garbage, a place where various spaces and times can mix, the old with the new, the world of the dead with the world of the living. Again, refuse and waste is transmogrified into a state of importance, a symbolic space of change, death, but also rebirth and transition. Garbage and wastelands are thus interstitial places of hybridisation and mixing, a meeting point in space for objects of various backgrounds, origins, histories and trajectories. Importantly, Stam sees the hybridity of filmic form as a conscious move from *pure* to *contaminated* embracing the «leitmotif of the strategic redemption for the low» (*ibid.*, p. 277). *A Ciambra* undoubtedly indebted to the aesthetics of garbage as a postcolonial practice in filmmaking but its take on it is localised and contextualised. It hybridises the postcolonial with the post-capitalist realities, repurposing *estética do lixo* in order to perform and produce images of racism and Romaphobia in contemporary Italy. Importantly, Carpignano avoids aestheticisation of poverty and garbage, instead showing the full materiality of it, confronting the viewer with the unpleasant truth about the system in which we are all immersed. Inverting the negative, the film contests and shifts the popular paradigms of what is valuable and what is, and who is worth being portrayed and in what manner. This has not been done before in cinema, and despite certain shortcomings, *A Ciambra* should be applauded for its innovative use of the style and formal techniques which link the plight of marginalised communities in Europe with those in postcolonial settings. By showing the ubiquity and pervasiveness of certain patterns of injustice and inequality, the movie makes a powerful statement on the condition of our societies. The universal and global dimension of racism and discrimination, as well as spatial marginalisation, laid bare in the film and connected to the world cinema representation of the subaltern, cannot be silenced, or omitted from public debate and academic research.

Conclusions

To sum up, *A Ciambra* can be considered an example of socially engaged cinema which strives to not only portray people who were previously considered unimportant (and thus often rendered invisible), but also to provide a platform for non-hegemonic alternatives to the usual portrayal of these

groups. The subversive potential of cinema is fully realised in Carpignano's use of garbage and wasteland scapes to articulate resistance and agency of his subjects. Whereas the likening of the subaltern to trash has been criticised by some film scholars as clichéd, it is fully justified in the context of *A Ciambra*, both because of the innovative way in which it inverts this association to make it positive, and simply because living on the margins among trash is still the case for many people.

What is more, his use of hybrid filmmaking strategies, both in production and its formal elements, further contributes to the film's importance as a tool to represent the marginalised communities through a non-hegemonic gaze. While the film is highly contextualised and located, it carries a message that is relevant and urgent on both national and global levels. By zooming in on Pio and Ayiva and their immediate social groups, Carpignano manages to capture the workings of larger, transnational systems of spatial exclusion and racial oppression. These entangled, multiscalar networks of power relations and social hierarchies have very embodied and emplaced meanings to those who cannot escape their workings due to economic and other factors.

References

- Alietti A., Olivera M., Riniolo V. (2015). *Virtual citizenship? Roma communities, inclusion policies, participation and ICT Tools*, McGraw-Hill Education, Milan.
- van Baar H. (2017), *Boundary practices of citizenship. Europe's Roma at the nexus of securitization and citizenship*, in Sigona N., Gonzales R. (eds.), *Within and beyond citizenship. Borders, membership and belonging*, Routledge, London, pp. 143-158.
- Id., Kóczé A. (2020), *The Roma and their struggle for identity in contemporary Europe*, Berghahn, New York.
- Cimatti F. (2018), *The "New" and the Imaginary in the South: Calabria in Contemporary Italian Cinema*, in «Diacritics», 1, pp. 98-101.
- Harrow K. (2020), *The Labour of Trash Films. Agnès Varda, Les Glaneurs et la Glaneuse; Mai Iskander, Garbage Dreams; and Lucy Walker, Waste-Land*, in «Critical Arts», 6, pp. 71-89.
- Hepworth K. (2014a), *Encounters with the clandestino/a and the nomad. The emplaced and embodied constitution of non-citizenship*, in «Citizenship Studies», 1, pp. 1-14.
- Id. (2014b), *Topologies of citizenship*, in Isin E., Nyers P. (eds.), *Routledge Handbook of Global Citizenship Studies*, Routledge, London, pp. 110-118.
- Ivasiuc A.N. (2015), *Provincialising Citizenship. Critical anthropological notes on the uses and usefulness of "citizenship" in the context of the Roma political subject*, 2015 BASEES Conference, Cambridge.

- Kantaris G. (2015), *Waste not, want not. Garbage and the philosopher of the dump (Waste Land and Estamira)*, in Lindner C., Meissner M. (eds.), *Global Garbage. Urban imaginaries of waste, excess, and abandonment*, Routledge, London, pp. 52-67.
- Maestri G. (2019), *The Nomad, The Squatter and the State. Roma Racialization and Spatial Politics in Italy*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 5, pp. 930-946).
- Marinaro I., Sigona N. (2011), *Introduction. Anti-Gypsyism and the politics of exclusion. Roma and Sinti in contemporary Italy*, in «Journal of Modern Italian Studies», 5, pp. 583-589.
- McGarry A. (2017), *Romaphobia. The last acceptable form of racism*, Zed Books, London.
- Millar K.M. (2020), *Garbage as Racialization*, in «Anthropology and Humanism», 1, pp. 4-24).
- Racleş A., Ivasiuc A. (2019), *Emplacing Smells. Spatialities and Materialities of “Gypsiness”*, in «Anthropological Journal of European Cultures», 1, pp. 25-44).
- Sigona N. (2005), *Locating “The Gypsy Problem”. The Roma in Italy: Stereotyping, Labelling and “Nomad Camps”*, in «Journal of Ethnic and Migration Studies», 4, pp. 741-756.
- Id. (2015), *Everyday statelessness in Italy. Status, rights, and camps*, in «Ethnic and Racial Studies», 2, pp. 263-279.
- Id., Trehan N. (2016), *The (re)criminalisation of Roma communities in a neoliberal Europe*, in Palidda S. (ed.), *Racial Criminalization of Migrants in the 21st Century*, Routledge, London, pp. 119-132.
- Stam R. (1997), *From Hybridity to the Aesthetics of Garbage*, in «Social Identities», 2, pp. 275-290.
- Yuval-Davis N. (2011), *The politics of belonging. Intersectional contestations*, Sage, Los Angeles, London.
- Ead. (2006), *Belonging and the politics of belonging*, in «Patterns of Prejudice», 3, pp. 197-214.
- Wood N. (2016), *National Belonging in Cosmopolitan Times*, in Vieten U.M., Valentine G. (eds.), *Cartographies of Differences. Interdisciplinary Perspectives*, Peter Lang, Oxford etc., pp. 85-108.

Filmography

- Carpignano J. (2017), *A Ciambra*, Stayblack Productions, Roma; RT Features, São Paulo; Rai Cinema, Roma; DCM, Berlin; Haut et Court, Paris; Ministero della Cultura, Roma; Sikelia Productions, New York; Film I Vöst, Trollhättan; Filmgate Films, Gothenburg.
- Id. (2015), *Mediterranea*, Stayblack Productions, Roma; DCM Berlin; Court 13 Pictures, New Orleans; Good Films, Roma; Blu Grotto, Italia; Audax Films, Culver City; Good

Lap Production, Paris; Grazka Taylor Productions, Beverly Hills; Hyperion Media Group, Los Angeles; LeGrisbi Productions, Culver City; Maiden Voyage Pictures, London; Nomadic Independence Pictures, Nashville; Sunset Junction Entertainment, Los Angeles; Treehouse Pictures, Beverly Hills.

Walker L., Harley K., Jardim J. (2010), *Lixo Extraordinário*, Almega Projects, London; O2 Filmes, São Paulo.

Carpignano Goes West

La ricezione di “A Ciambra” negli Stati Uniti

Damiano Garofalo

Premessa

L'obiettivo di questo contributo è individuare le pratiche di ricezione e circolazione negli Stati Uniti di *A Ciambra* (Carpignano 2017). Il contesto nord-americano risulta, infatti, un terreno di circolazione privilegiato del film anche rispetto al mercato nazionale. Per questa ragione, s'indagherà il modo in cui la distribuzione e la ricezione critica del film si connette a questioni più propriamente produttive e promozionali, utilizzando una metodologia che si colloca a metà strada tra i media industry studies per l'analisi della distribuzione e gli studi culturali per l'approfondimento sulla ricezione critica. Questo saggio rappresenta un approfondimento di una ricerca più ampia sul ruolo di Martin Scorsese come ambasciatore e agente di mediazione culturale del cinema italiano negli Stati Uniti, che prevede tra le analisi di caso anche quella di Carpignano¹. Inoltre, lo studio si colloca in un ambito più ampio in cui si sono recentemente ricostruite le pratiche di circolazione internazionale del cinema italiano, sia in chiave storica che contemporanea².

A Ciambra (2017) è il secondo film scritto e diretto dal regista italo-americano Jonas Carpignano. Il film è stato prodotto da Stayblack, società italiana co-finanziata da Carpignano, in associazione con Rai Cinema e diverse società internazionali provenienti da Francia (Haut et Court), Svezia (Film i Väst, Filmgate Films), Germania (DCM Productions), Brasile (RT Features) e Stati Uniti (Sikelia Productions). Il film ha anche ricevuto alcu-

1. Mi riferisco, nello specifico, a una ricerca portata avanti assieme al collega Valerio Coladonato che, al momento in cui scrivo, è in corso di pubblicazione con il titolo *Martin Scorsese Presents. On A Certain Tendency in the Canon Of Italian Cinema*, in Barra L., Carluccio G., Manzoli G., Muggeo G. (eds), *Journey to Italy. Studying Italian Film and Media Beyond Italy Journey to Italy*, «La Valle dell'Eden. Journal of Cinema, Photography, Media», 37, 2022, pp. 7-20.

2. Il rimando è al PRIN 2015 *Circolazione internazionale del cinema italiano*, i cui esiti principali sono pubblicati nel volume a cura di Scaglioni (2020), e sul sito del progetto www.italiancinema.it.

ni sostegni istituzionali, come quello del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Direzione Generale Cinema (Italia), del Ministère des Affaires étrangères et du Développement International, e del programma L'Aide aux Cinémas du Monde del CNC (Francia). Possiamo considerare, dunque, *A Ciambra* come un esempio virtuoso di coproduzione internazionale, non solo per la natura dei soggetti produttivi coinvolti, ma anche per la partecipazione alla troupe e al cast di professionisti provenienti da una vasta gamma di paesi. Tra tutti i professionisti coinvolti, spicca la presenza di Martin Scorsese (per Sikelia Productions) come uno dei produttori esecutivi del film³.

Distribuzione e promozione di “A Ciambra” negli Stati Uniti

Da un punto di vista produttivo, possiamo definire *A Ciambra* un film indipendente, prodotto con un budget molto limitato, che vede la partecipazione di attori non professionisti: la vicenda, nello specifico, è ambientata in una piccola comunità rom in Calabria, a Gioia Tauro (O' Rawe 2018). Il film ha avuto un'uscita limitata nelle sale italiane: distribuito da Academy Two in 27 sale in tutto il paese (31 agosto 2017), ha incassato solo 26.000 euro nel mercato nazionale. Prima dell'uscita in sala, è stato presentato in anteprima alla *Quinzaine des Réalisateurs* del Festival di Cannes 2017, dove ha vinto l'Europa Cinemas Label Award. Grazie a questo premio, ha ricevuto anche il sostegno dell'Europa Cinemas Network, con ulteriore promozione e incentivi agli esercenti per estendere la proiezione del film in Europa. Dopo la sua diffusione in diversi festival internazionali, il film è stato distribuito nelle sale nordamericane da Sundance Selects, una “sorella” newyorkese di IFC Films, uno dei principali distributori di cinema indipendente europeo negli Stati Uniti. Uscito in un numero ancor più limitato di copie (cinque), il film ha incassato in modo simile al mercato nazionale, guadagnando poco più di 41.000 mila dollari dagli spettatori americani (se consideriamo l'incasso globale del film, molto limitato, di 104.000 dollari, quasi la metà provengono dagli spettatori nordamericani). Nonostante lo scarso successo al botteghino (comunque superiore per quasi il doppio a quello nazionale), *A Ciambra* è stato anche selezionato come candidato italiano per il miglior

3. Tutti i dati di produzione e distribuzione sono ricavati dalle pagine dedicate ad *A Ciambra* su «IMDbPro» (reperibile in <<https://pro.imdb.com/title/tt6802896/companycredits>>, consultato il 9 febbraio 2022) e «Filmitalia» (reperibile in <<https://www.filmitalia.org/it/film/92382>>, consultato il 9 febbraio 2022).

film straniero ai 90ⁱ Academy Awards, pur non ricevendo la nomination (Vivarelli 2017b). Tutto ciò solleva una domanda: che tipo di ruolo ha avuto Scorsese, e più in generale questo legame produttivo con gli Stati Uniti, nella produzione, circolazione e affermazione culturale del film nel contesto nordamericano?

Anzitutto, cominciamo con il dire che *A Ciambra* è il primo titolo a essere prodotto grazie a un fondo cinematografico internazionale stabilito dalla partnership tra la Sikelia Productions di Scorsese e la brasiliana RT Features di Rodrigo Teixeira. Questo fondo è stato istituito come una joint venture volta a produrre opere prime e seconde di registi emergenti in tutto il mondo, finalizzata alla ricerca di film d'autore che potessero raggiungere un appeal trasversale tra spettatori cinefili e pubblici commerciali (Hopewell 2017). A proposito dell'iniziativa, Scorsese ha ricordato: «sta diventando sempre più difficile per i giovani registi far realizzare i loro film. Questo fondo fornirà un sostegno reale dove è così urgentemente necessario» (Scorsese, cit. in Keslassy 2014). In questo caso specifico, Scorsese e Teixeira forniscono supporto durante lo sviluppo, la produzione, il montaggio e l'uscita del film di Carpignano. Emma Tillinger Koskoff, che lavora con Scorsese alla Sikelia Production, ha rivelato che *A Ciambra* è stato un film “scovato” da Scorsese stesso. Dato che non esiste un bando ufficiale per il fondo, lei e Scorsese lavorano abitualmente «per trovare registi che abbiano un forte curriculum visivo. Poi leggiamo le sceneggiature, e se siamo tutti d'accordo, lavoriamo con il regista per finire il processo di sviluppo, e lo aiutiamo a pianificare la produzione» (Tillinger Koskoff, cit. in Obenson 2017). Scorsese ha visto per la prima volta l'esordio di Carpignano, *Mediterranea* (2015), anch'esso ambientato a Gioia Tauro e con gli stessi protagonisti di *A Ciambra* (potrebbe essere considerato il primo capitolo di una trilogia, conclusasi probabilmente con il più recente *A Chiara*, 2021). Dopo aver letto la sceneggiatura di *A Ciambra*, chiama Carpignano per annunciargli il suo interesse (Ottocento 2017). Carpignano ricorda: «Gli scrissi una lettera e poi gli mandai un libro con tutte le foto che avevo fatto alla Ciambra negli ultimi 7 anni. Dopo un po' è arrivata la sua adesione e abbiamo iniziato a girare» (Carpignano, cit. in Caprara 2017). Dunque, il lancio del progetto è stato direttamente collegato al coinvolgimento di Scorsese già in fase di ideazione. Come rivela ancora Carpignano, «Martin mi ha cambiato la vita: ci ho messo cinque anni per trovare i fondi per *Mediterranea*, che non era nemmeno uscito in Italia. Grazie a lui, in due mesi ho avuto i fondi per *A Ciambra*» (Carpignano, cit. in Finos 2017). Dopo aver presentato il lavoro finito, Scorsese ha dato a Carpignano diversi «consigli da spettatore, mi

ha descritto le sue emozioni e attraverso di lui ho capito cosa funzionava e cosa no. Il suo modo di comunicare mi ha davvero colpito», osserva ancora il regista più giovane (Carpignano, cit. in in Caprara 2017). Come produttore esecutivo, Scorsese ha esteso la sua influenza anche sul piano formale, ad esempio nelle decisioni finali di montaggio (Anderson 2017, Vivarelli 2017a).

Il suo coinvolgimento come “scout” di giovani registi in cerca di fondi, fornendo consigli e suggerimenti di regia/montaggio, e facilitandoli nelle loro decisioni finali, si intreccia con le sue esperienze e ricordi cinematografici personali. Conosciamo bene l’impegno di Scorsese nella promozione del cinema italiano del passato negli Stati Uniti, in particolare di un certo canone di cinema (neorealismo e cinema d’autore degli anni Sessanta e Settanta soprattutto). Potrebbe, probabilmente, non essere un caso che il primo film a beneficiare di questi fondi speciali sia un film italiano, diretto da un giovane autore italo-americano (Carpignano) esattamente come lui (Scorsese). Il ruolo di Scorsese come “ambasciatore” del film è riconosciuto molto spesso e pubblicamente dallo stesso Carpignano. Il suo lavoro, infatti, non si è limitato alla ricerca di finanziamenti, ma è proseguito nella promozione del film negli Stati Uniti. Dopo la prima a Cannes, Scorsese ha osservato come *A Ciambra* fosse «un film avvincente e compiuto», aggiungendo: «il mondo è così realizzato, così intimo, che mi sembrava di vivere accanto ai suoi personaggi e a Carpignano stesso. Quello che fa con il suo giovane protagonista, traendone una performance matura e complessa, è davvero notevole. Un film commovente e bellissimo» (Scorsese, cit. in Hopewell 2017).

Scorsese è più volte intervenuto pubblicamente a proposito del film, con lo scopo di assicurargli una vita di distribuzione. Non è un caso che il suo nome sia (come vedremo) ampiamente citato dalla maggior parte delle recensioni critiche statunitensi, che lo collegano spesso al cinema italiano del passato, con diversi riferimenti al neorealismo – e dunque al canone di cui sopra. Anche in questo caso, gli interventi pubblici o dietro le quinte di Scorsese non si sono limitati alla fase di distribuzione: ad esempio, nel 2018 scrive una lettera ai membri dell’Academy per convincerli (senza successo) a inserire il film tra i candidati finali come miglior film straniero. In ultimo, il 23 giugno 2018 Scorsese ha partecipato a una conversazione, organizzata dalla Cineteca di Bologna nell’ambito della rassegna cinematografica *Il Cinema Ritrovato*, con tre registi italiani: Matteo Garrone, Alice Rohrwacher e Carpignano stesso. L’evento ha assunto subito la forma di un’intervista collettiva a Scorsese, condotta dai tre registi insieme all’attri-

ce Valeria Golino. Qui, Scorsese ha ricollegato i suoi ricordi personali di giovane spettatore di film italiani a New York con il suo ruolo nella promozione del cinema italiano negli Stati Uniti. Allo stesso tempo, Garrone, Rohrwacher e Carpignano hanno riconosciuto il ruolo cruciale di Scorsese non solo come maestro che ha ispirato la loro poetica cinematografica, ma anche come ambasciatore indiscusso del cinema d'autore italiano, classico come contemporaneo, negli Stati Uniti (Di Nicolantonio 2018).

La ricezione critica di "A Ciambra" negli Stati Uniti

Dopo aver dato uno sguardo ad aspetti legati alla produzione e distribuzione, così come alle politiche culturali che hanno supportato il film negli Stati Uniti, abbiamo provato a rintracciare se questa stessa tensione tra italianità e carattere globale si ritrovasse anche nella ricezione critica di *A Ciambra* negli Stati Uniti. A questo proposito, abbiamo raccolto una ventina di recensioni pubblicate sulle testate più popolari, sia provenienti dalla stampa generalista, sia da quella più propriamente specializzata, tentando di individuare tendenze e discontinuità all'interno degli atteggiamenti critici prevalenti.

Anzitutto, il riferimento più evidente è quello al neorealismo. Se la tendenza generale della critica nordamericana è quella di rileggere il cinema italiano del presente alla luce di quello del passato (Garofalo, Morreale 2020), nel caso di *A Ciambra* il neorealismo sembra quasi un passaggio obbligato. Leggiamo, ad esempio, nell'articolo dedicato al film dal «Los Angeles Times» come si definisca già nel titolo il film come «neorealista» (Linden 2018), mentre la recensione di «Variety» esplicita questo legame sottolineando come il film passi repentinamente dall'essere un *coming-of-age movie* «a proporre uno studio della povertà e dei pregiudizi razziali ai margini della società italiana» (Lodge 2017). Accanto alla questione neorealista emerge subito, anche, quella dell'impegno politico. In molte letture, come quella già menzionata del «Los Angeles Times», ci si sofferma sui personaggi «mafiosi», ragionando proprio sul fatto che nel film vengano definiti come «gli italiani» (Linden 2018). Non a caso, questa analogia stereotipata tra la mafia e l'Italia finisce per richiamare direttamente il coinvolgimento stesso di Scorsese.

Se il pezzo dell'«Hollywood Reporter», che si riferisce a Carpignano come «un talentoso praticante del neorealismo italiano» (quasi fosse una questione di fede), si limita a osservare che il ruolo di Scorsese avrebbe

aiutato moltissimo la distribuzione internazionale del film (Rooney 2017), la recensione del «Film Journal» cita esplicitamente *Quei bravi ragazzi* (Scorsese 1990), in quanto *A Ciambra* sarebbe «una meno sanguinaria versione» del film di Scorsese. Pur riconoscendo l'ispirazione al cinema neorealista, inoltre, Garcia osserva come questo legame sia fortemente contaminato da quello del realismo sociale, che trasforma il film da una semplice fotografia dell'esistente a una vera e propria critica sociale e politica della società italiana (Garcia 2018). Anche il pezzo pubblicato sul sito di Roger Ebert sottolinea l'imprimatur dato dal coinvolgimento di Scorsese e i fortissimi legami, ancora, con *Goodfellas* (soprattutto per analogie tematiche), ma soprattutto rilancia il film in una prospettiva globale ed europea: per l'utilizzo degli attori non protagonisti le referenze sono a Pedro Costa e Ulrich Seidl (con cui però Carpignano non condivide quasi nulla sul piano dell'immaginario), mentre per l'approccio realista il film viene ricondotto a delle tendenze in voga nel recente cinema europeo — viene citata la coppia Rainer Friml-Tizza Covi, autori di *Mister Universo*, 2016 (Kenny 2018).

Il legame con il neorealismo viene spesso accompagnato ad altre referenze più internazionali, dunque. Come nel caso della recensione di «The Wall Street Journal» che, oltre a Rossellini o i fratelli Taviani (viene rievocato il *coming-of-age* di *Padre Padrone*, 1977) cita i fratelli Dardenne (per la fluidità della messa in scena), arrivando addirittura all'azzardo di paragonare il personaggio di Pio Amato a quello di Jean-Paul Belmondo in *Fino all'ultimo respiro* (Godard 1960), in quanto entrambi sarebbero uniti dal fatto che «fumano come una ciminiera» (Morgenstern 2018). Il paragone con i Dardenne è ripreso da varie recensioni, come quelle di «Uncut» (Bonner 2018), rivista britannica ma molto letta negli Stati Uniti, e del «The New York Times» (Scott 2018): curiosamente, entrambi citano i registi belgi accanto a Robert Bresson, precursore del cinema realista europeo. Il paragone Carpignano/Dardenne, tuttavia, non fa esclusivamente riferimento a questioni di natura estetica o alla modalità di costruzione dei personaggi, ma anche ai temi sociali che emergono da molti dei film dei Dardenne, dal racconto della povertà adolescenziale a quello dell'immigrazione, e che secondo gli articoli si ritrovano anche in *A Ciambra*. Insomma: il cinema di Carpignano, oltre a essere profondamente legato a caratteri di italianità per i suoi presunti legami col neorealismo, oltre ad avere delle connessioni tematiche al cinema di Scorsese (in particolare s'insiste, come abbiamo visto, all'immaginario della mafia), ha anche legami evidenti con quello che viene in più occasioni chiamato «cinema realista europeo», in una tensione continua tra dimensione locale e respiro globale. Infine, se tutte le recensioni analizzate assu-

mono una postura positiva rispetto al film, la recensione di «Indie Wire» si concentra sulle presunte discrasie tra pretese di realismo (*cinema vérité*) ed elementi finzionali che finiscono, secondo quanto osserva l'autore, per creare stereotipi e cliché della povertà e della migrazione che “tradiscono” gli intenti politici dell'opera prima *Mediterranea* (Ehrlich 2017).

In conclusione, possiamo osservare come *A Ciambra* aderisca in pieno, nella forma come nel contenuto, a quella tendenza condivisa, veicolata e mediata da Scorsese nella promozione del canone del cinema italiano negli Stati Uniti. Tuttavia, come abbiamo visto anche dalla ricezione critica, il film si posiziona anche all'interno della prospettiva del cinema globale contemporaneo, sia attraverso il coinvolgimento di diversi tipi di soggetti internazionali nella produzione e nella distribuzione, sia beneficiando del sistema dei festival sul piano più propriamente promozionale, ma anche nella sua considerazione critica all'interno di certe tendenze realiste del cinema europeo. I tentativi (falliti) di Scorsese di promuovere il film per una nomination agli Academy Awards come miglior film straniero sono la prova di questa doppia articolazione: da un lato, mantenere ben salda l'identità italiana tramite un legame (più o meno voluto, ma comunque sempre rintracciato dalla critica) con le tradizioni del cinema italiano del passato (in particolare con il neorealismo con cui, il cinema di Carpignano, a ben vedere ha niente o poco a che fare); dall'altro, legittimare il film al di fuori dei canoni nazionali, collegandolo idealmente (grazie a tendenze estetiche, tematiche, politiche, ma anche in relazione ai suoi caratteri globali in termini produttivi e distributivi) alle tendenze contemporanee di quello che oggi viene definito come *world cinema*.

Riferimenti bibliografici

- Anderson A. (2017), *Oscars: Martin Scorsese-Produced 'A Ciambra' Examines Life on the Margins in Contemporary Italy*, in «The Hollywood Reporter», 28 November. Reperibile in <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/oscars-martin-scorsese-produced-a-ciambra-examines-life-margins-contemporary-italy-1060904/>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Bonner M. (2018), *The Ciambra*, in «Uncut», 15 June. Reperibile in <<https://www.uncut.co.uk/reviews/the-ciambra-105850/>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Caprara F. (2017), *L'Italia per gli Oscar punta sulla comunità rom*, in «La Stampa», 5 ottobre. Reperibile in <<https://www.lastampa.it/spettacoli/2017/10/05/news/l-italia-per-gli-oscar-punta-sulla-comunita-rom-1.34426415>> (consultato il 1° dicembre 2021).

- Coladonato V., Garofalo D. (2021), *Martin Scorsese Presents. On A Certain Tendency In The Canon Of Italian Cinema*, in Barra L., Carluccio G., Manzoli G., Muggeo G. (eds.), *Journey to Italy. Studying Italian Film and Media Beyond Italy Journey to Italy*, in «La Valle dell'Eden. Journal of Cinema, Photography, Media», 37, pp. 7-20.
- Di Nicolantonio L. (2018), *Lezione di cinema di Martin Scorsese al Cinema ritrovato: "Il cinema è un'esperienza irrinunciabile"*, in «Il Cinema Ritrovato», 24 giugno. Reperibile in <<https://festival.ilcinemaritrovato.it/lezione-di-cinema-di-martin-scorsese-al-cinema-ritrovato-il-cinema-e-unesperienza-irrinunciabile/>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Ehrlich D. (2017), Cannes Review: 'A Ciambra' is Jonas Carpignano's Messy Follow-Up To 'Mediterranea', in «Indie Wire», 19 May. Reperibile in <<https://www.indiewire.com/2017/05/a-ciambra-review-jonas-carpignano-mediterranea-cannes-2017-1201828778>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Finos A. (2017), *Jonas Carpignano: "L'incontro con Martin è stato una svolta, ho avuto subito i fondi"*, in «la Repubblica», 27 settembre. Reperibile in <https://www.repubblica.it/esteri/2017/09/27/news/jonas_carpignano_l_incontro_con_martin_e_stato_una_svolta_ho_avuto_subito_i_fondi_-176646224> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Garcia M. (2018), *Film Review: A Ciambra*, in «Film Journal», 18 January. Reperibile in <<http://fj.webedia.us/reviews/film-review-ciambra>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Hopewell J. (2017), *Cannes: Martin Scorsese-Exec Produced 'A Ciambra' Wins Europa Cinemas Label Award*, in «Variety», 26 May. Reperibile in <<https://variety.com/2017/film/festivals/martin-scorsese-a-ciambra-europa-cinemas-label-1202445889>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Kenny G. (2018), *A Ciambra*, in «RogerEbert.com», 26 January. Reperibile in <<https://www.rogerebert.com/reviews/a-ciambra-2018>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Keslasy E. (2014), *Martin Scorsese, RT Features Launch Film Fund*, in «Variety», 16 May. Reperibile in <<https://variety.com/2014/film/news/martin-scorsese-rt-features-launch-film-fund-exclusive-1201183816>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Linden S. (2018), *Review: Neorealist 'A Ciambra' Captures a Boy's Life in a Changing Italy*, in «Los Angeles Times», 1st February. Reperibile in <<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-a-ciambra-review-20180201-story.html>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Lodge G. (2017), *Film Review: 'A Ciambra'*, in «Variety», 19 May. Reperibile in <<https://variety.com/2017/film/reviews/a-ciambra-review-1202437247/>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Morgenstern J. (2018), *'A Ciambra' Review: Stealing Our Hearts*, in «The Wall Street Journal», 1st February. Reperibile in <<https://www.wsj.com/articles/a-ciambra-review-stealing-our-hearts-1517522958>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Obenson T. (2017), *Cannes: Jonas Carpignano's 'A Ciambra' Is First Film From Martin Scorsese's Emerging Directors Fund*, in «Shadow and Act», 18 May. Reperibile in <<https://shadowandact.com/cannes-jonas-carpignanos-a-ciambra-is-first-film-from-martin-scorseses-emerging-directors-fund>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- O'Rawe C. (2018), *The Non-Professional in the Reception of Italian Cinema Abroad*, in «International Circulation of Italian Cinema», 1st October. Reperibile in <<https://www>.

- italiancinema.it/the-non-professional-in-the-reception-of-italian-cinema-abroad/> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Ottocento L. (2017), *Il talento che piace a Scorsese: Jonas Carpignano e "A Ciambra"*, in «Fabrique du Cinéma», 25 settembre. Reperibile in <<https://www.fabriqueducinema.it/cinema/interviste/talento-piace-scorsese-jonas-carpignano-ciambra/>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Rooney D. (2017), *'A Ciambra': Film Review | Cannes 2017*, in «The Hollywood Reporter», 19 May. Reperibile in <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/a-ciambra-cannes-2017-1005473>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Scaglioni M. (a cura di) (2020), *Cinema Made in Italy. La circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano*, Carocci, Roma.
- Scott A.O. (2018), *Review. In 'A Ciambra' a Young Roma Boy Comes of Age*, in «The New York Times», 18 January. Reperibile in <<https://www.nytimes.com/2018/01/18/movies/a-ciambra-review-jonas-carpignano.html>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Vivarelli N. (2017a), *Jonas Carpignano on His 'A Ciambra' and Getting Notes From Martin Scorsese*, in «Variety», 25 May. Reperibile in <<https://variety.com/2017/film/spotlight/jonas-carpignano-on-his-a-ciambra-and-getting-notes-from-martin-scorsese-1202444199>> (consultato il 1° dicembre 2021).
- Id. (2017b), *Jonas Carpignano's 'A Ciambra' Is Italy's Oscar Contender*, in «Variety», 26 September. Reperibile in <<https://variety.com/2017/film/news/jonas-carpignano-a-ciambra-italy-oscar-contender-1202573064/>> (consultato il 1° dicembre 2021).

Filmografia

- Carpignano J. (2015), *Mediterranea*, Stayblack Productions, Roma; DCM Berlin; Court 13 Pictures, New Orleans; Good Films, Roma; Blu Grotto, Italia; Audax Films, Culver City; Good Lap Production, Paris; Grazka Taylor Productions, Beverly Hills; Hyperion Media Group, Los Angeles; LeGrisbi Productions, Culver City; Maiden Voyage Pictures, London; Nomadic Independence Pictures, Nashville; Sunset Junction Entertainment, Los Angeles; Treehouse Pictures, Beverly Hills.
- Id. (2017), *A Ciambra*, Stayblack Productions, Roma; RT Features, São Paulo; Rai Cinema, Roma; DCM, Berlin; Haut et Court, Paris; Ministero della Cultura, Roma; Sikelia Productions, New York; Film I Vöst, Trollhättan; Filmgate Films, Gothenburg.
- Id. (2021), *A Chiara*, Stayblack Productions, Roma; Rai Cinema, Roma; Haut et Court, Paris; Arte France Cinéma, Paris.
- Covi T., Frimmel R. (2016), *Mister Universo*, Vento Film, Wien.
- Godard J.L. (1960), *A bout de souffle (Fino all'ultimo respiro)*, Les Productions Georges de Beauregard, Paris; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC, Paris), Les Films Imperia (Paris).

Rosi G. (2016), *Fuocoammare*, 21uno Film, Roma; Stemal Entertainment, Roma; Luce Cinecittà, Roma; Rai Cinema, Roma; Les Films d'Ici, Paris; Arte France Cinéma, Paris; Ministero della Cultura, Roma.

Scorsese M. (1990), *GoodFellas* (*Quei bravi ragazzi – GoodFellas*), Warner Bros. Pictures, Los Angeles.

Taviani P., Taviani V. (1977), *Padre padrone*, Rai Rete 2, Roma; Cinema, Roma.

IX.

Tra cronaca, storia e distopia:
narrazioni della violenza

“Go Home”

Cinema horror e migrazioni contemporanee

Giuseppe Previtali

Introduzione

A un anno di distanza dall'elezione di Donald Trump alla presidenza degli Stati Uniti, sulle pagine di «Film Comment», è apparso un breve ma interessante articolo legato all'uscita del film *It* (*id.*, Muschietti 2017) che si interrogava sul motivo per cui si fosse percepita l'esigenza di aggiornare una narrazione cult come quella di Stephen King (già adattata nell'iconica miniserie diretta da Tommy Lee Wallace nel 1990). Il motivo ultimo, che secondo chi scrive è anche il più grande limite del remake di Muschietti, ha a che vedere con una specifica caratteristica del romanzo di King: «Le prime pagine del libro sono meno interessate alla pittura facciale e al naso rosso che all'intolleranza sistematica americana e all'ipocrisia delle piccole città – il mostro come malattia sociale ricorrente che si manifesta come razzismo, omofobia, misoginia e antisemitismo» (Anonymous 2017). Quanto questo insieme di tematiche sia percepito cogente dall'autore viene chiarito appena qualche riga dopo, quando egli dichiara perentoriamente: «stiamo già vivendo in un assurdo incubo politico» (*ibid.*). L'evidente bersaglio polemico di questa affermazione è, evidentemente, Donald Trump, associato dallo stesso Stephen King a una versione reale del clown Pennywise e rappresentato in quelle vesti anche da «The New Yorker»¹.

Al di là del caso specifico di Donald Trump², l'esempio del rapporto fra *It* e l'allora Presidente degli Stati Uniti, ci permette di evidenziare come una delle caratteristiche fondamentali del cinema horror contemporaneo a livello transnazionale, sia – se non proprio il suo carattere apertamente engagé – quanto meno la sua capacità di riflettere prima e a volte meglio di

1. Al riguardo, mi permetto di rimandare a Previtali (2020, pp. 165-167).

2. Il seminale volume curato da McCollum (2020) è un fondamentale strumento per mappare le risposte a caldo offerte dal genere alla presidenza Trump e alle parole chiave della sua politica.

altri generi su temi chiave del dibattito politico contemporaneo. Come uno specchio deformante, l'horror restituisce allo spettatore un'immagine del suo mondo mostrandogliene apertamente traumi e ferite non rimarginate. In questo senso, la diagnosi compiuta a suo tempo da Adam Lowenstein (2005), secondo cui l'horror è il genere sovrano quando si tratta di visualizzare i nervi scoperti di una società o le memorie infestanti di un immaginario collettivo, mantiene intatta la sua validità. La scommessa di Lowenstein era che, nel trattare determinati episodi chiave della storia contemporanea, l'horror fosse in grado di far emergere – in un cortocircuito fra passato e presente, fiction e realtà – i segni di quell'immagine dialettica di cui Benjamin (1950) aveva rivendicato l'importanza.

A partire da questa prospettiva teorica, intendiamo qui verificare come il tema cruciale delle migrazioni si sia sedimentato nel cinema horror contemporaneo. Ciò permetterà da una parte di tratteggiare una linea di continuità nella storia del genere, marcando un interesse pressoché inesausto per la politicizzazione dei soggetti subalterni e, dall'altra, consentirà di formulare alcune riflessioni preliminari sull'horror italiano contemporaneo, tema ampiamente marginalizzato dalla critica e dagli studi di settore. Se infatti l'ipotesi lowensteiniana secondo cui il cinema horror è il luogo privilegiato per riflettere sui traumi e le questioni politicamente rilevanti all'interno di un certo contesto storico-culturale è corretta, sarà lecito aspettarsi che nel contesto italiano – spazio chiave della spettacolarizzazione del fenomeno migratorio in quanto posto a uno dei confini meridionali dello spazio Schengen³ – il tema abbia proliferato anche a livello cinematografico.

Corpi in movimento nel cinema horror

La capacità del cinema horror di elaborare il rimosso è da sempre al centro del dibattito teorico in materia. Come ha per esempio dimostrato Skal (2020) in un testo divenuto ormai classico, già i mostri del cinema classico non erano altro che la manifestazione di questioni cruciali del tempo. È dunque naturale aspettarsi che nel contesto contemporaneo, caratterizzato da un costante e crescente senso di insicurezza, il genere abbia assunto una

3. Esiste una sterminata bibliografia riguardo l'impatto delle migrazioni contemporanee nel contesto italiano ed europeo, che ne ha approfondito tanto le conseguenze politiche quanto le strategie di messa in scena e di narrazione. All'interno di questo vasto corpus, ci limitiamo a segnalare alcuni volumi che, a vario titolo, hanno ispirato queste riflessioni: Anderson (2004), Mezzadra (2006), Sossi (2016), Chambers (2018), Gozzi (2020).

posizione di primo piano nel portare a visibilità le ferite ancora infette del presente. Gaia Giuliani (2016) ha in effetti mostrato come, nel tempo della paura atavica dell'Altro inaugurato dall'11 settembre, le narrazioni del cinema horror (e di fantascienza) siano state fra le più puntuali nel mostrare quelle dinamiche discriminatorie e di costruzione di un'alterità disumanizzante che andavano diffondendosi in modo sempre più pervasivo. Basti pensare, al riguardo, all'invasione aliena rappresentata in *Cloverfield* (Reeves 2008) con relativa decapitazione della Statua della Libertà⁴, oppure alla diffusione delle immagini di Abu Ghraib e alle conseguenze che hanno avuto sul repertorio iconografico proposto dal cosiddetto *torture porn* (Kerner 2015).

Negli ultimi decenni, insomma, il genere ha assunto una sfumatura sempre più esplicitamente politica e non è probabilmente un caso che, nell'intercettare i problemi chiave del presente, un'attenzione particolare sia stata riservata ai fenomeni migratori e, più in generale, alle forme contemporanee di creazione della subalternità razziale. In anticipo sulla cronologia che abbiamo ipotizzato, ma ugualmente centrale per il nostro discorso, è l'uscita di *Candyman – Terrore dietro lo specchio* (Rose 1992), che mette al centro la questione mai veramente elaborata del passato coloniale e schiavista degli Stati Uniti. Le protagoniste del film sono due studentesse (Helen e Bernadette) che, nell'indagare a proposito di una leggenda urbana diffusasi fra la popolazione afroamericana del Cabrini-Green (progetto di edilizia popolare il cui declino dimostra, come molti altri casi nella storia dell'architettura contemporanea, le contraddizioni e il crollo del sogno modernista)⁵, ne scopriranno il fondamento ultimo. La vicenda di Candyman, mostro vendicatore dal sapore frankeinsteineano che mobilita al tempo stesso l'atavica paura bianca per un *boogeyman* violento e ipersessualizzato (Means Coleman 2011, pp. 189-190) si riallaccia al grande tabù dell'unione sessuale interrazziale. Come si apprenderà, infatti, il mostruoso antagonista del film, con un uncino di ferro al posto di una mano e con il tronco squarciato, è stato torturato, ucciso da uno sciame di api e successivamente bruciato proprio perché, pur essendo figlio di uno schiavo, si era innamorato della figlia di un proprietario terriero dell'Illinois.

4. Per valutare i possibili cortocircuiti fra immaginario cinematografico e realtà vale la pena di segnalare che l'iconica immagine proposta da *Cloverfield* della Statua della Libertà decapitata è stata più volte riutilizzata nelle produzioni propagandistiche jihadiste, come dimostra la copertina di un e-book diffuso nel maggio 2017 dalle frange indiane di al-Qaeda.

5. A tal proposito si vedano le cogenti osservazioni fatte da Belpoliti (2014) a proposito degli edifici progettati da Minoru Yamasaki.

Sin da qui, insomma, quello che è in gioco (e che viene impietosamente e continuamente visualizzato dal genere) è la paura della mescolanza, del movimento dei corpi, della fuoriuscita dagli spazi assegnati e della conseguente libera circolazione. Ciò porta, nella realtà come nella finzione cinematografica, alla proliferazione di confini, barriere e dispositivi di controllo. Le conseguenze di questa geografia diffusa del contenimento sono evidenti in un film come *Beneath Us* (Pachman 2019) in cui alcuni migranti irregolari, provenienti dal Centroamerica, vengono assunti come tutt'fare da una coppia bianca altoborghese che, nello spazio chiuso della propria abitazione – sita all'interno di una vera e propria *gated community* –, ne disporrà liberamente, prima facendoli lavorare in condizioni di precarietà e successivamente cercando di eliminarli⁶. Quello che si profila è insomma uno stato di sospensione del diritto e di libero esercizio del potere di messa a morte⁷ e il tono complessivo del film è in questo senso marcatamente pessimista: nel privato delle nostre abitazioni, dietro i recinti e le siepi ben curate, nulla sembra essere cambiato dai tempi dello schiavismo.

È senza dubbio a Jordan Peele che si deve, però, questa rinnovata attenzione alle tematiche razziali all'interno del cinema horror contemporaneo. Sia *Scappa – Get Out* (2017, fig. 60) che *Noi* (2019), anche grazie a un'ottima risposta da parte della critica, hanno infatti problematizzato quello che Erickson ha definito – sulle pagine di «Cineaste» – il fallimento del sogno obamiano di un'America post-razziale (2017, p. 51). Il grande problema del cinema di Peele sembra essere, in altre parole, quello di diagnosticare le nuove forme della subalternità che si annidano dietro la facciata di perbenismo borghese (e – si potrebbe aggiungere – Democratico) della classe media. Così in *Get Out* il giovane fotografo Chris si ritrova suo malgrado oggetto di un tentativo di assimilazione cannibalica⁸. Venduto a un'asta dalle sin troppo evidenti reminiscenze schiaviste, il corpo giovane e sano di Chris è destinato a diventare il ricettacolo per la mente di un anziano uomo bianco, attraverso un complesso processo ipnotico-chirurgico. La stessa preoccupazione circa la possibilità che la bianchezza non sia un colore ma uno stato

6. Una delle scene più rappresentative del film è in questo senso quella in cui i migranti sono costretti, sotto minaccia delle armi, a scavare le proprie fosse e a giacere al loro interno. Non verranno uccisi in questa occasione, ma le circostanze descritte dalla sequenza sono identiche a quelle presentate in un brano del tristemente celebre video *Flames of War*, diffuso dallo Stato Islamico nell'estate del 2014. Le interconnessioni fra il cinema horror contemporaneo e l'eredità dell'immaginario visuale jihadista sono ancora largamente inesplorate, ma appaiono meritorie di un'analisi accurata.

7. Le stesse premesse sono alla base di un fortunato (e forse ancor più apertamente politico) franchise dell'horror contemporaneo, inaugurato dal film *La notte del giudizio* (DeMonaco 2013).

8. Ho tratto questa efficace espressione da Weston (2018, p. 38).

mentale si ritrova in *Us*, che non a caso vede come protagonista una famiglia afroamericana che coltiva il sogno dell'assimilazione e dell'adeguamento al modello socioeconomico incarnato dai propri vicini. In un film che pare profondamente influenzato dagli scritti di Fanon (2007, 2015) Peele mostra come questo desiderio di adesione si fondi sulla posizione di subalternità in cui sono relegati (o per meglio dire “incatenati”) tutti coloro che non hanno la possibilità di adeguarsi al modello. Il valore performativo del Noi richiamato dal titolo si fonda, insomma, sulla forclusione⁹ dell'Altro (che, però, e questa è una delle grandi questioni del film, è sempre pronto a riemergere).

La fortunata accoglienza riservata agli horror politici di Peele ha aperto le porte a un certo numero di film che, in modo più o meno originale, hanno elaborato le medesime tematiche. È, per esempio, il caso di *Antebellum* (Bush, Renz 2020), che trasporta nell'America contemporanea una vera e propria piantagione di cotone dell'epoca schiavista. Veronica, scrittrice afroamericana di successo impegnata nella lotta contro razzismo e discriminazione, viene rapita e imprigionata, insieme ad altri, in un campo di lavoro ricostruito sul modello di quelli del XIX secolo da un gruppo di suprematisti bianchi. Il tratto più interessante del film è proprio la continua sovrapposizione fra passato e presente che, scivolando l'uno sull'altro, generano nello spettatore un peculiare cortocircuito. L'incipit ambientato nella piantagione, che mostra le condizioni di lavoro degli schiavi e il loro essere liberamente liquidabili, illumina diversamente le sequenze ambientate al presente, lasciando emergere per confronto le forme di malcelato razzismo e produzione di subalternità che lo attraversano.

Sulla stessa lunghezza d'onda, ma più direttamente legato al contesto migratorio, *His House* (Weekes 2020) vede protagonista una coppia di migranti sudanesi che, arrivati nel Regno Unito, cercano di integrarsi nella comunità locale. Il non facile compito (i due sono fatti oggetto di vari attacchi xenofobi e anche il responsabile del loro percorso di accoglienza li tratta con sufficienza e divertito stupore) è reso ancor più complicato dal fatto che la coppia comincia ben presto a fare esperienza di visioni traumatiche legate alla morte della figlia (annegata nel naufragio che ha interessato l'imbarcazione che li trasportava). Al di là della piega soprannaturale presa dal film, ciò che appare particolarmente interessante in *His House* è la necessità di venire a patti con la propria identità (e con le ferite che la abitano) senza rassegnarsi a una nevrotica assimilazione di usi e costumi che sono percepiti

9. Il termine, denso di implicazioni teoriche, è qui adottato in continuità con l'uso fatto da Spivak (2004).

come alieni. Un tema, quest'ultimo, che ha ricevuto una interessante elaborazione anche nella prima stagione della serie TV prodotta e distribuita da Amazon *Loro* (2021), che sin dal titolo si posiziona nel solco dell'horror politico *à la* Peele¹⁰.

Zombie romani

La breve panoramica condotta sino a questo punto ha evidenziato come non solo il genere horror sia uno di quelli trainanti del cinema contemporaneo ma, soprattutto, come sia attraversato da un'attenzione particolare a certi temi del dibattito politico. L'horror italiano costituisce in questo senso una sorta di eccezione perché, data la posizione del tutto marginale occupata dal genere¹¹, non è all'interno dei suoi confini che è possibile individuare le opere maggiormente impegnate del nostro cinema, soprattutto in relazione al tema migratorio¹². Dopo la grande stagione dei "filoni", almeno a partire dalla fine degli anni Ottanta, il cinema horror italiano è entrato in una stagione di grande stagnazione creativa e di difficile circolazione, cui si è aggiunto col tempo anche un sempre più esplicito disinteresse critico¹³. Non che non esista una nuova generazione di registi in grado, anche grazie alle possibilità offerte dal cinema digitale e alla presenza, soprattutto in tempi più recenti, di nuovi canali distributivi, di realizzare opere interessanti. A causa di un contesto produttivo spesso molto accidentato e di una distribuzione a dir poco marginalizzata, è molto complicato avere un'idea di questo panorama, ancora ampiamente sommerso.

Ne sono un esempio i film di Ivan Zuccon, che nascono direttamente in lingua inglese perché pensati esplicitamente per il mercato straniero, più ricettivo agli ultimi sviluppi del genere. Il suo *Wrath of the Crows* (2013) è un utile punto di accesso alle vicende dell'horror italiano contemporaneo perché omaggia consapevolmente i grandi maestri del genere e alcuni fra i suoi più celebri filoni (su tutti, il *prison movie* e il nazi porno). È questo un tratto diffuso nella produzione contemporanea, che accomuna numerosi autori, tutti ugualmente interessati a ricollegarsi ai fasti del passato. Non è così un

10. In questa sede non è possibile approfondire in modo specifico il rapporto fra horror e televisione contemporanea. Si rimanda tuttavia a Abbott e Jowett (2013, 2021), Belau e Jackson (2017).

11. Su questo tema rimane fondamentale il recente contributo di Missero e Holdaway (2020).

12. Si vedano, all'interno di una bibliografia ormai piuttosto vasta, almeno i lavori di Saponari (2012) e De Franceschi (2017, 2018).

13. Al riguardo vale la pena notare che l'unico tentativo di costruire un profilo storico del genere nel contesto contemporaneo (Lupi 2016) è più una guida a uso cinefilo che una rigorosa ricerca scientifica.

caso che l'eredità del giallo sia una fra le più mobilitate, come dimostrano per esempio *Tulpa* (Zampaglione 2012) e *The Butterfly Room – La stanza delle farfalle* (Zarantonello 2012), entrambi film pienamente argentiani; lo stesso vale per un sottogenere “maledetto” come il *rape and revenge*, di cui *Morituris* (Picchio 2011) è un interessante tentativo di riproposizione. Più difficilmente inquadrabili in tendenze condivise e forse per questo ancor più originali sono i film fortemente radicati nel contesto regionale friulano di Lorenzo Bianchini (*Radice quadrata di tre*, 2001; *Oltre il guado*, 2013) o quelli metacinetematografici di Stefano Bessoni (*Imago Mortis*, 2008); non mancano poi accenni alla possibilità di un horror più esplicitamente politico, come si vede in *Mad in Italy* (Fazzini 2010), *Ultracorporo – Boy Snatcher* (Pastrello 2011) e *Unfacebook* (Simone 2011).

Una rilevanza particolare, forse anche in virtù dello status cult raggiunto nel tempo da film come *Zombi 2* (Fulci 1979), è quella del filone dedicato ai non morti, grazie soprattutto ai film di Luca Boni e Marco Ristori. In questo contesto, che ha visto ottenere un discreto successo anche all'interessante *The End? L'inferno fuori* (Mischia 2017), emerge come un'interessante eccezione *Go Home – A casa loro* (Gualano 2018, fig. 61). Il film si apre con le immagini di una protesta contro l'apertura di un nuovo centro di accoglienza alla periferia di Roma. Fra i manifestanti di estrema destra (che il film associa chiaramente nei comportamenti e nella retorica a gruppi effettivamente attivi a livello nazionale), vi è il giovane Enrico che si ritroverà, suo malgrado, costretto a rifugiarsi nel centro quando (all'improvviso e senza alcun tipo di spiegazione) un'epidemia zombi inizierà a diffondersi, trasformando tutti i presenti in non morti. Costretto all'interno della struttura insieme ai migranti e ai responsabili, il giovane muterà progressivamente il suo atteggiamento, fino a una conclusione tragica ed estremamente pessimista.

Come osservato da Giuliani (2016), lo zombie è una figura che gode di una discreta diffusione nel contesto contemporaneo perché si è rivelata capace di coagulare tensioni simboliche e culturali diffuse nell'incertezza del presente. Più in generale, se è vero che lo zombie è: «uno strumento di rifacimento di gran parte di quelle rappresentazioni che hanno permesso di pensare [...] l'uomo, insomma di dargli forma» (Le Maître 2016, p. 26), ciò avviene soprattutto perché è attraverso questo “corpo al limite” che la cultura è in grado di sondare i confini e la tenuta dei suoi modelli rappresentazionali e delle narrazioni politiche che essi implicano. È noto che, sin dall'inizio della loro storia cinematografica e culturale, gli zombi sono stati in grado di dare consistenza visiva al vincolo della subalternità: corpi svuo-

tati senza volontà, controllati da uno stregone haitiano o riportati in vita per ripetere continuamente gli stessi gesti, diventano la metafora (non-)vivente del rimosso coloniale (*L'isola degli zombies*, Halperin 1932) o della cieca compulsione al consumo (*Zombi*, Romero 1978).

Le radici “politiche” dello zombie sono al centro del film di Luna Gualano che, anche per quanto riguarda il processo produttivo, si presenta immediatamente come un interessante caso di studio. Tutti i protagonisti del film non sono in effetti veri e propri attori, ma migranti effettivamente presenti sul territorio romano che, dopo aver seguito un workshop di recitazione con la regista, sono stati coinvolti nella realizzazione del progetto. Questa scelta autoriale forte permette di apprezzare il particolare cortocircuito che si crea fra finzione narrativa e memoria dell'esperienza migratoria, soprattutto negli scambi fra il bambino Alì e la madre che, nel ricordargli l'importanza di rimanere al sicuro, chiama in causa proprio il viaggio compiuto per arrivare in Italia («Ti ricordi il nostro viaggio per arrivare qui? Ti ricordi che ci nascondevamo? Adesso ci stiamo nascondendo perché lì fuori ci sono dei leoni grandissimi, che possono scambiarci per delle capre e mangiarci»).

Il tratto più interessante di *Go Home* ha però a che vedere con il trattamento della figura dello zombie; se, come abbiamo ricordato, storicamente essa è stata soprattutto immagine del subalterno, Gualano la riterritorializza, attribuendo la sua acefala violenza ai dimostranti xenofobi. La scena di apertura è in questo senso del tutto emblematica perché (anche se in modo volutamente un po' didascalico) mostra il gruppo di manifestanti già come una massa di individui guidata da un'unica volontà e dalla sola parola d'ordine dell'odio. Non ancora zombificati, essi sono già meno che umani, perché attraversati da un istinto irrazionale che tutto consuma. In questo senso non è allora casuale che il film non fornisca alcuna spiegazione sul manifestarsi e il diffondersi del contagio (cosa invece ricorrente in diversi zombie movies contemporanei) e che il primo dei non morti appaia come dal nulla e cominci immediatamente ad aggredire i presenti. Ciò contribuisce a delineare un'opposizione frontale fra i dimostranti di destra (tutti tramutati in zombie) e i migranti asserragliati nel centro di accoglienza, che cercano strenuamente di difendere la propria umanità.

A metà strada fra le due posizioni si situa idealmente Enrico, il giovane manifestante romano che si ritrova accolto dai migranti e condivide con loro l'esperienza della resistenza all'assalto zombie. Inizialmente molto preoccupato che la sua identità politica possa venire scoperta, egli adotta delle tattiche di mimetismo, ma sembra progressivamente integrarsi sempre di più nel gruppo (come ci suggerisce una lunga scena in cui lo vediamo gioca-

re a calcio con il piccolo Ali). Il tono del film cambia però radicalmente nel finale, quando gli zombie riescono a fare irruzione nel centro e fanno strage dei migranti. Rimasto solo con Ali, Enrico non esita a gettarlo in pasto ai non morti per salvarsi la vita e riuscire a fuggire. Nonostante venga a sua volta ucciso dall'unico migrante superstite, il gesto compiuto, che consegna il bambino a morte certa, imprime una svolta decisamente pessimista a *Go Home*, che si presenta così come un racconto senza superstiti né possibilità di salvezza. L'unico vincitore, in questa raggelante fotografia del presente, è l'odio razziale. Il che, pur all'interno di una finzione cinematografica, dice molto sull'economia politica del nostro immaginario.

Riferimenti bibliografici

- Abbott S., Jowett L. (2013), *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*, I.B. Tauris, London.
- Æaed. (eds.) (2021), *Global TV Horror*, University of Wales Press, Cardiff.
- Anderson B. (2004), *I confini della libertà. Per un'analisi politica delle migrazioni contemporanee*, DeriveApprodi, Roma.
- Anonymous (2017), *Year of the Clown*, in «Film Comment», 6, p. 10.
- Belau L., Jackson K. (eds.) (2017), *Horror Television in the Age of Consumption. Binging on Fear*, Routledge, London-New York.
- Belpoliti M. (2014), *L'età dell'estremismo*, Guanda, Parma.
- Benjamin, Walter (1950), *Über den Begriff der Geschichte*, in «Die Neue Rundschau», 61 (trad. it. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997).
- Chambers I. (1996, 2018), *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Milano.
- De Franceschi L. (2017), *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Mimesis, Milano-Udine.
- Id. (2018), *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*, Aracne, Roma.
- Erickson S. (2017), *Get Out*, in «Cineaste», 3, pp. 51-53.
- Fanon F. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Le Seuil, Paris (trad. it. *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, a cura di S. Chiletto, ETS, Pisa 2015).
- Id. (1961, 2007), *Les Damnés de la terre*, Éditions Maspéro, Paris (trad. it. *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962).
- Giuliani G. (2016), *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*, Mondadori Education, Milano.

- Gozzi G. (a cura di) (2020), *Al di qua e al di là dei confini. Sguardi alle radici delle migrazioni contemporanee*, ombre corte, Verona.
- Kerner A.M. (2015), *Torture Porn in the Wake of 9/11. Horror, Exploitation and the Cinema of Sensation*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- Le Maître B. (2016), *Zombie. Une fable anthropologique*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris (trad. it. *Una favola antropologica*, a cura di A. Crescitello e F. Zimarri, Armando Editore, Roma 2016).
- Lowenstein A. (2005), *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, Columbia University Press, New York.
- Lupi G. (2016), *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bava a Stefano Simone. Volume 5: Bruno Mattei, Roger Fratter e i contemporanei*, Il Foglio, Piombino.
- McCollum V. (ed.) (2020), *Make America Hate Again: Trump-Era Horror and the Politics of Fear*, Routledge, London-New York.
- Means Coleman R.R. (2011), *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*, Routledge, London-New York.
- Mezzadra S. (2006), *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, ombre corte, Verona.
- Missero D., Holdaway D. (2020), *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, Sesto san Giovanni.
- Previtali G. (2020), *It's Out There. Figure del confine nel cinema horror contemporaneo*, in O. Castiglione (a cura di), *Confini. Traiettorie geografiche e simboliche fra cinema, architettura e altre discipline*, Aracne, Roma, pp. 165-180.
- Saponari A.B. (2012), *Il corpo esiliato. Cinema italiano della migrazione*, Progedit, Bari.
- Skal D.J. (1993), *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Farrar Straus & Giroux, New York (trad. it. *Storia e cultura del cinema horror*, CUE Press, Imola 2020).
- Sossi F. (2016), *Le parole del delirio. Immagini in migrazione, riflessioni sui frantumi*, ombre corte, Verona.
- Spivak G.C. (1999), *A Critic of Postcolonial Reason*, Harvard University Press, Cambridge-London (trad. it. *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, a cura di P. Calefato, Meltemi, Roma 2004).
- Weston K. (2018), *That Sinking Feeling*, in «Sight&Sound», 1, pp. 37-39.

Filmografia

- Bessoni S. (2008), *Imago Mortis*, Pixstar, Roma.
- Bianchini L. (2001), *Radice quadrata di tre*, ArgentoVivo, Trieste.
- Id. (2013), *Oltre il guado*, CollectivePictures, Trieste.

- Bush G., Renz C. (2020), *Antebellum*, QC Entertainment, Los Angeles.
- DeMonaco J. (2013), *The Purge (La notte del giudizio)*, Platinum Dunes, Santa Monica; Blumhouse Productions, Los Angeles; Why Not Productions, Paris.
- Fazzini P. (2010), *Mad in Italy*, E2=G Production.
- Fulci L. (1979), *Zombi 2*, Variety Film, Roma.
- Gualano L. (2018), *Go Home – A casa loro*, Haka Film, Roma; Baburka Production, Roma.
- Halperin V. (1932), *White Zombie (L'isola degli zombies)*, Halperin Productions, Los Angeles.
- Marvin L. (2020), *Them (Loro)*, Sony Pictures Television, Culver City; Amazon Studios, Culver City; Vertigo Entertainment, Los Angeles; Hillman Grad Productions, Los Angeles; Odd Man Out, London. Miniserie.
- Misischia D. (2017), *The End? L'Inferno fuori*, Mompracem, Roma; Rai Cinema, Roma.
- Muschietti A. (2017), *It*, New Line Cinema, Burbank; RatPac-Dune Entertainment, Los Angeles.
- Pachman M. (2019), *Beneath Us*, Vital Pictures, Norcross.
- Pastrello M. (2011), *Ultracorpo – Boy Snatcher*, autoproduzione.
- Peele J. (2017), *Get Out (Scappa – Get Out)*, Blumhouse Productions, Los Angeles; QC Entertainment, Los Angeles; Monkeypaw Productions, Los Angeles.
- Id. (2019), *Us (Noi)*, Monkeypaw Productions, Los Angeles; Perfect World Pictures, Beijing.
- Picchio R. (2011), *Morituris*, Fingerchop Movie Productions, Roma.
- Reeves M. (2007), *Cloverfield (id.)*, Paramount Pictures, Los Angeles; Bad Robot Productions, Santa Monica.
- Romero G.A. (1978), *Zombie (Zombi)*, Laurel Group/Dawn Associates, Los Angeles.
- Rose B. (1992), *Candyman (Candyman – Terrore dietro lo specchio)*, Polygram Filmed Entertainment, Universal City; Propaganda Films, Los Angeles.
- Simone S. (2011), *Unfacebook*, Jaws Entertainment.
- Weekes R. (2020), *His House*, New Regency, Los Angeles; BBC Films, London; Vertigo Entertainment, Los Angeles; Starchild Pictures, Borehamwood.
- Zampaglione F. (2012), *Tulpa*, Italian Dreams Factory, Roma.
- Zarantonello G. (2013), *The Butterfly Room – La stanza delle farfalle*, ACHAB Film, Capranica; Emergency Exit Pictures, Los Angeles; Rai Cinema, Roma; Wiseacre Films, Los Angeles.
- Zuccon I. (2013), *Wrath of the Crows*, Studio Interzona, Roma.

“Small Axe”

Poetica e politica della razza secondo Steve McQueen: una lettura antropologica

Miguel Mellino

In mezzo a un oceano di serie sempre più “seriali”, con lo stesso tipo di *découpage* tecnico, così come del tutto in sintonia con l’algoritmo neoliberale multiculturalista progressista della *Google-Netflix ideology* – una delle emanazioni più popolari del cosiddetto *diversity management*¹ o di ciò che è stato anche denominato *identity capitalism* (Leong 2021)² – si può segnalare una volta tanto una piccola linea di fuga: *Small Axe* (2020), del regista britannico nero Steve McQueen.

Lavoro sicuramente d’autore, nel senso che la *Nouvelle Vague* ha dato a questo termine, e di cui conviene cominciare a parlare proprio dal titolo: *Small Axe*. McQueen propone qui un noto brano di Bob Marley (1971) sia come colonna sonora, sia come chiave di lettura della sua serie, un prodotto di “piattaforma” dedicato all’esperienza di vita della comunità caraibica londinese tra gli anni Sessanta e Ottanta. Bob Marley aveva creato il brano sulla base di un proverbio popolare giamaicano: «If you are the big tree / We are the small axe / Sharpened to cut you down (Well sharp) / Ready to cut you down»³. È così che McQueen mette in scena cinque bellissime “scuri

1. Vedi anche Batthacharya 2021, Tam 2019. Per un’analisi critica del modo in cui il *diversity management* non fa che rafforzare la colonialità del capitalismo razziale moderno, vedi Prasad 2003.

2. «Chiamo capitalismo dell’identità gli sforzi compiuti dai membri dei gruppi dominanti di trarre profitto dai soggetti appartenenti a comunità svantaggiate. Così, i membri di questi gruppi dominanti che traggono profitti dai soggetti appartenenti alle comunità svantaggiate sono capitalisti dell’identità [...] E questo sforzo per trarre profitto da soggetti svantaggiati non si limita ai comportamenti individuali. Anche le istituzioni improntate a queste forme di politiche dell’identità traggono profitti da tali individui. È chiaro che college e università cercano di accrescere il loro appeal, di fronte ai potenziali studenti, inserendo tra i loro materiali pubblicitari membri delle comunità svantaggiate. Lo stesso accade con quelle diverse forme di business che cercano di attrarre pubblico o clienti esibendo nei loro siti web sia dipendenti provenienti dalle comunità svantaggiate, sia riferimenti più generali a tali comunità. E anche molti politici che tentano di incrementare il loro bacino elettorale, o vanno alla ricerca di surrogati di tali soggetti svantaggiati oppure inseriscono i loro volti nelle loro pubblicità» (Leong 2021, p. 12, traduzione dell’autore).

3. «Se tu sei il grande albero / Noi siamo la piccola ascia / Affilata per abbatterti (Ben affilata) / Pronti ad abbatterti».

nera”, per così dire, incentrate su quattro diverse storie realmente accadute, come gesto simbolico-affettivo di abbattimento, e quindi di decostruzione, del grande albero (bianco) inglese.

Sintomatico della serie il titolo del terzo episodio (*Red, White and Blue*, fig. 62), che appare sottilmente ispirato a *There Ain't No Black in the Union Jack* (1987) di Paul Gilroy, autore tra i consulenti della serie. L'episodio narra la vicenda di Leroy Logan, un giovane inglese nero che decide nei primi anni Ottanta, in mezzo alla marea montante dell'aggressivo nazionalismo culturale razziale thatcheriano, di arruolarsi nelle forze di polizia, convinto che l'unico modo di cominciare a cambiare il razzismo strutturale-istituzionale sia dall'interno⁴. L'obiettivo di McQueen non è confermare ciò che già sappiamo – che la polizia non può non essere razzista in una società ancora razzialmente strutturata (Hall 1980, Robinson 1983) – bensì descrivere la soggettività che muove il protagonista, senza sigillare la sua individualità o singolarità entro una qualche codificazione ideologica esterna. Questa sensibilità “antropologica”, si potrebbe così definirlo, è una delle costanti del suo approccio, non solo in questa serie.

Estetica a-didascalica

Small Axe è un bellissimo racconto della lunga lotta ingaggiata dalle comunità caraibiche per il loro riconoscimento: umano, in primo luogo, ma anche di un loro diritto all'abitare nell'isola come singolare e diversa forma di vita, con una storia e cultura propria. Una lotta combattuta negli anni della Gran Bretagna del *Keep England White*, dei *rivers of blood* (neofascisti e anti-immigrazione) di Enoch Powell, dell'ascesa del British National Party, delle prime leggi esplicitamente razziste della storia dell'Europa del dopoguerra, della nascita della prima *law and order society* come macabro sfondo (securitario e razziale) della nuova libertà neoliberale⁵, e che ha visto le comunità nere-britanniche impegnarsi e resistere, in modo “autonomo”, su tutti i fronti: fisico, sociale, politico, ideologico ma soprattutto “culturale”. McQueen ci offre una variante assai raffinata di ciò che potremmo chiamare “decolonizzazione del metodo”: le sue piccole “scuri nere” narrano questa lotta non dall'alto dell'ideologia, non dalla didascalia politica facile, noiosa

4. L'episodio è tratto dal libro di Logan (2020), che è stato inoltre uno dei fondatori, trent'anni fa, della Black Police Association in Inghilterra.

5. Per una panoramica sul razzismo come modalità statale emergente di governo in Gran Bretagna negli anni Sessanta, vedi Hall *et al.* 1978.

e vittimista, di un certo sguardo antirazzista umanitario e progressista, bensì cercando un approccio ai propri soggetti che vogliamo definire di tipo “etno-antropologico”, interno o empatico, e centrato sulla loro vita di tutti i giorni. Rovesciando a contropelo, in modo postcoloniale o decoloniale, una delle più note enunciazioni dell’antropologia classica (Malinowski 1922), si può sostenere che la cifra del “cine-occhio” di McQueen stia proprio nel cercare di cogliere “il punto di vista del nativo”: un punto di vista che non deve essere confuso, come un certo senso comune pubblico ha oramai assimilato, con la mera registrazione di un discorso verbale soggettivo.

Come l’occhio etnografico, la macchina da presa di McQueen, non solo scioglie il mondo soggettivo dei personaggi nei loro contesti sociali di appartenenza, facendo diventare l’uno la necessaria omologia dell’altro, ma cerca le singolarità di ogni esperienza di vita nella sfera sensoriale, nel mondo del non-detto, nella sfera del pre-discorsivo o *habitus*, si potrebbe dire con Pierre Bourdieu (1972)⁶. *Small axe* scorre, in effetti, al livello del *basement* (un termine assai importante per la cultura popolare nera, legata ai generi musicali che dominano la colonna sonora della serie, e cioè il reggae e il dub), ovvero del formarsi culturale delle “sue” soggettività. Steve McQueen, nato a Londra da genitori di Trinidad e Grenada, ci propone un ritratto di vita della (sua) comunità nera, che, pur non avendo come punto di partenza la vita dell’autore, e non essendo ovviamente un etnografo, può sicuramente essere interpellato come una sorta di *Heartful Auto-ethnography* (Ellis 1999; Ellis, Bochner 2000, 2016; Holman Jones *et al.* 2013): non solo perché McQueen ritrae qui la vita e la storia della “sua” comunità etnico-culturale di appartenenza, a partire da fatti realmente accaduti, e offrendo una meticolosa ricostruzione storica di tali eventi, bensì perché il suo racconto non opera al livello freddo e codificato dell’analisi, non cerca l’autocompiacimento nell’arroganza paternalistica del concetto, non cerca di rappresentare ma piuttosto di evocare.

Nello specifico, poiché esso emerge chiaramente come l’argomento centrale delle cinque storie, *Small Axe* non vuole “parlare” affatto di razzismo (meno che mai denunciare) né di antirazzismo (meno che mai perorare); il suo intento, come anticipato, è quello di sciogliere il “reale” di tali concetti nella loro realtà, nella materialità oggettiva e soggettiva delle interazioni di tutti i giorni, prima che, in quanto fenomeni sociali, essi prendano la piega del discorso. Il suo “piano di immanenza”, per dirla con Deleuze e Guattari (1999), è dunque chiaramente un altro: gli affetti, i sentimenti, le passioni, i

6. Il nostro ragionamento sull’aspetto etnografico del cinema di McQueen, inteso in questo senso, prende spunto da Grimshaw 2012, e da Berger 1972.

desideri, la sensualità. Sintomatico qui il secondo episodio: *Lovers Rock*, un racconto senza trama di una serata passata a ballare e cantare in un'abitazione privata, con tutti i personaggi consegnati per intero alle musiche di un tipico *sound system* giamaicano. Protagonisti esclusivi del racconto, i corpi di uomini e donne nere, ovvero due diverse modalità di genere (dentro la stessa razza/classe) di vivere la musica, il ballo, il desiderio, la sessualità. È sempre in questa chiave sottile (senza parole né commenti) che viene mostrata sia la violenza di un certo desiderio sessuale maschile, sia la capacità catartica della musica e del ballo di curare le ferite dell'oppressione razzista, di suturare l'inferiorizzazione e la castrazione inflitte dal razzismo ai corpi dei neri. Davvero evocativa, in questo senso, la bellissima lunga sequenza-estatica del "pogo rituale" a cui si danno alcuni uomini sulle note del *Kunta Kinte Dub* di The Revolutionaries. Si può dire che *Lover's Rock* mostri l'intersezionalità nel suo farsi, nella sua dimensione antropologica.

È questa, dunque, la forza del cinema di McQueen, già mostrata in *Hunger* (2009) e in *12 Years a Slave* (2013): il suo interesse sta nello scorgere l'immagine "cristallo", per usare qui il noto concetto di Deleuze (1985) in *L'immagine-tempo*⁷, nel registrare l'esperienza emotiva interiore dei propri soggetti allo stato "grezzo", nel cogliere il punto esatto dell'intersezione tra l'umanità-soggettività dei neri e la sofferenza inflitta loro dalla Storia, e cioè dalla violenza (razziale, coloniale, sociale) esterna. L'estetica di McQueen trae linfa da questa sua particolare sensibilità "cristallina" e "a-didascalica", se così si può dire: il suo cinema comunica attraverso una poetica e politica del sentimento, disarticolando a livello ontologico e percettivo il dualismo tutto occidentale mente-corpo. Sta qui la piega, si può definire, postcoloniale, del suo lavoro: nel mettere in mostra lo «schema-corporale razziale» – di cui parlava Fanon in *Pelle nera. Maschere bianche* (1952) – proprio nel momento stesso del suo farsi corpo (nero).

Poetica e politica della razza

La sensibilità "cristallina" di *Small Axe* sta dunque nel porsi anche come "rammemorazione", come evocazione-produzione di una memoria (le "scuri nere")

7. «Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato, differenti per natura l'uno dall'altro o, ed è lo stesso, deve sdoppiare il presente in due direzioni eterogenee, di cui una si slancia verso l'avvenire e l'altra ricade nel passato» (Deleuze 1985, p. 96).

occlusa dalla Storia (dal grande albero bianco inglese). Anche in questo senso, *Small Axe* interpella direttamente il sentimento, l'inespresso, un'identità storica repressa, il “cristallo” nero, quel passato che non precede cronologicamente il presente, ma lo accompagna a “contropelo”, come traccia silenziosa o “silenziata”, per dirla attraverso la nota espressione dell'antropologo haitiano Michel-Rolph Trouillot (1995, Hall 1992). Ma il significante “cristallo” può avere qui un'altra valenza, di tipo sicuramente più etnoantropologica. *Small Axe* racconta qualcosa di più della semplice esperienza storica di vita della comunità nera caraibica a Londra. Il suo scopo non appare soltanto mostrare, in una chiave meramente vittimistico-pedagogica, la sofferenza umana e la lotta politica di una parte della comunità Black British, bensì raccontare il formarsi e l'affermarsi di una cultura popolare nera-britannica, ovvero di una sua specifica identità culturale “diasporica” come “forma di vita”, così come delle espressioni estetico culturali di grande valore (prima di tutto la musica) che tale comunità è stata capace di produrre in una condizione di vita di estrema difficoltà. Non è difficile vedere qui l'influenza dei Black British Cultural Studies (Baker, Diawara, Lindenberg 1996) sulla narrazione di McQueen, in particolare delle prospettive di Stuart Hall, del già citato Paul Gilroy e di Kobena Mercer, e tuttavia il suo ritratto della comunità nera anglo-caraibica sembra rinviare anche alla tradizione dei primi Black Studies statunitensi, e cioè agli studi e scritti oramai classici di W.E.B. Du Bois, Richard Wright, James Baldwin, James W. Johnson, per citarne solo alcuni, ma soprattutto della prima antropologa nera, vale a dire Zora Neale Hurston.

Allieva di Franz Boas, profondamente influenzata dall'idea dei modelli culturali di Ruth Benedict, nonché autrice di testi – come *I loro occhi guardavano Dio* (1937) e *Mosè, l'uomo della montagna* (1939) – destinati a restare un punto di riferimento negli studi storici sulla vita delle comunità africano-americane, Hurston non viene però quasi mai citata, come del resto nessuno dei primi antropologi neri, nei manuali classici di storia dell'antropologia. Eppure, le sue ricerche storico-etnografiche tra le comunità nere del Sud degli Stati Uniti sono state altrettanto importanti degli studi di Du Bois, Wright e altri classici del primo pensiero politico nero nel portare alla luce quello che può essere definito un “empowerment culturale” dei neri come soggetti, come risposta al pensiero razzista dominante. Ciò che gli studi di Hurston cercavano di trasmettere era che i neri americani non sono stati semplicemente degli schiavi, ovvero che la schiavitù non era riuscita a ridurli a mere bestie di lavoro, a semplici raccoglitori di cotone e tabacco, a mere vittime inermi dell'oppressione razziale. Anzi, ci mostrano i suoi scritti, anche in condizioni di vita durissime, le comunità nere del Sud sono state capaci di produrre

una propria “cultura”, e cioè un insieme di tradizioni, credenze, memorie, complessi rituali, pratiche sociali ed espressioni simboliche, plasmate da una loro visione singolare della loro storia come specifico gruppo etnico-razziale. In sintesi, lo sforzo principale di Hurston, così come degli altri autori dei primi Black Studies, era rivolto soprattutto a mostrare, in un mondo dominato dal suprematismo razziale bianco, non solo che gli africano-americani vivevano all’interno di una loro ricchissima “cultura storica”, alla pari di tutti gli altri gruppi sociali “umani”, bensì che le loro “espressioni culturali”, frutto in buona parte della loro lotta per la sopravvivenza, veicolavano in sé un irrinunciabile impulso alla resistenza, all’emancipazione e alla libertà, e cioè una concezione più democratica, per così dire, e più alta di umanità rispetto a quella bianca coloniale-occidentale.

Ci sembra questa un’importante “tradizione storica e intellettuale nera” a cui annodare simbolicamente la narrazione di McQueen: la sua operazione di memoria intende mettere in risalto soprattutto la vitalità e creatività politico culturale della sua comunità, un aspetto di solito rimosso in Gran Bretagna dalla colonialità dei discorsi pubblici sulla presenza storica delle comunità nere nell’isola. Sta qui, dunque, la sua politica e poetica della razza. Suggestive le scene che evocano C.L.R. James mentre discute con alcuni attivisti il suo *The Black Jacobins*, così come i riferimenti alle pantere nere inglesi, ai *riots* di Brixton del 1981, ai carcerati che leggono testi chiave della tradizione radicale nera (ancora C.L.R. James). Suggestive perché evitano il taglio nostalgico di molti altri prodotti culturali sui movimenti neri del passato.

Small Axe sembra dunque scavare nella memoria caraibica britannica anche per raccontare una *blackness* britannica semplicemente diversa e distante, forse rimossa, da quella attuale. Si tratta di “disseppellire” un’identità culturale Black British più connessa con la storia della prima immigrazione post-coloniale verso la Gran Bretagna e più radicata nel passato coloniale-schiavistico caraibico. È anche questo il senso dell’espressione *Small Axe* nella re-significazione proposta dalla serie: offrire alle comunità nere britanniche di oggi una narrazione alternativa della storia della Gran Bretagna (e delle sue rappresentazioni dominanti) degli ultimi decenni, invertendo, dunque, il soggetto dell’enunciazione, la soggettiva (per restare ai termini cinematografici) del racconto. La scure e non l’albero. Un’operazione che è proseguita con il recente lancio di *Uprising*, una sua nuova serie stavolta di documentari su due episodi chiave nella storia delle comunità nere a Londra: il rogo di New Cross, in cui morirono bruciate undici persone in un attentato di chiara matrice razzista-neofascista a un edificio abitato di neri, e la insurrezione di Brixton nel 1981. Ci pare che McQueen, a partire

da questi suoi lavori, possa offrire, dal campo delle arti visive, un suggestivo spunto “antropologico” anche per una riflessione più generale su quello che Linda Tuhiwai Smith (2017), ricercatrice neozelandese di origini maori, ha invocato come una «necessaria decolonizzazione delle metodologie» nella ricerca storica sulle popolazioni indigene o “altre”.

Ci sembra quindi importante mettere in connessione ciò che abbiamo definito come “poetica e politica della razza” in *Small Axe* con il dibattito in corso sulle mancanze dell’antropologia, a livello globale, nel «rimettere la razza al centro del discorso antropologico» (Mukhopadhyay, Moses 1997; Hartigan 2012; 2014; Mullings 2006; Harrison 1995). La serie di McQueen, così come il suo approccio all’esperienza della comunità afrocaribica britannica, possono essere di grande utilità per interrogare i silenzi e le impasse non solo dell’antropologia, bensì di buona parte delle scienze umane e politiche occidentali tradizionali, nell’approccio alla “razza” e quindi nello studio del razzismo nei contesti contemporanei. Qualcosa che resterà più chiaro, analizzando da vicino i singoli capitoli della serie.

Il primo episodio riporta le vicende legate a un evento chiave tanto nella storia del razzismo di stato britannico, quanto nella lotta dei neri britannici per i loro diritti: il processo ai cosiddetti Mangrove 9. McQueen offre qui una ricostruzione storica assai meticolosa dei fatti, una sua qualità già mostrata nel precedente *12 Years a Slave*⁸. È tuttavia importante aggiungere qualcosa che l’episodio non finisce di mostrare, ma che costituisce invece uno dei punti salienti del famoso documentario-inchiesta *Mangrove 9* realizzato da Franco Rosso nel 1973⁹: le retate sistematiche della polizia nel ristorante caraibico Mangrove di Nothing Hill, la persecuzione e repressione contro il proprietario e i suoi frequentatori erano parte di una strategia istituzionale più ampia di contro-insorgenza, finalizzata a evitare la formazione di un partito o movimento delle Pantere Nere in Gran Bretagna. L’assenza di ciò che *Small Axe* vuole trasmettere, e che noi abbiamo proposto di codificare come un “cine-occhio antropologico” della serie, viene invece enunciata da Darcus Howe¹⁰, uno dei leader storici del movimento nero britannico dell’epoca, nella sua (auto)difesa in aula a questo processo, in uno dei momenti sicuramente più emotivamente intensi della serie:

8. Per un’analisi minuziosa, sia del fatto storico che della meticolosa ricostruzione storica operata da McQueen si veda Nitish 2020.

9. Alcune parti del documentario sono su «YouTube». Reperibile in <<https://youtu.be/tQQLt fNhcY>> (consultato il 14 febbraio 2022).

10. Darcus Howe, nato a Trinidad nel 1943, giornalista e attivista per la giustizia razziale, è stato uno dei membri più noti dei British Black Panthers, un gruppo politico che si ispirava al Partito delle Pantere Nere degli Stati Uniti. Per un approfondimento sulla sua figura politica, si veda Bunce, Field 2013.

La comunità nera di Nothing Hill è una comunità davvero unica al cui interno vivono moltissime persone delle Indie occidentali. È una comunità che è nata dalla resistenza a una serie di attacchi regressivi perpetrati da parte della polizia; attacchi che non avevano nulla a che fare con quelle idee e valori “avanzati” così diffusi nel XX secolo. Emanavano invece dal fetore del colonialismo britannico. Erano qui in azione di nuovo quegli stessi padroni. *È dall'autodifesa di se stessi di fronte a queste attacchi e violenze che è nata una comunità* (corsivo e traduzione dell'autore).

Le parole di Darcus Howe, messe enfaticamente in risalto da McQueen, ci danno lo sguardo proposto dalla serie: *Small Axe* è il racconto dell'affermazione e della soggettivazione di una comunità culturale nera britannica nata come tale dalla (sua) lotta antirazzista, microfisica e quotidiana per il riconoscimento in ogni dimensione della vita sociale. Si tratta di uno sguardo antropologico, certo, ma allo stesso tempo critico della tradizione *race blind* dell'antropologia dominante. In altre parole, l'affermazione della comunità afrocaribica come tale è stata il prodotto di una resistenza culturale ed esistenziale ancor prima che politica. La poetica e la politica della razza si mostrano qui come elementi non solo affermativi – veicoli di costruzione comunitaria e di riconoscimento sociale – ma anche di concezioni e valori progressisti ed emancipatori (Gilroy 1987).

Esistenzialismo nero

I due restanti episodi, gli ultimi due e forse i più belli della serie, finiscono di fissare il “taglio” della narrazione di McQueen: *Alex Wheatle* (fig. 63), il quarto, racconta la vita di un giovane nero orfano cresciuto nelle strade del quartiere di Brixton negli anni Settanta e finito in carcere nello stesso sintomatico modo di tanti altri giovani neri come lui, mentre l'ultimo, *Education*, si concentra sulla discriminazione istituzionale-razziale esercitata dalla scuola sui bambini neri. Come il resto della serie, entrambi gli episodi riportano storie e personaggi reali¹¹. Ancora una volta, senza salire al livel-

11. L'episodio *Alex Wheatle* è costruito a partire dai numerosi testi autobiografici scritti dallo stesso Alex Wheatle, come *Brixton Rock* (1999), *Straight Outta a Crongton* (2017) e *Uprising* (2017). *Education*, invece, scritto insieme ad Alastair Siddons, racconta quella pratica assai diffusa nelle scuole inglesi degli anni Sessanta di destinare gli studenti neri e asiatici alle cosiddette *Sub-Normal Schools*. Questa pratica discriminatoria venne denunciata all'epoca da un pamphlet divenuto famoso, redatto dal pedagogo Bernard Coard (1971).

lo della didascalica pedagogica, tipica di quasi tutte le serie televisive sulla questione nera, l'episodio mostra piuttosto efficacemente una componente centrale dei processi di “razzizzazione” nelle società postcoloniali europee: quei meccanismi attraverso cui le istituzioni – compresa la scuola – si costituiscono come agenti attivi nella produzione di una forza lavoro “razzizzata”, ovvero di una gestione scolastica “descolarizzante”, si potrebbe dire, riportando qui in senso ironico il noto concetto della pedagogia libertaria di Ivan Illich (1971), in cui neri e figli di migranti appartenenti alle classi popolari finiscono nelle nicchie a più alta densità di sfruttamento del mercato del lavoro. Nello specifico, *Education* mostra in modo davvero raffinato, e cioè senza eccessi retorici o ideologizzanti, un meccanismo di segregazione istituzionale scolastico assai diffuso anche nell'Italia di oggi: quel processo secondo cui gli studenti non-bianchi, o figli di migranti, finiscono spesso o in scuole-ghetto (nel caso britannico le *Sub-Normal Schools*) o nei licei tecnici o professionali (come risulta piuttosto noto nei nostri contesti: Romito 2016, Zoletto 2009).

L'episodio, dunque, descrive il funzionamento a livello pratico non soltanto di una delle espressioni meno dibattute del razzismo istituzionale – la colonialità, la bianchezza, l'autoreferenzialità europea e l'eurocentrismo dei curricula scolastici, che non fanno che promuovere e favorire l'interiorizzazione di un complesso di inferiorità da parte degli studenti non-bianchi – ma anche il modo attraverso cui le istituzioni infondono la “razza” nella “classe”, per così dire, trasformandola in un dispositivo materiale e simbolico di sottomissione. Come detto, si tratta di un argomento piuttosto attuale anche nei nostri contesti, benché quasi del tutto assente dal dibattito pubblico. Anche qui, la suggestione del taglio di McQueen sta proprio nel non chiudere affatto i discorsi, ovvero nel riaprirli e lasciarli (volutamente) incompleti, evitando la morale pedagogico-ideologica della maggior parte delle rappresentazioni cinematografiche delle migrazioni alle nostre latitudini. Più che episodi, in effetti, *Small Axe* racconta frammenti di storie, senza inizio né fine. Contrariamente a quanto può sembrare, sta proprio in questa sensazione di incompletezza la proposta della serie: non un qualche messaggio, ma un'interrogazione.

Small Axe lascia volutamente il ragionamento all'audience e sembra rilanciare anche oggi quella pregnante domanda formulata qualche decennio fa – *What is this Black in 'black' popular Culture?* (Hall, Mellino 1996) – da un altro noto Black British, Stuart Hall. E tuttavia oltre Hall ci torna qui in mente un autore dell'altra sponda dell'Atlantico nero, James Baldwin. In *Notes of native son* (1954), tradotto di recente con il discutibile titolo

Questo mondo non è più bianco (2018), Baldwin criticava in modo impietoso il “realismo estetico” dei cosiddetti “romanzi di protesta” di scrittori neri come Richard Wright. Romanzi come *Native Son* (1947) di Wright, tanto esaltato anche da Fanon, scrive Baldwin, non fanno che riproporre un’immagine dei neri del tutto artificiale, poiché costruiscono i loro personaggi più su “tipi sociologici” che non su neri reali, ovvero quasi esclusivamente su quegli stereotipi sui neri che più piacciono e ossessionano i bianchi, o più precisamente i gusti “socialistoidi” e “psicopatologici” delle audience bianche progressiste. Notava Baldwin in modo pungente: «Il negro è qui un problema sociale, e non personale o umano; pensare al negro significa qui pensare a dati statistici, quartieri degradati, stupri, ingiustizie, remote violenze, significa confrontarsi con un catalogo sterminato di sconfitte, conquiste, scaramucce ([1954] 2018, p. 123)».

È così che Baldwin invocava romanzi neri più esistenziali e sperimentali, meno “sociologici” e meno “realisti”; romanzi che narrassero non soltanto la tragedia, l’annichilimento e la disgregazione generata dall’oppressione razziale, ma anche quei “nuovi valori” umani – l’empowerment culturale, per riprendere ancora il lavoro di Hurston – prodotti in modo attivo da sempre dalle comunità culturali nere. Baldwin, umanista ed esistenzialista nero (Gordon 2000), attento osservatore della cultura quotidiana dei ghetti statunitensi, chiedeva di rendere più visibile l’incessante apporto storico dei neri a ciò che si può denominare, seguendo la traccia del suo pensiero, una nuova “civiltà umana”, una nuova “concezione dell’umano”. Non è difficile vedere qui un filo rosso che collega l’umanesimo nero promosso da Baldwin a *Small Axe*. Ai tempi di Black Lives Matter, dunque, anche le “scuri nere” di McQueen cercano di ribadire, attraverso il proprio codice estetico, lo stesso messaggio politico, e cioè che le vite nere britanniche contano: ma soprattutto, che in un mondo strutturato dalla supremazia bianca, i neri hanno dovuto lottare a morte per esistere socialmente, per farsi considerare come soggetti altrettanto uguali-umani. Si tratta di un rovesciamento di enunciazione utile a ripensare anche il nostro presente, qui e ora, in Italia e in Europa.

Quale traducibilità in Italia?

E tuttavia *Small Axe* può rappresentare anche un utile spunto di riflessione non solo a livello politico, ma anche per un ripensamento critico della rappresentazione cinematografica delle migrazioni dominante in Italia. Non è

un mistero, almeno dal nostro punto di vista, che buona parte del cinema o delle serie aventi per oggetto l'esperienza migratoria nel panorama locale vadano in una direzione contraria a quella invocata da Baldwin-McQueen. Al di là di qualche eccezione – tra cui vogliamo qui menzionare *Per un figlio* (2017) di Suranga D. Katugampala, primo film realizzato da un membro delle cosiddette seconde generazioni o l'originalissimo *Les Unwanted d'Europa* (2018) di Fabrizio Ferraro, un film sperimentale formidabile sul rapporto storico tra Europa e richiedenti asilo immaginato a partire dalla vita di Walter Benjamin, le narrazioni cinematografiche locali sull'immigrazione spesso ci presentano prodotti a senso unico, contenenti per lo più una sorta di placebo ideologico-pedagogico già ermeticamente cifrato nella propria catena di significazione. Più che sciogliere i concetti e i fenomeni nella complessità del reale – o in termini lacaniani, più che costruire il film sullo sfondo di un qualche Reale non del tutto attingibile – abbiamo spesso un percorso opposto: si pensi, da questo punto di vista a prodotti come *Bangla* (Bhuyian 2019) o alla serie Netflix *Zero* (2021). Si tratta di narrazioni iscritte in un immaginario sulle migrazioni – o sugli italiani non-bianchi, come nel caso di *Zero* – tutto da consumare, ovvero di prodotti (personaggi, situazioni, ecc.) concepiti a immagine e somiglianza della buona coscienza bianca locale liberale e progressista. In sintesi, si tratta di rappresentazioni pensate esclusivamente per l'audience locale, che spesso non rappresentano nulla se non la mente di chi li ha concepiti e/o prodotti, e che quindi scommettono sulla loro presunta legittimità come “rappresentazioni”, soltanto in funzione dei rapporti di reciprocità o di vicinanza ideologica con un certo tipo di pubblico. Come osservazione più generale, si potrebbe aggiungere che per lo più si tratta di film che non riescono a proporre qualcosa di diverso da un realismo estetico vittimizzante o da una commedia simpatica e ottimistica. Questioni come la rivendicazione di un'identità culturale da parte di eventuali comunità migranti, o come la storia e la memoria delle migrazioni in Italia, per citarne solo alcune, risultano del tutto assenti. Nei film sull'immigrazione, i personaggi, così come le trame, vengono spesso raccontati in modo quasi caricaturale, a senso unico, esente di qualsiasi forma di costruttiva ambivalenza. Il massimo che ha offerto il cinema italiano dell'immigrazione, per quanto riguarda una questione come l'identità culturale riguardanti le comunità migranti che vivono nel territorio nazionale, è la rivendicazione di “italianità” di una parte delle sue popolazioni nere. Se c'è, dunque, qualcosa da trarre come lezione da *Small Axe* è che abbiamo sicuramente bisogno di un'altra poetica e politica della razza, del razzismo e delle migrazioni: di rappresentazioni che problematizzino il senso comune

sulle migrazioni, invece che affermare e riaffermare ciò che già pensiamo, e soprattutto che possano servire come spunto per ragionare a livello sociologico, antropologico e politico sui fenomeni narrati. Diciamolo in modo più diretto: abbiamo bisogno di uscire da un immaginario eccessivamente tarato su quello dell'audience e della società nazionale. Anche a livello di immaginario cinematografico, quindi, occorre rompere con ciò che è stato denominato negli studi sulle migrazioni il "nazionalismo metodologico". Come a dire, abbiamo davanti ancora l'albero, ci mancano le scuri.

Riferimenti bibliografici

- Baker jr., H.A., Diawara M., Lindeborg R.H. (eds.) (1996), *Black British Cultural Studies: A Reader*, The University of Chicago Press, Chicago, London.
- Baldwin J. (1954), *Notes of a Native Sun*, Beacon Press, Boston (trad. it. *Questo mondo non è più bianco*, a cura di V. Mantovani, Bompiani Overlook, Milano 2018).
- Batthacharya T. (2021), *We need to Return to the Summer of BLM Uprising*, in «Spectre», 24 March. Reperibile in <<https://spectrejournal.com/fuck-mindfulness-workshops/>> (consultato il 3 dicembre 2021).
- Berger J. (1972), *Ways of Seeing*, BBC, London (trad. it. *Modi di vedere*, a cura di M. Nadotti, Bollati Boringhieri, Torino 2004).
- Bourdieu P. (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Librairie Droz, Genève (trad. it. *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Raffaele Cortina, Milano 2003).
- Bunce R., Field P. (2013), *Darcus Howe: A Political Biography*, Bloomsbury Publishing, London.
- Coard B. (1971), *How West Indian Child is Made Educationally Sub-Normal in the British School System*, New Beacon Books, London.
- Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Cinema 2: l'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989).
- Id., Guattari F. (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Che cos'è la filosofia*, a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino 1996).
- Ellis C. (1999), *Heartful Autoethnography*, in «Qualitative Health Research», 3, pp. 97-113.
- Ead., Bochner A.P. (2000), *Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity*, in N.K. Denzin Y.S. Lincoln (eds.), *Handbook of Qualitative Research*, 2nd ed., SAGE, Thousand Oaks, pp. 733-768.
- Iid. (2016), *Evocative Autoethnography: Writing Lives and Telling Stories*, Routledge, London.
- Fanon F. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Pelle nera. Maschere bianche: il nero e l'altro*, a cura di M. Sears, Marco Tropea, Milano 1996).

- Gilroy P. (1987), *There Ain't no Black in the Union Jack*, Routledge, London.
- Gordon L. (2000), *Existencia Africana: Understanding Africana Existential Thought*, Routledge, London.
- Grimshaw A. (2012), *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hall S., Critcher C., Jeffersn T., Clarke J., Roberts B. (1978), *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order*, Palgrave Macmillan, London.
- Hall S. (1980), *Race, Articulation and Societies Structured in Dominance*, in UNESCO, *Sociological Theories: Race and Colonialism*, UNESCO, Paris, pp. 305-345 (trad. it. *Razza, articolazione e società strutturate a dominanza*, in Hall S., *Cultura, razza, potere*, a cura di M. Mellino, ombre corte, Verona 2015, pp. 67-124).
- Id. (1992), *Cultural Identity and Diaspora*, in J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London, pp. 222-233 (trad. it. *Identità culturale e diaspora*, in Idem, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2006, pp. 243-262).
- Id. (1992), *What is This 'Black' in Black Popular Culture*, in G. Dent, *Black Popular Culture*, Bay Press, Seattle 1992, pp. 21-33 (trad. it. *Che genere di nero è il "nero" nella cultura popolare nera*, in Hall S., *Il soggetto e la differenza*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2006, pp. 263-279).
- Harrison F. (1995), *The Persistent Power of "Race" in the Cultural and Political Economy of Racism*, in «Annual Review of Anthropology», pp. 47-74.
- Hartigan J. (2013) (ed.), *Anthropology of Race: Genes, Biology and Culture*, Sar Press.
- Id. (2014) (ed.), *Race in the 21st Century: Ethnographic Approaches*, Oxford University Press, Oxford.
- Holman Jones S., Adams T.E., Ellis C. (eds.) (2013), *Handbook of Autoethnography*, Left Coast Press, Walnut Creek,
- Hurston Z.N. (1937), *There Eyes Were Watching God*, J.B. Lippincott, Philadelphia (trad. it. *Con gli occhi rivolti al cielo*, a cura di A. Bottini, Bompiani, Milano 1998).
- Ead. (1939), *Moses, Man of the Mountain*, J.B. Lippincott, New York (trad. it. *Mosé l'uomo della montagna*, a cura di P. Gobetti, Frassinelli, Torino 1946).
- Illich I. (1971), *Deschooling Society*, Harper & Row, New York (trad. it. *Descolarizzare la società. Una società senza scuola è possibile*, Mimesis, Milano 2019).
- James C.L.R. (1938), *The Black Jacobins*, Secker & Warburg, London (trad. it. *I giacobini neri. La prima rivolta contro l'uomo bianco*, a cura di R. Petrillo, F. Del Lucchese, DeriveApprodi, Roma).
- Leong N. (2021), *Identity Capitalists: The Powerful Insiders Who Exploit Diversity to Maintain Inequality*, Stanford University Press, Stanford.
- Logan L. (2020), *Closing Ranks: My Life as a Cop*, SPCK Publishing, London.

- Malinowski B. (1922), *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, Routledge & Kegan Paul, London (trad. it. *Argonauti del Pacifico Occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino 2004).
- Mukhopadhyay C., Moses Y.T. (1997), *Reestablishing 'Race' in Anthropological Discourse*, in «American Anthropologist», 3, pp. 517-553.
- Mullings L. (2005), *Interrogating Racism: Toward an Antiracist Anthropology*, in «Annual Review of Anthropology», 21 October, pp. 667-693.
- Nitish P. (2020) *What's Fact and What's Fiction in Steve McQueen's Mangrove*, in «Slate», 20 November. Reperibile in <<https://slate.com/culture/2020/11/mangrove-nine-steve-mcqueen-accuracy-small-axe.html>> (consultato il 3 dicembre 2021).
- Prasad A. (ed.) (2003), *Postcolonial Theory and Organizational Analysis*, Palgrave, London.
- Robinson C. (1983), *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, Penguin, New York.
- Romito M. (2016), *Una scuola di classe. Orientamento e disuguaglianze nelle transizioni scolastiche*, Guerini Editore, Milano.
- Tam R. (2019), *Netflix is Trying to Advertise Diversity: Is It Working?*, in «Medium», 8 July. Reperibile in <<https://ruthetam.medium.com/netflix-is-trying-to-advertise-diversity-is-it-working-df6bb2ba9d91>> (consultato il 3 dicembre 2021).
- Trouillot M.R. (1995), *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Beacon, London.
- Tuhiwai Smith L. (2017), *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, Zed Books, London.
- Wheatle A. (1999), *Brixton Rock*, Black Amber, London.
- Id. (2017), *Straight Outta a Congton*, Atom Books, London.
- Id. (2017), *Uprising*, SPCK Books, London.
- Wright R. (1940) *Native Son*, Harper & Brothers, New York (trad. it. *Paura*, a cura di Camillo Pellizzi, Bompiani, Milano 1959).
- Zoletto D. (2009), *Straniero in classe. Una pedagogia dell'ospitalità*, Raffaele Cortina, Milano.

Filmografia

- Bhuyian P. (2019), *Bangla*, Fandango, Roma; TimVision, Roma; Ministero della Cultura; Regione Lazio.
- Coel M. (2020), *I May Destroy You*, Various Artists Limited, London; FALKNA Productions, London. Miniserie tv.
- Ferraro F. (2018), *Les Unwanted de Europa*, Passepartout, Roma; Eddie Saeta, Barcelona.

- Katugampala S.D. (2017), *Per un figlio*, Gina Films, Milano; Palabras, Roma; Cineteca di Bologna; Kala Studio, Colombo.
- McQueen S. (2020), *12 Years a Slave (12 anni schiavo)*, River Road Entertainment, Los Angeles; Plan B Entertainment, Beverly Hills; New Regency Pictures, West Hollywood; Film4 Productions, London.
- Id. (2020), *Small Axe*, Turbine Studios, London; EMU Films, London; BBC, London; Amazon Studios, Culver City. Miniserie tv.
- Id. (2021), *Uprising*, BBC, London. Miniserie tv.
- Menotti (2020), *Zero*, Fabula Pictures, Roma; Red Joint Film, Milano. Miniserie tv.
- Rosso F. (1973), *The Mangrove Nine*, Franco Rosso-John La Rose Productions, London.

Violence and Sex Trafficking in the Film “Òlòtūrẹ̀”

A Gendered Perspective

Mitterand M. Okorie

Introduction

This chapter presents an exploratory analysis of sex trafficking as a gendered phenomenon. Definitionally, sex trafficking is a form of human trafficking in which an individual is forced into one or more forms of sexual exploitation (Deshpande, Nour 2013). It entails the recruitment, harbouring, transporting and exploitation of a person for the purpose of a commercial sex act (Savona *et al.* 2013, Wetizer 2011). It is instructive to distinguish prostitution from sex trafficking, as the criminal dimension of prostitution in most societies is when it concerns a person under age eighteen or done under compulsion. The Trafficking Protocol explicitly states that consent to be trafficked does not exist if the act of transporting an individual involves the possibility of having control over another person for the purpose of exploiting or obtaining custody of such person through coercion, exchange of money, fraud, deception, or abduction (Aluko-Daniels 2015). Sex trafficking is ostensibly the fastest-growing business of organized crime globally and is considered a matter of utmost concerns for countries across the world. The objective of the present study is to critically review the film *Òlòtūrẹ̀* (2019) (fig. 64), with respect to how gender is implicated in the recruitment and transportation of trafficking victims.

I draw from the concept of *doing gender* as an analytical framework to make sense of the performativity of gender in the film *Òlòtūrẹ̀*. I argue that the problem of trafficking is more complex than adopting the stereotypical and simplistic notion of men as exploiters and women as victims. The radical feminist discourse considers the international human trafficking phenomenon as a sexual exploitation tragedy that is exclusively waged against women by men (Samarasinghe 2015; Alam, Rahman 2020; Spanger 2011). It

is a perspective that discounts women's agency in the malaise of sex trafficking and frames them as victimized subjects, with men as their perpetual nemesis and exploiters. Yet, while the commitment by radical feminists to uncover gender-based oppression is noble, it is no less important to interrogate the nuances it ignores. Does this then mean that gender can be malleable and performative, in which women are not only the fixed victims of trafficking but architects and consequential decision makers in the ungodly trade? This is the nuance which is exhibited in the sex trafficking film, *Òlòtūrẹ́*, but whose scholarly basis can be traced to the concept of *doing gender* (West, Zimmerman 1978; West, Fenstermaker 1995; West, Zimmerman 2009). This conceptualization of gender as malleable and performative informs an understanding of the international sex trafficking problem as a complex mix of interaction with no fixed victims or exploiters.

The film, *Òlòtūrẹ́*, depicts how violence is intricately linked to process of human trafficking and how it is instrumentalized by a woman and not men as radical feminist approaches suggest. The aim is not to argue that men involved in human trafficking are not violent, but that this violence does not take place because women are passive victims and men are autonomous actors. Rather, that both women and men are part of the trafficking chain of command who enslave and exploit the victims, even though they do so in different ways. Drawing from character analysis of the film, I explore the notion of gender as dependent on interactional and normative elements. The task of character analysis is to explain what is seen, heard, or tacitly taken for granted in films (Eder 2010). Character analysis allows for the precise description of film characters which goes beyond fundamental categories like age, gender and bodily abilities, and examines subtle, yet powerful nuances of characters that might otherwise be easily overlooked (*ibid.*). This methodological approach is therefore useful for this work because it is the basis on which gender and violence are examined as both performative and sex-category related.

The discussion is divided into three parts. The first part presents an explorative overview of the film. The second part takes a critical look at the radical feminism and constructivist perspectives to the question of agency and violence as implicated in sex trafficking. The third and final part discusses and analyses the agency of the women and men in the film and the extent to which violence cannot be perceived as a function of sex category, rather as interactional and therefore can find expression through any individual irrespective of biological traits.

An Overview of the Film

The film, *Òlòtùré*, is a sanguinary tale of sex trafficking which portrays the scale and patterns of violence the many girls and women who aspire to be prostituted in Europe are subjected to. The lead character, *Òlòtùré* (Sharon Ooja), whom the film is named after, is an investigative journalist working undercover to expose the inner workings of an international sex trafficking syndicate (Budowski 2020). Thus, she embeds herself within the ranks of local prostitutes seeking to migrate to Italy for a better life. However, things escalate quickly as she is exposed to the savage control of the trafficking network in which she is raped and subsequently witnesses murder. Produced by media mogul Mo Abudu and directed by Kenneth Gyang, the film combines astute cinematography and unpredictable plot to paint a gruesome portrait of sex trafficking and the perils of irregular migration. The plot is modelled on the true story of Tobore Ovuorie, an award-winning investigative reporter, and details the constitutive elements of sex trafficking, its actors and channels, as well as the factors that make the problem intractable (Obenson 2020). The most important achievement of the film is in its ability to shockingly portray how sex trafficking channels are highly systematic, held up by powerful and murderous actors, shackling their victims and all who oppose them into fearful silence (Nogu 2020). In several ways, the plot of the film echoes some of the known variables that have come to be widely associated with sex trafficking syndicate in Nigeria. It also details how this criminal syndicate facilitates and operationalizes the trafficking of women from Nigeria to Italy, where as many as 10,000 Nigerian prostitutes are considered to be resident (Carling 2005).

It depicts the lives of the girls who, forced by poverty, voluntarily seek to be trafficked in the hope of securing an income in Europe through prostitution. The young girls do not think about the dangers of irregular migration and the clandestine nature of their trip. Rather, their minds are dominated by the money that is to be made from becoming economic migrants in Europe. For example, when Blessing speaks to Madam Alero (min. 55), she says: «I want make my level change» loosely translated as «I want to transform my economic status for good». Similarly, when Linda speaks to her sister, Beauty, over the phone (min. 61), she tells her: «Once we reach Europe, we fit send better money dome back». The English translation of the above being: «Once we get to Europe, we will be able to have enough money to support our family back home».

Prior to this conversation, the camera establishes the surrounding area, denoting a thatched house in a rural community in Edo State, where Linda's

mother and sister, Beauty lived. There is a complete absence of the most basic infrastructure around within her community – an indication of failed political governance, the lack of economic opportunities and the squalor she was desperate to escape from. Other girls who also indicate interest to move to Italy are prostitutes in the streets of Lagos, who were equally conscious that they were earning pittance compared to their labor's worth in Europe. However, their journey is far from straightforward. First, they must commit resources for processing the necessary documents to get started. Each candidate pays 2,000 Euro to Alero, a Nigerian Madam in the local trafficking lingo, herself a trafficked person who, after years of prostitution in Italy, returned home to superintend the selection and trafficking of younger women. The film, in most cases, replicates the popularly held notions of how Nigerian sex traffickers recruit and organize the transportation of victims (see the following figure).



As the literature on the Nigeria-to-Italy trafficking trend largely acknowledges, Madams are known to act in cahoots with armed gangs (Olufade 2019; Becucci 2008). In the film, similarly, Madam Alero, working together with a group of gangsters notifies the women that they will be taken

to a place where they will swear an oath that binds them to a prostitution in Europe until they pay off their debts. The girls’ fingernails and pubic hairs are mixed into a fetish (*juju*) portion prepared by a voodoo priest and the girls acknowledge condemning themselves to death if they reneged on their agreement to pay the Madam the predetermined sum. Following the oath taking, the armed gangsters load the girls in a bus to an unknown location, where they are further warned of the dangers of informing friends or family members of their grim reality.

Further, they are given lessons on how to walk and pose on the streets of Italy upon arrival to entice prospective clients. The young women are further coached on how to perform erotic dances on prospective clients. For practice, they are forced to dry-hump on the crotch of the gang members leading the orientation. The scene depicts the faces of the girls in their forlorn and humiliated state, unable to process their debasing ordeal. In the middle of the orientation, a phone which *Òlòtùré* had smuggled into the camp to communicate with her handler is found on Linda who had borrowed it briefly to talk to her mother. Phones were barred and they had been forewarned of the consequences of breaking the rule. Linda is viciously executed with a machete in front of the other girls as the group shrieks in terror. Sensing that their cover was now broken, the gangsters swiftly move the girls across the Lagos-Seme border after they are handed fake passports. This is where *Òlòtùré* escapes and lives to tell her story.

Theoretical Framework: The Radical and Constructivist Perspectives on the Gendered Dynamics of Violence

Gender as a theoretical framework has spurred variegated schools of thought within the feminist scholarship. While the scope of this chapter is too limited to offer an exhaustive introduction into the complex ideas that make up the radical feminist and constructivist perspectives to gender, it is important to signpost key theoretical insights on which the interrogation of the human trafficking discourse as seen in the film, *Òlòtùré* would rest. First, in the context of this research, I adopt Spanger’s (2011) assertion of what the feminist perspective is: the belief that women as a group face certain forms of oppression and exploitation and the intellectual commitment to interrogate, uncover and understand the factors that account for or sustain gender-based oppression. The feminist perspective served as a departure from traditional security approaches to human trafficking which

focused primarily on securitizing immigrants as existential threats to the state. Its goal was to enhance border security and facilitate the swift deportation of trafficked persons.

Feminist perspectives on human trafficking is ostensibly driven by an intellectual commitment to emphasize how gender-based violence is situated at the heart of the problem. The radical feminist perspective views an individual's social action as simply the result of one's sex role, in which case, masculinity projects and exerts violence and femininity suffers oppression and victimization (Jeffreys 2009). This gendered injustice is perceived to be forged by the chains of patriarchy and capitalism.

The radical feminist perspective appears to be dominant in academic discourse of sex trafficking, which is that a violent man trafficking a helpless female victim for sexual exploitation (McCarthy 2020). It is a discursive trajectory that has also been popularized in several Hollywood blockbusters such as *Taken* (Morel 2008), *The Whistleblower* (Kondracki 2010) and *The Girl with the Dragon Tattoo* (Fincher 2011). Essentially, radical feminist approach distinguishes itself from other forms of feminist approaches by conceiving the male gender as actively engaged in a struggle to dominate women (Wasco 2000). Thus, men are perceived as agents of oppression against women in so far as they identify with and live out the supremacist privileges of the male role. This narrative has equally been helped by the language in which international legal anti-trafficking conventions or protocols have been framed. Smiagina-Ingelstrom (2020) argued that the prior to the Palermo Protocol (2000), the international legal framework for tackling human trafficking was mainly restricted to prostitution and victimization of women and children. Highlighting this vulnerability of women and children even in subsequent international anti-trafficking conventions reinforces the notion that men are the oppressive other.

A recent study by Alam and Rahman (2020) regarding the gendered dimensions of social response to survivors of trafficking in person (TIP) in Bangladesh showed that female survivors were often denied by their families and perceived to be sexually polluted. Male survivors on the other hand are met with sympathy for their predicament as trafficked persons (Alam, Rahman 2020). Curiously, there is rarely any acknowledgement by the radical feminist perspective that men can ever be at the receiving end of the harrowing experience of human trafficking. Typically, the way we act and feel towards a subject influences the way we reflect and act towards that subject (Okorie, Bamidele 2016). It is in this regard that radical feminist have come to define human trafficking as a criminal industry that spurns

enormous profits by visiting violence on the female body. And that the global sex industry is irrigated by misogyny and the exploitation of women who have been priced out of the economy due to systematic marginalization in society (Jeffreys 2011). As Samarasinghe (2015, p. 332) reckoned:

The gendered dichotomy between dominance and vulnerability is clearly manifested in the male dominant power of the demand side against the vulnerability of the trafficked victims on the supply side. The vulnerability of the trafficked victim arises from her gendered position, which is impacted by the historical and contemporary socioeconomic and political situations. Society determines the role of women and men in society and the less than equal position women hold in relation to men is best illustrated in the way and how in general, females who either voluntarily or involuntarily join the supply side of the sex industry are depicted as the “face” of the industry and openly stigmatized as perpetrators of deviant, immoral behavior. For the most part, males who are customers and clients escape such social censorship.

For radical feminists, the patriarchal and capitalist structure of global economy ensures that the demand side of the sex trafficking condition (relatively richer men) is financially secure while the supply side of the sex trafficking continuum (relatively poorer girls) are too financially disempowered to resist exploitation. At any rate, the radical feminist persuasion has been criticized for several conceptual frailties. McCarthy (2020) suggested that the binary assumption in which women are stereotypical victims and men as violent traffickers denies the existence of women who are perpetrators of human trafficking. There is in fact an extensive body of literature that has highlighted the centrality of women, often known as “Nigerian Madams” to the Nigerian-Italian trafficking network (Olufade 2019; Mancuso 2014; Siegel, De Blank 2010; Attoh 2009). Jeffreys (2009) reckoned that the radical feminist perspective may be out of touch regarding the place of gender in the material elements that drive human trafficking. The radical feminist perspective has also been criticized for incubating gendered and racialized stereotypes that indirectly leads to the securitization of women travellers. For example, Hu (2019) noted that the border control regimes in several Western countries impose additional security screenings on women travellers who tend to fit certain gendered and racial profiles. Additionally, van Liempt (2011) observed that the radical feminist perspective makes no distinction between assisted migration and involuntary sex trafficking. The former considers the agency of

women in certain parts of the world where there is no other option to access the country of choice legitimately and the risks involved in migration is believed to be low compared to the risk faced at home. Thus, the generalization that all migrant women, especially from Africa or other designated hotspots are at risk of being trafficked could lead to policy measures that may serve to restrict women's choices even further (van Liempt 2011). Not all women striving to reach European soil through irregular means consider themselves as victims of trafficking but as a daring attempt to escape economic privation. They are driven to sex trafficking networks the same way young men seek to access European territory via smuggling networks in Libya and the deadly Mediterranean voyage.

On the other hand, a constructivist approach to gender conceives of gender as part of socially construed reality, an achieved status rather than an ascribed one. The concept of doing gender were marshalled out in two seminal, if not ground-breaking articles by West and Zimmerman (1987) and West and Fenstermaker (1995). The relevance of the ideas for understanding gender as an interactional experience as opposed to the essential biological properties of individuals was confirmed in another article published by West and Zimmerman (2009). The concept of doing gender draws from an ethnomethodological perspective which does not consider gender to exist a priori but rather created through interaction. To quote West and Zimmermann (1987, p. 125), «Doing gender involves a complex of socially guided perceptual, interactional, and micro-political activities that cast particular pursuits as expressions of masculine and feminine *natures*. Gender is not a set of traits, not a variable, nor a role, but the product of social doings of some sort». The authors illustrate that gender is not a set of traits nor role, but the product of social interactions or doings. To buttress how gender is an interactional achievement, West and Zimmerman (1995) distinguish between sex and gender, in which sex is the biological attribute of being male or female, while gender is the activity of managing situated conduct in the light of normative conceptions of activities appropriate for one's own sex. Messerschmidt (2009) demonstrated in her ethnographic study of girls whom through their wearing of loose-fitting "boyish" clothing that de-emphasized breast, waist and legs sought to conceal socially defined female attributes and erase femaleness and femininity. In this instance, the body becomes an agent of social practice, and the sartorial choices of these girls constructed a different body and a new gendered self.

Thus, contrary to the radical feminist perspective that there are fixed social practices that are tied to the gender of the doer, a constructivist per-

spective sees the individuals as active agents who express gender through their actions. For example, if violence is a function of masculinity, a woman is perceived to be capable of assuming the masculine role through the interactional elements that produce violence. Similarly, if femininity is considered as benign or vulnerable, a man is capable of achieving this status by organizing his behaviour accordingly. The individual simply draws on a repertoire of learned gender activities to appear as women or men (Kelan 2010). This constructivist perspective of understanding gender, despite its usefulness has been criticized for conceiving gender in binary terms as opposed to adopting a more broader position that acknowledges the realities of cross-gender and transgender norms. Kelan (*ibid.*) argued that the *doing gender* school of thought does not recognize more diverse forms of gendered identities. Risman (2009) argued that older gender norms may be losing their currency in a world of evolving or innovative gender norms. Women are after all beginning to engage in sporting activities that were initially deemed to be exclusive to men. Should they be thought of as masculine for engaging in such athletic engagement? Should a woman acting tough or domineering warrant being imagined as masculine? These are germane questions that the constructive perspective must grapple with. Yet, until a post-gender society is achieved, gendered perspectives remain a useful frame of analysing human behaviour and social practices.

Between the Regular and Irregular Suspects: Understanding the Gendered Dynamics of Sex Trafficking through Characterization Analysis

Òlòtūrẹ̀ falls largely within the radical feminist representation of the sex trafficking problem. This is a natural inference if one follows a characterization analysis of the actors and their role within the film. Violence against women, which borders on compulsion, emotional abuse, rape and murder is all committed by men. Men are generally depicted as an existential threat for young women, given their capability to wield or exert physical violence. First, there is Sir Philip (Patrick Doyle), who drugs and rapes Òlòtūrẹ̀ at his house party. Secondly, there is Chuks (Ikechukwu Onunaku), who runs a local prostitution ring with an iron fist and abuses the girls physically and emotionally. Third, there is Victor (Sambasa Nzeribe), the leader of the cult (armed) gang who murders Linda (Omowumi Dada) and holds the trafficked women in a spectre of fear as they are moved across the Nigerian

border. On the other hand, women are characterised as vulnerable, and although not totally lacking in agency, remain at the mercy of the men who dominate their space and exploit them.

In the narrative, we also see that women may create the conditions under which such violence occurs, but do not necessarily possess the cruel proclivities of men or show the same capacity for impulsive brutality. For instance, Alero brought Òlòtùré to the house party of Sir Phillip knowing he may take an interest in her, and also with the knowledge that the politician was notorious for drugging and raping women. This is the fate that eventually befalls Òlòtùré. In this case, while she does not exert physical violence on Òlòtùré, Alero deliberately puts her in a position to be violated. In return, the Madam will continue to enjoy the friendship and patronage of an influential politician while treating the young women under her control as disposable chattels. Livid about her experience and determined to get revenge, Òlòtùré seeks the help of Chuks, himself a pimp who ruled over a colony of prostitutes with an iron fist. However, Chucks recognises that assassinating Chief is a highly risky undertaking, given the high security presence that rich politicians surround themselves with. In colloquial English, he says to the despairing Òlòtùré: «Anything wey big man do person, you suppose just take am as experience... Nothing we you fit take big man do» (min. 47). Translated in proper English, the above would mean: «Whatever a wealthy man does to you, take it as part of life's experience. You are incapable of succeeding in seeking justice or retribution against a person like this». In other words, Chuks is simply asking Òlòtùré to lick her wounds and shelve her plans for vengeance because the disparity in class and social status between her and her rapist was unimaginably wide. It is a response reminiscent of an often-cited passage in Thucydides' account of the Peloponnesian war, which is that the: «strong do what they have to do, and the weak accept what they must accept». The larger point however is that while women may be capable of imagining cruel and murderous thoughts, they need men whose personality traits are more attuned to physical violence to execute these plans.

In a sense, Madam Alero sees the girls the same way her male trafficking agents see them. Objects of exploitation who are meant to be enslaved and controlled with an iron fist until the last cent of profit is squeezed out of them. Nevertheless, she understands that without the threat of physical violence, she may not be able to fully compel the girls to comply with all they are asked to do without asking questions. This is why she leverages the instrumentality of physical violence by collaborating with armed gangs. This organically reinforcing relationship between Madams and cult gangs has

featured prominently in the literature on sex trafficking by Nigerian agents. One of the most notorious cult gangs are the Black Axe which originated in the 1970s but whose members now feature prominently in the drug and sex trafficking trade in several Italian cities (Omilusi 2019). In Palermo, they are known to be in a protection alliance with Cosa Nostra, whom they pay a percentage of their earning known as *pizzo*, to run their drug and prostitution business (Mahr 2018). Hundreds of them have also been arrested and prosecuted over the years (BBC News 2021). The cult gangs are hired guns who trap the trafficked person under the command of the Madam. In Nigeria, they provide logistical support for initiation/oath taking rites. In Italy, they are used as enforcers to shake down the trafficked women who do not hold up their end of the bargain. The Madams, on other hand, offer handsome financial rewards in exchange for their crude enforcement tactics.

The scene in minute 63:50, where the young women arrive on the highway overlooking the initiation camp depicts how Madams come to rely on cult gangs. The leader of the gang, Victor (Samabasa Nzeribe) commands them to quickly exit the car and march into the forest where they were to take the oath. In minute 64:10 of the film, Victor sternly warn the young women, all of whom were now in the exclusive custody of him and members of his gang: «From now until we comot from here [Nigeria], no more communication with anybody outside». Which means: «From here on until you depart Nigeria, you all are forbidden from communicating with anyone outside». Such commands are indicative of the hostage situation that trafficking victims find themselves in the hands of agents, even though one could suggest that the trafficking agents themselves are worried about any of the women escaping for other reasons, such as having known too much about the agents themselves and their activities.

At any rate, such scenes point to how sex trafficking, in the theoretical imagination of radical feminists, infantilizes women as they are treated as mere objects, robbed of agency. They are not entirely wrong in this sense, since the consent of a trafficking victim cannot and does not validate their captivity in the hands of their trafficker(s).

Yet, if, as radical feminists have argued, that exploitation is a material element of masculinity and femininity is patently vulnerable, how does one then make sense of women who are ring leaders of human trafficking syndicate like Alero? This is a conceptual impasse that radical feminism is unable to breach because it is too reductive to wrestle with this nuance. In the film, we find that Alero is concerned with maintaining powerful friends in society as a means of consolidating her business as a human trafficker. She

understands that the criminal nature of the business and that her earnings are proceeds from trafficked girls who will live in Europe as prostitutes and sex slaves. Radical feminists do not suppose that this scenario is plausible not realistic, yet it is. Madams are known to be notorious female traffickers and occupy a central role to the trafficking process (Olufade 2019; Breuil *et al.* 2011; Siegel, De Black 2010). Which is why a constructivist or post-modernist understanding of the gendered dynamics of trafficking acknowledges that even women could assume masculine status by engaging in the behavioural traits that are normative to masculinity. It presents an avenue to mobilise the concept of gender not just as a concept of binary identities but of intersectional traits that collectively form part of an individual's identity (Murray 2020). In other words, being a woman does not preclude Madam Alero from assuming the exploitative, capitalistic, and violent traits of male agents of sex trafficking. In fact, Madam Alero at some point teases Oloture that young women as beautiful as her are known as *forza speciale* (special force) and thus, would command a high paying clientele if she is trafficked to Italy for prostitution. This interaction runs contrary to the radical feminist perspective which essentialises women as victims of patriarchy and capitalism and never as possible facilitators and beneficiaries. This does not disprove that the patterns of physical violence inherent in the trafficking experience is overwhelmingly done by men, but that it is not restricted to them.

As the film portrays, Madam Alero depends on a murderous cult gang to maintain control over the trafficked women, due to their ability to exert physical violence. In other words, returning to the radical feminist perspective on violence and masculinity is still conceptually useful even if tangentially. She may have the political connections to evade prosecution and accountability, but her friends in high places cannot compel the trafficked persons to abide by their agreement with their Madam. She must find enforcers to do the sanguinary job of compelling all the women and girls she has trafficked to abide by her orders. And to do this, she does not turn to women, which indicates an unspoken acknowledgement that the scale or pattern of violence she intends to exert on defaulters can only be guaranteed by men. The characterisation analysis of *Òlótūrẹ*, therefore implies that both a radical feminist and constructivist feminist understanding of sex trafficking are important in making sense of how gender and behavioral traits can determine individual social actions that stand at the heart of the sex trafficking problem.

Conclusions

This chapter discussed the gendered dynamics of violence and sex trafficking in the film, *Òlòtùré*. By utilising a radical and constructivist perspective of feminism to analyse how violence is instrumentalised by Nigerian trafficking syndicates, the work sees the problem of trafficking as one with variegated actors. It acknowledges the usefulness of radical feminism in understanding the experiences of trafficked persons by looking at how sex categories may determine who engages in trafficking and who gets to be trafficked. Yet, this approach to understanding the sex trafficking problem is patently reductive and weakened by several blind spots. It does not consider that masculinity and femininity are statuses that can be achieved through interaction by any gender rather than as sex-related differences. Women may be victims of male traffickers who dominate space and seek to exploit them, but this is not always the case. As the film also describes, women (Nigerian Madams) occupy a central role in the trafficking chain of command, so that one cannot simply isolate men as responsible for driving the demand and supply side of trafficking. If violence or oppression is masculinist in the radical feminist imagination, this masculine trait can come to be assumed by a woman if she exhibits the traits that define masculinity. They would, thus, be *doing* gender. The film therefore aligns with the scholarly argument that highlights the need to understand gender as performative rather than as sex-related differences. Crime has no gender.

References

- Alam K., Rahman A. (2020), *Social Response towards Trafficked Women: a Gendered Perspective*, in «International Journal of Gender Studies in Developing Societies», 4, pp. 375-390.
- Aluko-Daniels O. (2015), *At the Margins of Consent: Sex Trafficking from Nigeria to Italy*, in Massey S., Coluccello R. (eds), *Eurafrican Migration: Legal, Economic and Social Responses to Irregular Migration*, Palgrave Pivot, London, pp. 74-87.
- Anonymous (2021), *Black Axe Mafia: Italian Police Arrest 30 Nigerian Suspected Gang members*, in «BBC News», 26 April. Available in <<https://www.bbc.com/news/world-europe-56895864>> (accessed on 9 February 2022).
- Attoh F. (2009), *Trafficking in Women in Nigeria: Poverty of Values or Inequality?* in «Journal of Social Sciences», 3, pp. 167-171.
- Becucci S. (2008), *New Players in an Old Game: the Sex Market in Italy*, in Siegel D., Nelen H. (eds), *Organized Crime: Culture, Markets and Policies*, Springer, New York, pp. 57-69.

- Blignaut C. (2013), *Doing Gender is Unavoidable: Women's Participation in the Core Activities of the Ossewa-Brandwag, 1938-1943*, in «Historia», 2, pp. 1-18.
- Breuil B.C.O., Siegel D., van Reenen P., Beijer A., Roos L., (2011), *Human Trafficking Revisited: Legal, Enforcement and Ethnographic Narratives on Sex Trafficking to Western Europe*, in «Trends in Organized Crime», 1, pp. 30-46.
- Budowski J. (2020), *Stream It or Skip It: 'Òlóturé' On Netflix, A Nigerian Crime Drama where a Journalist Goes Undercover as a Sex Worker*, in «Decider», 7 October. Available in <<https://decider.com/2020/10/07/oloture-netflix-review/>> (accessed on 9 February 2022).
- Campbell R., Wasco S.M. (2000), *Feminist Approaches to Social Science: Epistemological and Methodological Tenets*, in «American Journal of Community Psychology», 6, pp. 773-791.
- Carling J. (2005), *Trafficking in Women from Nigeria to Europe*, in «Migration Information Source» 1st July.
- Dashper K., Finkel R. (2020), «*Doing Gender*» in *Critical Event Studies: a Dual Agenda for Research*, in «International Journal of Event and Festival Management», pp. 1-19.
- Deshpande N.A., Nour N.M. (2013), *Sex Trafficking of Women and Girls*, in «Reviews in Obstetrics and Gynecology», 1, pp. e22-e27.
- Eder J. (2010), *Understanding Characters*, in «Projections», 1, pp. 16-40.
- Hu R. (2019), *Examining Social Service Providers' Representation of Trafficking Victims: A Feminist Postcolonial Lens*, in «Affilia», 4, pp. 421-438.
- Jeffreys S. (2009), *Prostitution, Trafficking and Feminism: An Update on the Debate*, in «Women's Studies International Forum», 4, pp. 316-320.
- Kelan E.K. (2010), *Gender Logic and (Un) doing Gender at Work*, in «Gender, Work & Organization», 2, pp. 174-194.
- Lobasz J.K. (2019), *Contemporary Approaches to Human Trafficking*, in Ead., *Constructing Human Trafficking: Evangelicals, Feminists, and an Unexpected Alliance*, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 29-68.
- Mahr K. (2018), *Italian Cops Try to Stop a Sex Trafficking Gang called Black Axe*, in «NPR», 16 May. Available in <<https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2018/05/16/610164538/italian-cops-try-to-stop-a-sex-trafficking-gang-called-black-axe>> (accessed on 9 February 2022).
- Mancuso M. (2014), *Not All Madams Have a Central Role: Analysis of a Nigerian Sex Trafficking Network*, in «Trends in Organized Crime», 1-2, pp. 66-88.
- McCarthy L.A. (2020), *A Gendered Perspective on Human Trafficking Perpetrators: Evidence from Russia*, in «Journal of Human Trafficking», 1, pp. 79-94.
- Messerschmidt J.W. (2009), «*Doing Gender*» the Impact and Future of a Salient Sociological Concept, «Gender & Society», 1, pp. 85-88.
- Murray J.P. (2020), *Beyond the 'Women-and-Children' Bias in Human Trafficking: A Study of Haitian Migrants in the Dominican Republic*, in «Oxford Monitor of Forced Migration», pp. 132-150.

- Nogu P. (2020), “Òlòtùré” *Tactlessly Approaches a Vital Tale of Social Relevance*, in «Pulse», 10 March. Available in <<https://www.pulse.ng/entertainment/movies/oloture-tactlessly-approaches-a-vital-tale-of-social-relevance-pulse-movie-review/dnormnv>> (accessed on 9 February 2022).
- Obenson T. (2020), *How a Nollywood Netflix Drama Sheds Light on Nigeria’s Human Trafficking Crisis*, in «Indie Wire», 7 October. Available in <<https://www.indiewire.com/2020/10/oloture-nollywood-netflix-nigeria-1234590106/>> (accessed on 9 February 2022).
- Okoli A.C., Okpaleke F. (2014), *Human Trafficking and Trajectories of Neo-Slavery: The Nigerian Experience and a Political Economy Outline*, in «International Journal of Liberal Arts and Social Science», 2, pp. 86-96.
- Okorie M.M., Bamidele O. (2016), *Language and Class Resistance in Nigeria: A Foucauldian Perspective*, in «Journal of Pan African Studies», 6, pp. 4-15.
- Olufade C. (2019), *Sustenance of Sex Trafficking in Edo State: the Combined Effect of Oath Tackling, Transnational Silence and Migration Imaginaries on Trafficked Women in Edo State*, doctoral dissertation, IFRA-Nigeria.
- Omilusi M. (2019), *A Researcher’s Visit to Italy: Human Trafficking and the Nigerian-Sicilian Mafias*, in «African Sociological Review/Revue Africaine de Sociologie», 1, pp. 110-122.
- Risman B.J. (2009), *From Doing to Undoing: Gender as we Know it*, in «Gender & society», 1, pp. 81-84.
- Samarasinghe V. (2015), *Female Sex Trafficking: Gendered Vulnerability*, in Coles A., Gray L., Momsen J. (eds.), *The Routledge Handbook of Gender and Development*, Routledge, London-New York, pp. 354-364.
- Savona E.U., Giommoni L., Mancuso M. (2014), *Human Trafficking for Sexual Exploitation in Italy*, in *Cognition and Crime. Offender Decision Making and Script Analyses*, Routledge, London-New York, pp. 164-187.
- Shields S.A., Diccio E.C. (2011), *The Social Psychology of Sex and Gender: From Gender Differences to Doing Gender*, in «Psychology of Women Quarterly», 3, pp. 491-499.
- Siegel D., De Blank S. (2010), *Women who Traffic Women: the Role of Women in Human Trafficking Networks – Dutch Cases*, in «Global Crime», 4, pp. 436-447.
- Smiragina-Ingelstrom P. (2020), *Human Trafficking of Men: A Gendered Perspective on Victimhood*, doctoral dissertation, The University of Sydney.
- Spanger M. (2011), *Human Trafficking as a Lever for Feminist Voices? Transformations of the Danish Policy Field of Prostitution*, in «Critical Social Policy», 4, pp. 517-539.
- Van Liempt I. (2011), *Different Geographies and Experiences of ‘Assisted’ Types of Migration: A Gendered Critique on the Distinction between Trafficking and Smuggling*, in «Gender, Place and Culture», 2, pp. 179-193.
- Walker-Rodriguez A., Hill R. (2011), *Human Sex Trafficking*, in «FBI Law Enforcement Bulletin», 1st March. Available in <<https://leb.fbi.gov/articles/featured-articles/human-sex-trafficking>> (accessed on 9 February 2022).

- Weitzer R. (2011), *Sex Trafficking and the Sex Industry: The Need for Evidence-based Theory and Legislation*, in «J. Crim. L. & Criminology», 101, pp. 1337-1369.
- West C., Fenstermaker S. (1995), *REPLY: (Re) Doing Difference*, in «Gender & Society», 4, pp. 506-513.
- West C., Zimmerman D.H. (1987), *Doing Gender*, in «Gender & Society», 2, pp. 125-151.
- Iid. (2009), *Accounting for Doing Gender*, in «Gender & Society», 1, pp. 112-122.

Filmography

- Fincher D. (2011), *The Girl with the Dragon Tattoo*, Scott Rudin Productions, London; Yellow Bird, Stockholm; Relativity Media; Beverly Hills; BBC Films, London.
- Gyang S. (2019), *Òlótùré*, EbonyLife Films, Lagos.
- Kondracki L. (2010), *The Whistleblower*, Barry Films, Berlin; Samuel Goldwyn Films, Culver City.
- Morel P. (2008), *Taken*, EuropaCorp, Saint-Denis; M6 Films, Neuilly-sur-Seine; Grive Productions Entertainment, Beverly Hills; Canal+, Issy-les-Moulineaux; TPS Star, Issy-les-Moulineaux.

X.

Esperienza migrante
e pratiche di restituzione

Narrazioni e voci empatiche

La rappresentazione della “crisi dei migranti”

Nathasha S. Edirippulige Fernando

La presenza degli “immigrati” in Italia viene continuamente strumentalizzata. L’immigrazione è confinata per la maggior parte a fatti di cronaca, legati soprattutto ad argomenti di criminalità e illegalità. Questo ritratto negativo è peggiorato nel 2014-15, con la diffusione di notizie legate alla “crisi europea dei migranti” nel Mediterraneo. Attraverso un’analisi qualitativa, un’osservazione partecipante, si è cercato di analizzare come le persone definite immigrate, residenti a Milano da più di dieci anni, percepissero la crisi dei migranti, e l’arrivo di “nuovi migranti”¹.

Il fine ultimo di questa ricerca qualitativa era analizzare come alcune pratiche mediatiche possano influire sulle percezioni degli/delle immigrati/e. In particolare, l’obiettivo della ricerca era quello di capire se gli/le immigrati/e mostrassero empatia o fossero invece spinti a discriminare i nuovi migranti in arrivo, usando una retorica di cui loro stessi una volta, forse tuttora, erano stati vittime.

L’ipotesi era quella che in molti avessero subito un fenomeno che a livello psicologico è definito come oppressione interiorizzata (Küey 2015), fenomeno frequente nei gruppi emarginati, per cui si accettano le opinioni discriminanti che la società impone su quella che è la propria comunità di minoranza. L’obiettivo era quello di capire se gli/le immigrati/e residenti a Milano avessero interiorizzato il discorso che li dipinge come “parassiti”. Un discorso alienante che allo stesso tempo spinge alcuni a voler assomigliare all’oppressore, attuando un’assimilazione completa. Un fenomeno che Frantz Fanon chiama «processo di lattificazione» ([1952] 2015), per cui l’immigrato/a cerca di assomigliare all’europeo.

L’osservazione partecipante è durata sei mesi e si è svolta nelle diverse

1. Nonostante siano problematici, termini come “crisi dei migranti”, immigrato/a, migranti, vengono impiegati in questa ricerca perché delineano categorie a cui vengono spesso associati stereotipi razzializzanti, che sono al centro del discorso mediatico che si vuole esaminare.

aree di Zona 2 e Zona 9 di Milano, note per l'alta presenza demografica di immigrati/e. L'obiettivo era quello di studiare le pratiche mediatiche di dodici nuclei familiari di immigrati/e di nazionalità fra le più comuni in città: filippina, eritrea, egiziana, senegalese, singalese, albanese, ecuadoriana e peruviana. Le domande principali poste ai partecipanti erano incentrate sul loro utilizzo di media e consumo di informazione inerente alla crisi dei migranti. Di conseguenza, anche la loro posizione rispetto all'attuale dibattito sui nuovi migranti e al discorso generale sulla securitizzazione della migrazione veniva messa in discussione.

I risultati dati dall'osservazione partecipante mostrano che in realtà vi è empatia nei confronti dei migranti rappresentati dai media, un senso di immedesimazione, di comune senso di sacrificio. La maggior parte delle persone coinvolte nella ricerca ha confessato il loro senso d'impotenza di fronte alle immagini di Lampedusa, criticando le parole di Matteo Salvini. Non tutti i partecipanti erano a conoscenza dell'esistenza del partito. Tuttavia, la maggior parte di loro era ben informata su Salvini e sulla sua posizione.

L'analizzare la percezione degli immigrati verso la crisi d'immigrazione ha comportato anche lo studio di come gli immigrati stessi si percepiscono all'interno della società italiana, conseguentemente il loro senso di appartenenza. Infatti, è stato fondamentale analizzare il modo in cui le persone intervistate cercavano di dare un senso alla propria narrazione transnazionale attraverso la determinazione esterna. Questo avveniva anche tramite l'appropriazione o distanziamento da termini come immigrato/a, da narrazioni in generale che vengono imposte da agenti esterni e che creano nuove forme di esclusione.

Esclusione che porta alla creazione dell'Altro, la categoria dell'immigrato/a, figura ben definita a livello sociale e mediatico, ma allo stesso tempo atemporale e priva di una individualità e agentività. Una figura subalterna, priva di voce e privata delle sue specificità. Durante l'osservazione, evidente era quanto i partecipanti si sentissero inermi e incapaci di cambiare quell'ideale sostenuto e prefissato dalla società italiana. Sembrava che non potessero sfuggire a quella particolare narrazione.

Margaret Somers spiega come la narrazione sia una «condizione ontologica della vita sociale» (1994, p. 614) e come la vita sociale sia già ben delineata da narrazioni prestabilite. I membri di una società, quindi, modellano le proprie identità posizionandosi o trovandosi passivamente in una raccolta di narrazioni sovrapposte e intrecciate. Per questo motivo i partecipanti accettano una posizione e una narrazione predisposta legata all'idea di im-

migrato/a, contemporaneamente creando un senso di chi sono attraverso la determinazione esterna, attraverso l'Alterità stessa. Perché, come spiega Adriana Cavarero, «[l]a categoria di identità personale postula sempre come necessario l'altro. [...] Si appare sempre a qualcuno, non si può apparire se non c'è nessun altro» (1997, p. 39).

Narrazione e Nominalizzazione

Di pari passo al concetto di narrazione, vi è anche quello di nominalizzazione (Hanretty, Hermanin 2010) e razzializzazione, attraverso cui l'aggettivo, la nazionalità della persona viene usata per definirla e rappresentarla. Albanese, marocchino, senegalese, immigrato/a o extracomunitario/a.

Era proprio l'uso di termini come immigrato/a o extracomunitario/a, da parte dei media ma anche nel contesto proprio giornaliero a Milano, che molti partecipanti percepivano come alienante. Infatti, da quello che è emerso durante l'osservazione, il problema nel contesto italiano per una persona di origini straniere risiede nell'impossibilità di essere visto/percepito oltre a queste categorie. Parole che di per sé non hanno un valore semantico negativo, ma sono impregnate di un significato preciso, con un valore dispregiativo. Ana, originaria dell'Ecuador, spiegava come la infastidisse la parola "extracomunitaria" perché assomigliava a extraterrestre: «Non pensano a noi come umani, ma è come se veniamo da un altro pianeta».

Un certo tipo di rivalsa e tentativo di contro-narrazione è riconducibile al modo in cui le persone che hanno preso parte all'osservazione cercano e scelgono di autodefinirsi. Accettano la propria diversità, rifiutando di essere associati a ciò che è "italiano", preferendo invece il termine "straniero/a". Un termine che dà modo di assumere l'alterità ma che non viene imposto alla persona, dando la possibilità di autodeterminazione. Quindi l'identificazione in straniero/a dà spazio a una contro-narrativa, a un processo di liberazione e affermazione della propria soggettività, senso di emancipazione e di agentività, che consegue un'affermazione personale, non imposta da agenti esterni².

Questo evidenzia l'importanza dell'auto-narrazione. Le persone coinvolte nella ricerca cercano di distanziarsi dalle immagini e narrazioni mediatiche perché, come spiega Elira, originaria dell'Albania, le notizie meno

2. Dell'uso della parola "straniero/a" come affermazione personale tratta anche Claudia Durastanti nel romanzo *La straniera* (2019).

drammatiche, espressioni di normalità quotidiana, compaiono in maniera marginale: «in realtà, il lavoro e le attività socio-culturali degli immigrati, i comportamenti di solidarietà non criminalizzanti non vengono pubblicizzati». Quello che risalta maggiormente è come la rappresentazione della immigrazione in Italia sia caratterizzata da immagini e non voci di immigrato/a. Perché le immagini dei migranti che vengono regolarmente mostrate sui canali televisivi italiani raffigurano scene quasi sensazionalistiche di migranti su barche e gommoni nel Mar Mediterraneo o a Lampedusa. I video mostrano migranti in campi, rifugi e stazioni in giro per l'Italia, ad esempio a Roma, Milano o in altre città confinanti con altri paesi europei. Questo denota in realtà quella che viene definita da W.J.T. Mitchell come una «contaminazione di immagini» (2010, p. 13): il fenomeno della migrazione nel mondo contemporaneo è profondamente connesso non solo all'ambito legislativo ma anche a quello iconologico, quindi strettamente legato alle immagini, definendo questo periodo storico come caratterizzato da una «migrazione di immagini»:

La legge e la migrazione impregnano il regno delle immagini come luogo sia del sensuale che del fantasmatico: rappresentazione concreta e realistica dell'attualità, da un lato, e fantasie idealizzate o demonizzate dei migranti come eroici pionieri o orde di invasori, dall'altro. [...] Queste immagini "precedono" l'immigrato nel senso che, prima che l'immigrato arrivi, la sua immagine arriva sotto forma di stereotipi, modelli di ricerca, tabelle di classificazione e modelli di riconoscimento. (Ivi, p. 13)

“Sguardo empatico” e “politica della pietà”

L'impossibilità di sfuggire a tali immagini accumulava le persone coinvolte nella ricerca. La maggior parte di loro condannava la rappresentazione onnipresente della crisi dei migranti, sottolineando il fatto che, invece di istigare compassione ed empatia verso i nuovi migranti in arrivo, stava rafforzando le relazioni gerarchiche tra fortunati e sfortunati, di cui facevano parte anche loro. La distanza tra questi due gruppi consolidava quindi la «politica della pietà» (Arendt [1965] 2006, Boltanski 1999), in quanto il contatto tra coloro che sono considerati l'Altro, gli/le extracomunitari e il pubblico mainstream è fornito dai media sotto forma di immagini. Inoltre, come evidenziato sopra, le persone che hanno partecipato alla ricerca s'interrogavano sull'effettiva manifestazione di empatia e compassione dal

pubblico italiano in generale, percependo, a loro detta, un certo distacco dalle tragedie che stavano avvenendo nel Mediterraneo.

È necessario quindi spiegare la differenza tra empatia, intesa come compassione, e pietà, termini analizzati da Hannah Arendt ([1965] 2006) e successivamente da Luc Boltanski (1993). Per Arendt empatia significa essere «colpiti dalla sofferenza di qualcun altro come se fosse contagiosa» ([1965] 2006: p. 70). Una definizione analoga viene data da Edith Stein, che descrive la compassione come una reazione viscerale, un'emozione “muta” che si manifesta di fronte a una sofferenza e che trascende la parola, il linguaggio ([1916] 1989, p. 86). Per questo motivo, la compassione non può entrare nella sfera politica, poiché è muta e singolare, mentre la politica si basa sul dialogo e sulla pluralità. Pertanto, quando la compassione entra nella sfera pubblica, cessa di essere un'emozione, diventando invece un sentimento che Arendt considera pietà, come «essere dispiaciuti senza essere colpiti nella propria carne» (p. 75). Si basa sull'osservazione piuttosto che sull'azione, e Arendt afferma: «Essendo un sentimento, la pietà può essere goduta semplicemente come tale, e questo comporterà una glorificazione della sua stessa causa, che è la sofferenza degli altri» (p. 79). Quindi, come sottolineato anche da Boltanski (1999), la «politica della pietà» si basa sulla differenza tra fortunati e sfortunati, dove fortuna e sfortuna sono condizioni e caratteristiche permanentemente assegnate alle persone per separarle in gruppi distinti. Inoltre, l'uso incessante di queste immagini raffiguranti migranti che attraversano il Mediterraneo o a Lampedusa ha desensibilizzato la maggior parte della società, l'Europa in generale, eliminando il vero scopo e significato di tali immagini. Infatti sempre riguardo all'empatia, nel suo saggio *Davanti al dolore degli altri* (2003), Susan Sontag approfondisce le problematiche legate allo «sguardo empatico», sguardo che dovrebbe scaturire di fronte a immagini e fotografie che raffigurano un tipo di sofferenza: «Le fotografie sono uno strumento per rendere “reali” (o “più reali”) situazioni che i privilegiati, o quanti semplicemente non corrono alcun pericolo, preferirebbero forse ignorare» (p. 17).

Per quanto concerne la crisi di migranti, quello che dovrebbe raffigurare la realtà e infine rappresentare informazione, è invece resa uno «spettacolo», come viene definito da Nicholas DeGenova (2013), posizione sostenuta dai partecipanti all'osservazione. Uno spettacolo diretto da agenti securitizzanti quali politici (Mavelli 2013, p. 164), che parlano di sicurezza ed enfatizzano il pericolo posto dall'immigrazione.

Rappresentazioni come quelle dei migranti a Lampedusa rafforzano questo «spettacolo» e «la politica della pietà», in quanto il contatto tra questi due gruppi, tra chi guarda questi eventi e chi li vive in prima persona, è

fornito dai media sotto forma di immagini. Discorsi e rappresentazioni che costituiscono un Noi e un Altro. Immagini che impongono uno status specifico nella società italiana, una narrazione predefinita. Pertanto, la pietà rafforza le strutture sociali / globali. E in questa gerarchia tra fortunati e sfortunati, le persone che hanno partecipato alla ricerca si ritrovano nella narrazione dei migranti rappresentati in televisione, empatizzando con la loro sfortuna e i «loro sacrifici», come spiegava Camila, originaria dal Perù. La ricerca stessa voleva comprendere in quale di questi due gruppi le persone coinvolte nella ricerca si immedesimassero maggiormente. La posizione di alterità era quella per cui empatizzavano nel guardare le immagini legate alla crisi dei migranti perché, nonostante il viaggio e i trascorsi verso l'Italia fossero differenti, nel guardare quelle immagini i partecipanti percepivano un comune senso di inferiorità forzata e impotenza.

Spazi di invisibilità e visibilità

Nonostante la presenza e l'uso eccessivo di queste immagini raffiguranti migranti, immigrati/e o extracomunitari/e, tali persone sembrano impossibilitate a parlare, private dalla facoltà di auto-definirsi. Nonostante abbiano una voce, questa non viene considerata a livello nazionale e non gli è concesso esprimere opinioni. Come spiegato in precedenza, questo influisce sul loro status di attori sociali e politici, ma determina anche i processi di auto-riflessione e di narrazione. Il desiderio viscerale di narrarsi ed esprimere la propria unicità viene profondamente leso. La presenza di persone immigrate in programmi dove si affrontano proprio temi legati all'immigrazione e possibilmente alla loro stessa identità è quasi nulla perché non vengono direttamente interpellati. Ed è proprio l'assenza della voce propria dell'immigrato/a, della persona, del soggetto di tale tema a evidenziare come ci sia un'eredità coloniale, o meglio forse una mentalità coloniale (Fanon [1952] 2015). Cioè una narrazione dell'altro che tende a essere dal punto di vista mediatico tuttora uni-direzionale e che dipinge l'Altro come nemico da sconfiggere. Questa «contaminazione da immagini» non è accompagnata dalla voce in questione del soggetto. Questa forte visibilità, la rappresentazione di tutto ciò che concerne l'immigrazione, è allo stesso tempo accompagnata da un'invisibilità, un'assenza della voce di chi è considerato migrante, immigrato/a. Il potere di rappresentazione e agentività, quindi la facoltà di intervenire sulla realtà e sulla propria narrazione, rimane in mano all'oppressore.

Infatti, questa è una forma di oppressione, che ha un effetto più lungo e duraturo della mera discriminazione, essendo un'oppressione strutturale. Infatti, Iris Marion Young (2005) differenzia i concetti di discriminazione e oppressione, in quanto sottolinea che quest'ultima può persistere, nonostante non ci sia una diretta discriminazione nei confronti di un gruppo particolare. Nonostante la legislazione e le politiche nei confronti di particolari minoranze migliorino in una determinata società, portando a una diminuzione della discriminazione, Young sostiene che tali gruppi minoritari potrebbero ancora essere soggetti a oppressione nella loro vita quotidiana. Questo fenomeno può essere descritto come uno stato di invisibilità. Infatti, negli studi sulle migrazioni, in particolare nell'analisi della crisi di migranti nel Mediterraneo, diversi accademici hanno evidenziato nuovi spazi liminali e politiche di visibilità e invisibilità che contemporaneamente caratterizzano l'esistenza del soggetto migrante.

Federica Mazzara (2015) spiega come l'isola di Lampedusa si sia trasformata in uno spazio liminale dove i migranti detengono contemporaneamente «spazi di invisibilità» e «visibilità», uno status che dipende da chi si trova nella posizione privilegiata di testimone e osservatore. Secondo Mazzara, questi «spazi di in/visibilità» sono luoghi «dove i migranti sono (re) identificati solo come corpi, masse, numeri» (p. 452). Sono gli istanti in cui i migranti vengono mostrati in avvicinamento alle coste italiane, in mare ammassati in gommoni o barche più grandi, poi nei centri di detenzione. Sono quei momenti, luoghi, spazi in cui vengono ridefiniti secondo la loro mobilità e illegalità, quando gli viene associata la narrazione del migrante o immigrato/a.

Invece gli «spazi di visibilità» sono legati all'emancipazione in cui i migranti hanno la possibilità di presentarsi come «individui con nomi, caratteristiche e storie» (p. 453). I momenti «visibili» includono proteste o manifestazioni guidate dai soggetti diretti delle migrazioni in corso (Ataç *et al.* 2015). Mazzara sottolinea la necessità degli individui di esprimere la propria voce, sia in forme di protesta che in pratiche creative. Quindi è diritto dei migranti trovare il modo di sfuggire ai discorsi mediatici che li rendono invisibili. La voce e la visibilità sono quindi essenziali per sfondare quella «identificazione predeterminata e incontrastata che i migranti subiscono [...] [e che] contribuisce alla loro etichettatura come individui indisciplinati, e quindi potenzialmente criminali e minacciosi» (pp. 454-455).

Inoltre, questa mancata considerazione di esperienze e voci di minoranza implica una nuova forma di oppressione epistemica e «silenzamento/censura» trattata da Kristi Dotson (2011). Un evento di «silenzamento», se ripetuto

e non trattato appropriatamente, si evolve in una pratica di censura, diventando un tipo di oppressione che diviene infine norma, come quello riscontrato durante la ricerca. Interiorizzando l'inferiorità imposta dalla società, le persone di minoranza tendono ad auto-silenziarsi, evitando di condividere la loro esperienza. Questo avviene a causa di un'altra forma di oppressione che Dotson definisce come «repressione di testimonianza» (p. 244). In questo caso, l'oratore si astiene dal parlare, poiché crede già che ciò che sta tentando di comunicare non verrà considerato legittimo dal pubblico che lo ascolta. Infatti, come sottolinea Gayatri Chakravorty Spivak (1988), l'individuo subalterno non può parlare non perché sia fisicamente incapace di farlo, ma perché non fa parte del discorso sociale e politico. Questa posizione subalterna impedisce a chi viene considerato migrante o immigrato/a di esprimersi e denunciare le microaggressioni o di rifiutare l'immagine che gli viene attribuita a forza, accentuando una narrazione preimpostata.

L'osservazione delle diverse famiglie di partecipanti era spesso caratterizzata da questo costante senso di impotenza. Un senso di inettitudine che si notava non solo in come si percepivano come cittadini di seconda classe, ma soprattutto nell'accettazione che le loro voci non avessero valore nella società italiana. Esprimere questa impotenza verso l'oppressione vissuta in Italia, secondo loro, non avrebbe avuto molti risultati.

Conclusioni

Il fine ultimo di questa ricerca qualitativa era comprendere se le persone definite come "immigrate" interiorizzano discorsi securitizzanti, perpetrando la discriminazione verso loro stessi, o verso nuove forme di mobilità rappresentate da nuovi migranti. Da quello che traspare dall'osservazione, i partecipanti nutrono una profonda empatia, data da un senso di immedesimazione nella condizione di alterità che si prova in Italia. Inoltre, nella ricerca condotta nel 2016, gli spazi per una contro-narrativa nei principali canali media erano limitati.

Molte delle persone che hanno partecipato all'osservazione hanno sottolineato come l'immigrazione venga confinata dai mass media tra gli argomenti di criminalità e illegalità, situazioni di degrado sociale generato dagli immigrati. Sono percepiti come desiderati, necessari, ma non graditi, venendo impiegati per lavori sottopagati.

Questa osservazione partecipante ha sottolineato le forme di oppressione che le comunità migranti in Zona 2 e Zona 9 di Milano subiscono,

analizzando la rappresentazione mediatica inerente alla migrazione. L'uso improprio di forme di nominalizzazione, l'importanza della narrazione e l'empatia sono i diversi temi emersi durante la ricerca.

Oltre a questi, la mancanza di agentività è stata sottolineata da tutti i partecipanti. La negligenza verso le loro particolari esperienze di discriminazione, il silenziamento delle comunità di minoranza, devono essere al centro dei dibattiti su come l'Altro viene ritratto nei media italiani.

Ulteriori punti di indagine possono mirare a capire come l'informazione mediatica debba trattare e rappresentare eventi come la crisi dei migranti senza cadere nella cosiddetta «politica della pietà» e facendo in modo che non si rafforzino pratiche di esclusione e modelli gerarchici.

Riferimenti bibliografici

- Arendt H. (1963, 2006), *On Revolution*, Penguin Books, New York (trad. it. *Sulla rivoluzione*, Edizioni di Comunità, Milano 1965).
- Ataç I., Kron S., Schilliger S., Schwiertz H., Stierl M. (2015), *Struggles of Migration as in-/visible Politics: Introduction*, in «Movements», 2.
- Boltanski L. (1993), *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Métailié, Paris (trad. it. *Lo spettacolo del dolore*, a cura di B. Bianconi, Raffaello Cortina, Milano 2000).
- Cavarero A. (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano.
- De Genova N. (2013), *Spectacles of Migrant 'Illegality': The Scene of Exclusion, the Obscene of Inclusion*, in «Ethnic and Racial Studies», 7, pp. 1180-1198.
- Dotson K. (2011), *Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing*, in «Hypatia», 2, pp. 236-257.
- Durastanti C. (2019), *La straniera*, La nave di Teseo, Milano.
- Falk F. (2010), *Invasion, Infection, Invisibility: An Iconology of Illegalized Immigration*, in Bischoff C., Falk F., Kafehsy S. (eds.), *Images of Illegalized Immigration: Towards a Critical Iconology of Politics*, transcript Verlag, Bielefeld, pp. 83-100.
- Fanon F. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Pelle nera, maschere bianche*, a cura di S. Chiletta, ETS, Pisa 2015).
- Fernando M., Giordano C. (2016), *Introduction: Refugees and the Crisis of Europe*, in «Society for Cultural Anthropology», 28 June. Available on <<https://culanth.org/fieldsights/introduction-refugees-and-the-crisis-of-europe>> (accessed on 10 February 2022).
- Fiore T., Ialongo E. (2018), *Introduction: Italy and the Euro-Mediterranean 'Migrant Crisis': National Reception, Lived Experiences, E.U. Pressures*, in «Journal of Modern Italian Studies», 4, pp. 481-489.

- Fiore T. (2017), *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*, Fordham University Press, New York.
- Hanretty C., Hermanin C. (2010), *Nominalisation as Racialisation in the Italian Press*, in «Bulletin of Italian Politics», 2, pp. 75-94.
- Head N. (2016), *The Failure of Empathy: European Responses to the Refugee Crisis*, in «open-Democracy», 18 February. Available in <<https://www.opendemocracy.net/en/can-europe-make-it/failure-of-empathy-european-responses-to-refugee-crisis>> (accessed on 10 February 2022).
- Küey L. (2015), *Trauma and Migration: The Role of Stigma*, in Schouler-Ocak M. (ed.), *Trauma and Migration: Cultural Factors in the Diagnosis and Treatment of Traumatized Immigrants*, Springer International Publishing, London, pp. 57-68.
- Mazzara F. (2015), *Spaces of Visibility for the Migrants of Lampedusa: The Counter Narrative of the Aesthetic Discourse*, in «Italian Studies», 4, pp. 449-464.
- Mitchell W.J.T. (2010), *Migration, Law and the Image. The Veil of Ignorance*, in Bischoff C., Falk F., Kafehsy S., *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*, cit., pp. 13-30.
- Mavelli L. (2013), *Between Normalisation and Exception: The Securitisation of Islam and the Construction of the Secular Subject*, in «Millennium: Journal of International Studies», 2, pp. 159-181.
- Somers M. (1994), *The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach*, in «Theory and Society», 5, pp. 605-649.
- Sontag S. (2003), *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York (trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, a cura di P. Dilonardo, nottetempo, Milano 2021).
- Spivak G.C. (1988), *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson C., Grossberg L. (eds.), *Marxism and Interpretations of Culture*, Macmillan Education, Basingstoke, pp. 271-313.
- Young I.M. (2005), *Five Faces of Oppression*, in Cudd A., Andreasen R.O. (eds.), *Feminist Theory: A Philosophical Anthology*, Blackwell Publishing, Hoboken, pp. 91-104.

Ricostruire memorie migranti, raccontare le identità

A partire dalla mostra “Le valigie digitali”

Massimiliano Coviello, Tommaso Sbriccoli¹

“Le valigie digitali”: origini del progetto

Nel 2017, in Italia, il numero di persone arrivate dalla Libia tramite le rotte informali, dopo un picco nel 2016, aveva appena iniziato una discesa che si sarebbe fortemente confermata negli anni seguenti, soprattutto per via delle politiche di collaborazione con le autorità libiche prima e con il blocco degli sbarchi poi, portate avanti dai Ministri degli Interni Marco Minniti e Matteo Salvini, all'interno di coalizioni di governo di colori opposti, ma di impostazione non così divergente.

Nel 2016 nasce a Siena l'associazione culturale Verso Laboratorio Interculturale (VersoLab)². Tra i suoi fondatori ci sono scienziati sociali, artisti e operatori sociali interessati a impegnarsi in un campo, quello delle migrazioni, che sempre più si configurava come uno spazio discorsivo, politico e culturale centrale nella costruzione di un immaginario collettivo identitario ed escludente e, di conseguenza, nella difesa di diritti fondamentali. In particolar modo, era la rappresentazione dei migranti all'interno del discorso pubblico e dei media mainstream che appariva e tutt'ora appare come l'aspetto più problematico nella costruzione di tale immaginario. Tale rappresentazione impone infatti una cornice che organizza i contenuti in modo che siano diretti a uno spettatore che è portato a interpretarli in modo pressoché univoco. Le vicende dei migranti sono rese omogenee attraverso

1. Il presente saggio è stato discusso, pensato e realizzato congiuntamente dai due autori. Nello specifico, Tommaso Sbriccoli ha scritto i primi due paragrafi, Massimiliano Coviello ha scritto gli ultimi tre. Le immagini che accompagnano il testo sono state scattate dalla fotografa Daniela Neri, che ringraziamo per averci concesso la possibilità di riprodurle.

2. Si veda anche il sito web dell'associazione. Reperibile in <<https://versolab.weebly.com>> (consultato il 10 febbraio 2022).

la loro narrazione e vengono loro attribuite identità preconfezionate basate su pregiudizi che tendono a semplificare sia la complessità e varietà dei percorsi esistenziali e migratori delle singole persone, sia l'aspetto fluido e creativo proprio di ogni relazione umana. In questo modo, appare evidente che il risultato è quello di abolire le differenze e impedire la discussione.

Proprio in quel periodo e su questi temi, si è quindi aperto un confronto tra alcuni membri di VersoLab, che ha portato all'ideazione di un progetto etnografico e artistico che permettesse di riconfigurare lo spazio narrativo sulle migrazioni. Il punto di partenza è stato duplice: da un lato si intendeva coinvolgere i migranti in un processo di costruzione partecipativa delle narrazioni che li riguardavano. Dall'altro, si voleva partire, nella produzione di queste narrazioni, dai materiali che più di altri apparivano come capaci di attivare un racconto e di restituirlo nella sua complessità: i contenuti digitali di quelle che, nelle migrazioni contemporanee, sono le vere valigie di chi lascia la propria terra, ovvero le SIM degli smartphone. I file audio, i video, le immagini, le agende telefoniche ivi conservati e i contenuti digitali caricati sulle piattaforme social, si mostravano allo stesso tempo come oggetti del ricordo (e della nostalgia), come strumenti per navigare un presente difficile e spesso rischioso, e come serbatoio dal quale attingere per immaginare un nuovo futuro. Bisognava quindi aprire lo spazio tra i singoli oggetti, racconti e documenti, e farlo declinandoli in differenti campi artistici, per mantenere la complessità delle traiettorie esistenziali dei migranti e conservare nelle loro storie la frammentarietà e la mancanza di una definizione univoca propria di ogni esperienza umana.

In quel periodo, alcuni membri di VersoLab collaboravano con cooperative e organizzazioni che gestivano l'accoglienza di richiedenti asilo ed erano in buoni rapporti con alcuni richiedenti asilo e rifugiati. Questi membri hanno quindi deciso di coinvolgere alcuni dei richiedenti asilo nel progetto, organizzando momenti di confronto con ciascuno di loro, in cui i materiali digitali conservati nei telefoni e sui social network potessero essere condivisi, discussi, raccontati, così da produrre un canovaccio di narrazione.

Sei persone, richiedenti asilo e rifugiati, provenienti da tre paesi (Nigeria, Pakistan e Ghana) hanno quindi aperto le loro "valigie" e raccontato le loro storie, partendo dal punto che preferivano, fermandosi dove lo ritenevano opportuno, condividendo i materiali che consideravano significativi, smontando stereotipi e narrandosi secondo categorie che gli appartenevano. Sulla base di queste tracce, ulteriormente elaborate dall'antropologo Tommaso Sbriccoli, due artisti (la fotografa Daniela Neri e il compositore Giulio Aldinucci) hanno poi sviluppato una loro rilettura dei materiali a

disposizione. Al termine del processo partecipativo sono state prodotte cinque “valigie”, ciascuna contenente un assemblaggio in racconti sonori e visivi che ripercorrevano le rotte e le vite di che le ha riempite.

All'interno del percorso espositivo, ogni valigia, che prendeva il nome dal suo “proprietario”, consisteva in un suo ritratto (fatto dalla fotografa), in una o più immagini prese dai suoi “archivi”, montate dalla fotografa seguendo specifiche scelte rappresentazionali, in un file audio (un paesaggio sonoro) composto da Aldinucci e ascoltabile con delle cuffie – narrazioni sonore che montavano materiali audio dell'intervista della persona con altri brani significativi tra quelli da lui conservati nel telefono, o con l'audio di suoi video –, e una scheda con una breve biografia della persona e la lista dei materiali utilizzati nel montaggio (figg. 65abcd). Ogni valigia era quindi un racconto multimediale il cui obiettivo, nel rispetto della frammentarietà del materiale raccolto, come di ogni racconto sul sé, era di mantenere per quanto possibile il senso fluido e precario di queste narrazioni. Allo spettatore/ascoltatore/visitatore toccava quindi ricostruire nel montaggio di immagini, video, audio e testi presentati una propria comprensione e interpretazione, in un percorso narrativo in cui mancavano molti degli appigli che usualmente sono forniti per elaborare un punto di vista su chi giunge nel nostro Paese da Paesi altri. L'obiettivo era proprio quello di costringere lo spettatore a uno sforzo conoscitivo, senza il quale risulta impossibile entrare realmente in relazione con qualsiasi essere umano.

Approccio partecipativo, status ibrido delle immagini (e dei suoni) e paradigmi conoscitivi

Le immagini su cui il progetto ha lavorato sono state quelle presenti nelle memorie dei telefoni dei partecipanti, quelle salvate su Facebook, e i fotogrammi di video girati con i cellulari. Sebbene la scelta finale sulla resa visuale di ogni valigia sia stata compiuta dalla fotografa, il percorso che ha portato a questa scelta è stato fatto assieme ai partecipanti. Ciò ha significato riconfigurare il senso delle immagini, attribuendogli sia un contesto di significazione che un significato molto differenti rispetto a quelli che gli appartenevano in prima istanza. Tale ricontestualizzazione e risignificazione avvengono spesso nei processi di “rimpatrio” (*repatriation*) delle immagini, un tema da tempo affrontato nelle discipline antropologiche e visuali (Dobbin 2013, Sbriccoli 2016, Tsinhanjinnie 2003). Quando un'immagine pensata per un uso specifico – ad esempio una fotografia etnografica di un

“indigeno”, scattata da un antropologo sul campo per essere inserita in una monografia, con l’obiettivo di mostrare quale sia il costume tradizionale di una popolazione – viene riportata ai discendenti di quella persona, essi ne coglieranno sicuramente aspetti ben diversi da quelli per cui essa era stata prodotta e la sottoporranno a utilizzi differenti.

Nel caso della mostra, questo spostamento di significato rischiava tuttavia di ripetere quella appropriazione delle immagini tipica del rapporto tra Occidente e resto del mondo non solo durante il periodo coloniale, ma anche in seguito nella costruzione di immaginari sull’Altro (tribale, in via di sviluppo, tradizionale, arretrato, ecc.), di cui il campo delle migrazioni è tutt’oggi un chiaro esempio. Tenendo in considerazione tale aspetto, e anzi spinti dalla volontà di mettere in discussione proprio l’idea di una «sovranità fotografica» (Tsinhanjinnie 2003), ovvero che le immagini possano avere una sola chiave interpretativa o di lettura, le persone coinvolte nel progetto hanno cercato di produrre un immaginario allo stesso tempo complesso e frammentario, in cui i punti di vista si moltiplicassero e costringessero l’osservatore a porsi il problema del contesto di produzione delle immagini per come esso emergeva durante la fruizione della mostra. Il collage, strumento principale nella resa visuale (ma anche audio) dei materiali della mostra, ha avuto esattamente questo tipo di funzione (fig. 66).

Del resto, la fotografia è stata uno dei mezzi principali attraverso cui un sapere oggettivo sui soggetti “migranti” è stato prodotto. Negli ultimi decenni, la questione di come, da chi e per quale obiettivo i migranti (e principalmente i rifugiati) sono stati fotografati, le relazioni di potere e i regimi di verità sottostanti tali pratiche e i loro effetti sociopolitici sul lungo periodo è divenuta centrale negli studi visuali e sulle migrazioni (Appadurai 1997, Edwards 1992, Malkki 1996). Questo dibattito è parte di uno più ampio e generale sulla rappresentazione nelle scienze sociali, che ha trovato la sua più importante manifestazione nel volume collettaneo *Writing Culture*, curato da Clifford e Marcus e pubblicato nel 1986. Al centro di questo dibattito c’è la questione delle relazioni tra potere e sapere secondo due prospettive. La prima: in che misura le nostre rappresentazioni dell’Altro sono inserite in, e contribuiscono a ri-produrre, differenze di potere tra rappresentato e rappresentante? E, secondo punto, cosa ci dicono le nostre rappresentazioni dell’Altro riguardo a come un “sapere legittimo” viene prodotto? Questi due aspetti sono in realtà strettamente collegati e sono stati a lungo problematizzati nel discorso delle scienze sociali. Tuttavia, essi vengono ora affrontati attorno a un nuovo asse epistemologico, ovvero, il bisogno di rendere le condizioni di rappresentazione trasparenti all’osser-

vatore e a coloro che vengono rappresentati. Il come qualcuno ha raccolto e selezionato i materiali per una monografia, un articolo o un progetto visuale non è più significativo in quanto prova della sua verità (ovvero, se rispetta gli standard di raccolta e elaborazioni del dato secondo i dettami metodologici di una disciplina). L'esplicitazione diviene importante in sé in quanto modalità di situare il proprio sguardo nei confronti della "realtà". Essa funziona per stabilire un punto di vista dal quale la verità su un determinato fenomeno non possa più essere vista come una conquista, ma piuttosto come un processo continuo di valutazione delle differenze.

Si tratta di un approccio al sapere si può definire «perspettivismo», e i suoi esempi migliori possono essere visti come un particolare tipo di relativismo culturale inteso, prendendo a prestito da Deleuze la sue parole sulla prospettiva barocca, non come: «la variazione della verità a seconda del soggetto, ma la condizione in cui appare al soggetto la verità di una variazione» ([1988] 2004, p. 32). È questo tipo di approccio al sapere attraverso immagini, suoni e tecnologie digitali che ha caratterizzato il progetto "Le valigie digitali" e che sarà poi analizzato più nel dettaglio nei prossimi paragrafi.

Inevitabilmente, questa metodologia ha richiesto un lavoro "con", e non "sopra", i protagonisti delle narrazioni presentate. Ciò ha voluto dire non solo confrontarsi attentamente con le narrazioni di altri, da riconfigurare nel rispetto del senso ad esse attribuito dai loro autori, ma anche misurarsi con paradigmi differenti riguardo al significato delle immagini o dei suoni.

Per portare un esempio specifico, nel caso del lavoro con Ali, un giovane rifugiato pakistano, il ritratto fattogli dalla fotografa Daniela Neri dopo la giornata di confronto e discussione sui suoi materiali visuali ha scatenato una vera e propria crisi (fig. 67). All'interno delle coordinate cognitive ed estetiche di Ali, l'inquadratura a mezzo busto era associata alle foto segnaletiche di criminali e terroristi che appaiano in televisione. Dopo lo scatto, tornati tutti a casa, Ali ha telefonato allarmato chiedendo cosa avesse fatto di male per meritarsi un tipo di rappresentazione come quella. Il gruppo di lavoro si è allora nuovamente incontrato con lui nei giorni successivi, spiegando il significato di quel tipo di ritratti nella storia dell'arte occidentale e il tipo di significato che esso voleva avere nell'economia estetica del progetto: mostrare i protagonisti delle narrazioni secondo un modello profondamente umanizzante e allo stesso tempo individualizzante, come effettivi attori delle storie riportate e non semplici oggetti del discorso.

Solo dopo questi chiarimenti, Ali ha accettato di far esporre il ritratto, a quel punto consapevole del tipo di funzione che esso avrebbe svolto nella mostra e, soprattutto, d'accordo con questo tipo di impostazione.

Le tecnologie digitali possono aprire delle possibilità di collaborazione che permettono agli artisti di lavorare all'incrocio di prospettive multiple, massimizzando ciò che Severi (2004) ha definito essere l'essenza di una disciplina come l'antropologia, ovvero, essere una forma di «epistemologia empirica». Con questa definizione, Severi si riferisce al processo di interpretare il mondo assieme ad altri, le cui categorie epistemologiche differiscono dalle proprie. Attraverso tale processo, possiamo acquisire una maggiore comprensione non solo di ciò che gli altri credono, ma anche di come si può arrivare a conoscere ciò che essi credono e, infine, possiamo problematizzare le nostre stesse modalità di conoscere il mondo.

In fondo, proprio questo è stato l'obiettivo principale delle valigie digitali realizzate per la mostra: produrre uno spazio narrativo aperto, dove il racconto dell'Altro per eccellenza nelle nostre società contemporanee (lo straniero, il migrante) divenisse strumento di una riflessione condivisa e collettiva sulla narrazione del sé, sulle modalità in cui si può (o meno) arrivare a conoscere qualcun altro, sull'inevitabile frammentarietà dell'esperienza umana e, di conseguenza, sulla necessità di mettere sempre in dubbio punti di vista univoci e costruzioni monolitiche rispetto all'identità, propria o di altri.

Cosa metto in valigia? Memorie digitali per identità in transito

Da *L'emigrante*, film muto realizzato da Febo Mari nel 1915 di Febo Mari, alla filastrocca di Gianni Rodari (2001) dedicata al viaggio degli emigranti, fino a *Les Voyageurs*, i gruppi scultorei erranti, composti da corpi lacerati, realizzati da Bruno Catalano e disposti in luoghi di transito, come piazze, aeroporti e porti di mare di tutto il mondo: il topos della valigia è al centro dei racconti e delle rappresentazioni legate al viaggio e alle migrazioni.

Figura-oggetto semanticamente complessa, in essa si innesta un fenomeno di condensazione tra tempi e spazi (il passato legato al luogo di origine, il presente legato al viaggio e il futuro della meta). La valigia è un "segno di riconoscimento", un marcatore della mobilità e dei sentimenti ad essa connessi, come il desiderio e la volontà di spostarsi, l'incertezza verso l'avvenire, ma anche il timore di abbandonare i luoghi noti e gli affetti, la paura di non sopravvivere.

La valigia è un contenitore da preservare che assume un valore identitario e memoriale. È l'indice dello sradicamento da un'origine ritenuta non più ospitale e la premessa per una ricostruzione dei legami sociali, economi-

ci, affettivi. Nel riempire la valigia e dover fare i conti con le sue dimensioni limitate è necessario attuare una selezione di oggetti che aiutano a definire il nucleo identitario del soggetto e offrono un supporto ai suoi e agli altrui ricordi. Da questo punto di vista, memoria individuale e collettiva si trovano alleate in processo di «ricostruzione delle soggettività» e «reinvenzione delle tradizioni» ormai orfane delle origini (Bettini 2016).

Nel suo essere un supporto allo spostamento, la valigia può essere considerata un medium, ovvero un mezzo che permette alle identità e alle memorie di attraversare lo spazio e il tempo. Nel viaggio verso la cosiddetta Fortezza Europa è necessario ridurre drasticamente, fino ad annullare, le dimensioni del proprio bagaglio. Per questo lo smartphone e la sua SIM card, ma anche i servizi di cloud e i profili sui social network, diventano il contenitore delle forme di vita migranti, uno spazio digitale per lo stoccaggio, il recupero e l'interazione di e tra informazioni, contatti, immagini, suoni e parole.

La mostra e il processo partecipativo che ne ha presieduto l'allestimento fanno circuitare le molteplici dimensioni mediali e intermediali delle valigie digitali: da memorie prostetiche (Landsberg 2004), attraverso cui conservare i ricordi e trasmetterli alle comunità a venire, a supporti per un montaggio in fieri, un *assemblage* tra ambienti e dispositivi in cui, alla rimediazione di materiali eterogenei come mappe, selfie, ritratti, panorami, video, si affiancano forme di «rilocalizzazione dell'esperienza migratoria» (Casetti, Zucconi 2021) segnata dai confini e dagli ostacoli connessi al loro attraversamento.

Superare confini

Nel viaggio attraverso il Mediterraneo, i migranti sono costantemente bloccati negli spazi perimetrati dalle tecnologie politiche gestite da autorità nazionali, come la guardia costiera italiana e libica, e organismi sovranazionali, come Frontex (Agenzia europea della guardia di frontiera e costiera) che stabiliscono i confini e le regole del loro attraversamento.

Le immagini catturate dallo smartphone di Ali e da quello di Mohammed (fig. 68), durante le operazioni di recupero e salvataggio in mare, offrono diversi spunti di riflessione. In primo luogo, i «confini deterritorializzati» (Mezzadra 2006, pp. 179-182) ma non per questo meno avvertiti o efficaci, sono le stesse imbarcazioni che trasportano i migranti nel Mediterraneo e che vengono monitorate e spesso respinte dagli organismi di sorveglianza

delle frontiere. A questo processo di assoggettamento contribuisce la criticità dello status di appartenenza connaturato al migrante, una figura segnata dall'intreccio tra esperienza della frontiera ed esperienza della diaspora. La molteplicità degli spostamenti che coinvolgono il migrante è sintomatica di una soggettività estromessa, liminare, doppiamente assente rispetto alla società di origine e a quella di arrivo, ai margini dell'esclusione e dell'inclusione, fuori luogo eppure costantemente presente (Sayad [1999] 2002).

Il Mediterraneo non è più uno spazio-movimento (Farinelli 2003) bensì uno spazio attraversato e frammentato dai confini: dal loro attraversamento dipendono le possibilità di vita o di morte per coloro che tentano di raggiungere l'Europa. Questo mare è trasformato in uno spazio di contenimento e militarizzazione, organizzato secondo una chiara razionalità biopolitica che decide chi può passare e chi no e dunque esercitando un potere sulle vite in transito (Heller, Pezzani 2012).

Le immagini raccolte dai migranti durante il viaggio in mare, come quelle contenute nella mostra, costruiscono una contro-narrazione, o quantomeno una narrazione alternativa, rispetto a quella che, foraggiata dagli accordi politici sui flussi migratori e dalla retorica dell'invasione, viene spesso costruita dai media. Queste immagini ci mostrano gli effetti delle politiche migratorie e al contempo possono assumere la funzione di documenti probatori, perché rivelano gli errori e le colpe degli organismi nazionali ed europei. Oltre a essere la prova documentaria di quanto accade lungo il Mediterraneo, queste immagini sono necessarie all'edificazione di una memoria dei migranti del ventunesimo secolo a cui è stato negato il diritto alla mobilità e al viaggio. Ma queste immagini sgranate fanno anche parte di un archivio audiovisivo con cui gli italiani – un popolo che già a partire dalla fine dell'Ottocento è stato costretto a emigrare – dovranno confrontarsi.

Mappare e raccontare per tracciare nuove rotte

Nella valigia di Saturday (fig. 69) ci sono alcuni ritratti che nella mostra sono stati montati e sovrapposti alle immagini satellitari. Si costruisce così una geografia che mette in relazione ricordi ed eventi: la città di origine di Saturday, Agbor in Nigeria, la traiettoria del viaggio fino all'Italia, ma anche il periodo di prigionia (la foto del carceriere con i bastioni) a el-Gatrun, al confine tra Libia e Niger.

L'azione di geolocalizzare le immagini ha dunque una duplice funzione. In primo luogo, fornisce uno spazio con delle coordinate geografiche molto

precise al racconto e quindi collega il tempo dei ricordi a una traiettoria nello spazio cartografico. In secondo luogo, la sovrapposizione del ritratto a figura intera sulle immagini satellitari sollecita e restituisce agli spettatori della mostra la dimensione, complessa, faticosa e sofferente, del viaggio.

Al termine della mostra e del viaggio fatto tra fotografie, video, suoni e mappe, il visitatore viene invitato a scrivere su un Post-it il ricordo di un proprio viaggio (fig. 70ab). Ancora una volta il tempo della memoria entra in contatto con lo spazio cartografico e attiva diversi valori ed effetti performativi.

Strategicamente posizionata alla fine del percorso, la mappa dei ricordi di viaggio stimola nel visitatore la memoria prostetica, a cui si è già accennato, ossia una memoria nei confronti di eventi che non sono stati vissuti in prima persona, ma che, esperiti attraverso la mediazione dei luoghi e delle immagini, attiva una forma di empatia nei confronti di esperienze e di memorie traumatiche. Il processo partecipativo che sta alla base della mostra si allarga anche al percorso espositivo, in quanto anche il visitatore viene invogliato a contribuire all'allestimento, aggiungendo una sua valigia personale e dunque nuove rotte di viaggio.

La mostra "Le valigie digitali" ricostruisce la struttura di viaggi frammentati in cui si mettono in gioco sentimenti molteplici (non solo necessità di fuga ma anche il bisogno di avventura, i sogni e le aspettative) e si ricostruisce l'agency narrativa del migrante. Questi racconti rompono anche il frame accusatorio o vittimizzante, riducono le differenze tra il concetto di viaggio e quello di migrazione e rendono confrontabili, e dunque meno incommensurabili, le esperienze del superamento dei confini. Ecco, dunque, che nel mettere sulla mappa il racconto dei migranti e quello dei visitatori si costruisce uno spazio discorsivo, aperto e molteplice, per il diritto, etico e politico, al viaggio.

Riferimenti bibliografici

Appadurai A. (1997), *The Colonial Backdrop*, in «Afterimage», 5, pp. 4-7.

Bettini M. (2006), *Radici. Tradizione, identità, memoria*, il Mulino, Milano.

Casetti F., Zucconi F. (2021), *Confini mediatizzati, confini incarnati. Il luogo del cinema, tra marcature e attraversamenti*, in Quaresima L., Reiter E. (a cura di), *Identità, confine. Geografie, modelli, rappresentazioni*, Meltemi, Milano, pp. 121-134.

Clifford J., Marcus G.E. (1986), *Writing Cultures: Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.

- Deleuze G. (1988), *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004).
- Dobbin K. (2013), *Exposing Yourself a Second time: Visual Repatriation in Scandinavian Sápmi*, in «Visual Communication Quarterly», 3, pp. 128-143.
- Edwards E. (ed.) (1992), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, Yale University Press, New Haven.
- Farinelli F. (2003), *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino.
- Heller C., Pezzani L. (2012), *Forensic Oceanography. Per una contro-cartografia del Mediterraneo*, in «UniNomadE», 19 dicembre. Reperibile in <<http://archivio-uninomade-effimera.euronomade.info/forensic-oceanography-per-una-contro-cartografia-del-mediterraneo-uninomade/>> (consultato il 10 febbraio 2022).
- Landsberg A. (2004), *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York.
- Malkki L.H., (1996), *Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization*, in «Cultural anthropology», 3, pp. 377-404.
- Mezzadra S. (2006), *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione, ombre corte*, Verona.
- Rodari G., Munari F. (1974), *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino 2001.
- Sayad A. (1999), *La Double Absence*, Seuil, Paris (tr. it.: *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina, Milano 2002).
- Sbriccoli T. (2016), *Between the Archive and the Village: The Lives of Photographs in Time and Space*, in «Visual Studies», 4, pp. 295-309.
- Severi C. (2004), *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino.
- Tsinhanjinnie H.J. (2003), *When is a Photograph worth a Thousand Words?*, in Pinney C., Peterson N. (eds.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Durham, pp. 40-52.

Filmografia

- Mari F. (1915), *L'emigrante*, Itala Film, Torino.

Overcoming the Dichotomy

Creative Methods, Culture, and Migration

Melissa Moralli

Introduction: the Rise of Creative Methods in Migration Research

In the last decades, the use of creative methodologies for studying migration has gradually grown (Kara 2015; Nikielska-Sekula, Desille 2021). Participatory audio-visual ethnographies and documentaries, graphic novels, bottom-up mappings, collective sound recordings and performances, are only some examples of how social sciences can explore empirical and theoretical issues linked to the complexity of migration. Labelled in different ways, from creative methods to art-based research (Leavy 2018), these research strategies and processes are capable of detecting the diversity, as well as the deep and changing character of social life, without methodological innovation lapsing into empiricism (Giorgi *et al.* 2021).

We will maintain that art is always in translation, because it is matter: it is materially realised ideas. It is these ideas, which in their specificity claim an interesting space for research: it could be argued that art's methods make transparent those obdurate binaries between word and deed; contemplation and action; theory and practice; feeling and cognition; intuition and reason; imagination and logic. (Macleod, Holdrige 2006, p. 8)

With these words, the authors well express the potentialities of creative and artistic methods for social research.

In the field of migration, for example, these kinds of methodologies can represent a useful approach both to deconstruct the imagery conveyed by stigmatizing media and political rhetoric, and to promote alternative spaces of collaboration and empowerment. These mechanisms are often reproduced by the imaginaries conveyed by traditional, social and new media (Musarò, Parmiggiani 2017). Together with political discourses, mediatic

rhetoric describes migrants as unwelcome “invaders” (Albahari 2015), crystallizing the imbalances of power in terms of social representations and promoting a rhetoric of passivity (Ahmed 2004). Moreover, these negative portraits of migration influence public opinion (Horsti 2019)¹. Such images and narratives dehumanize migrants, supporting further forms of social exclusion and stigmas. Within this context, creative methods allow not only the deconstruction of distorted images and stimulate critical reflections on these social inequalities; they also create unprecedented possibilities to develop collective experiments and new forms of social integration capable of enhancing diversity. This is also and above all because creative methods have a tendency to cross boundaries – disciplinary, conceptual, cognitive – facilitating discussions and stimulating collective reflection on complex issues.

Indeed, if creative methods are about self-reflection and emancipation, they also promote an alternative perspective on social practices, challenging oppressive mechanisms of representation and exclusion. Hence, these creative approaches reveal conflicting values, power relations, subjectivities, meaning-making practices that reflect contingency and multiplicity of mobile practices and experiences.

This means that we are in need of new and creative methodologies, in order to overcome disciplinary boundaries and create new possibilities of engaging with a «world on the move» (Elliot *et al.* 2017). Indeed, these methodologies show a major shift in both the reflection on knowledge production within and outside the academy (Hawkins 2018). They help to re-envisage the relations between research, action and social change, while trying to answer specific contemporary challenges such as forms of movement control – motility (Flamm, Kauffman 2006) – and the resulting exclusion, and the distorted representations of people on the move. These approaches open space for different speakers, and encourage experimental, interdisciplinary, and collaborative work. Hence, they can be conceived as collective processes where participants aim to understand and improve specific migration practices and processes, by expanding the community of inquiry and interpretation to include the subjects studied and intervening in contexts of social injustice and exclusion, enhancing social relations, and supporting a critical reflection by the participants (Moralli 2020). Creative research allows the production of new knowledge, enables the participation

1. This aspect is recognizable, for example, in the gap between perceptions of the number of migrants within a country and their actual presence. For further information see Anonimo (2018).

of stakeholders to the academic field and of academics to diverse social spaces, favours the cross-fertilisation between methods, competences, and disciplines, and redefines the scope of research's impacts.

Based on these premises, this paper offers a methodological and empirical reflection on the action research conducted within the "Atlas of Transitions" project. The empirical research will serve as a field of analysis to reflect on the role of creative methods in social investigation on arts and migration and, more generally, in the social sciences. In the first part of the paper, I will introduce the project "Atlas of Transitions" to talk about different modalities and tools adopted to explore the relation between arts, public space and migration. Second, I will critically reflect upon some crucial aspects of the creative methods adopted, focusing on the processes of empowerment, cultural de-construction, and the creation of new citizenship architectures.

Exploring Creative Methods: the Project "Atlas of Transition"

Thanks to the use of creative methods adopted in a transdisciplinary sense, the project "Atlas of Transitions. New Geographies for a Cross-Cultural Europe", co-financed by the European programme "Creative Europe" (17-2020), was aimed at investigating the relationship between migration and performing arts. Lasting from 2017 to 2021, the project was led by Emilia Romagna Teatro Fondazione (ERT), and engaged eleven partners in seven countries, mainly theatres and cultural organizations: Cantieri Meticci (Bologna, Italy), Le Channel Scène Nationale (Calais, France); Tjeter Vizion Ngo and A.T.K. – Albanian Theatre Association (Elbasan, Albania); Théâtre de Liège et DC&J Création (Liège, Belgium); Powszechny Theatre (Warsaw, Poland); Motus Terrae (Lavrio, Greece) and Backa Teater (Gothenburg, Sweden). At the same time, the University of Bologna, coordinated by Pierluigi Musarò, engaged a network of seven universities and research centers on migration in the same countries of the consortium (University of Lille, Centre of Migration Research – CMR at the Warsaw University, University of Elbasan, Centre for Ethnic and Migration Studies at the University of Liège, University of Gothenburg, National Technical University of Athens).

In the project, all the partners involved, as well as other stakeholders such as diaspora associations, artistic collectives, high schools, co-developed artistic initiatives capable to generate practices of mutual recognition and negotiation, but also spaces of encounter for people with different

backgrounds. Thus, it supported common physical and symbolic universes capable to valorise diversity as a basis for cultural production and engagement. Adopting different creative methods within the frame of the action research methodology, the project aimed both at sustaining an interdisciplinary reflection on how migration is framed and collectively imagined and supporting performative cultural practices able to enhance intercultural encounters and active participation. A participation capable to challenge general anxieties and security concerns supported by traditional and social media and certain kinds of political discourses. Political discourses capable to endorse emergency narratives, aggressive policing, and militarized border control (Smets *et al.* 2020). Unable to engage with citizens' concerns, they have helped to conflate migration with insecurity, creating a fertile breeding ground for xenophobic and populist reactions. Among the consequences of this «politics of fear», the increase of anti-immigrants and anti-Muslim parties in Europe (Wodak 2015) and a strong consensus on a hard line on migration, together with calls for even stricter policies.

Thus, the collaboration between artists, researchers and practitioners assured the variety of the approaches adopted by each partner. Moreover, the researchers and the artists collectively reflected on the needs of the specific context of intervention. France, for example, worked on the concept of “refuge”, particularly important in Calais (just think about the Jungle experience!), while the Polish team reflected on individual and collective identity, a relevant topic in contemporary Poland, as emerged from the 2021 conflicts and pushbacks at the border with Belarus. Thus, the added value of the project consisted not only in the variety of the topics chosen, but also in terms of approaches adopted by the partners, which gave the opportunity not only to blur the boundaries between different disciplines (sociology, anthropology, urban studies, architecture, psychology and economics among others), but also to review the preconceived opposition between theory and practice, between forms of direct intervention in the field and the mechanisms of knowledge construction. After a quick context analysis on migration and artistic experiences related to each country, every country team tried to answer the following research questions: how to investigate a complex topic such as migration through artistic languages? In which ways can arts become symbolic and physical spaces of encounter and intercultural dialogue in European cities? How cultural production can directly involve migrants and asylum seekers in active forms of participation while overcoming paternalistic forms of involvement?

In Bologna, ERT, University of Bologna and the theatre collective Can-

tieri Meticci worked together in order to use creative methods to co-create temporary spaces of intercultural relations, strengthening the relations between local associations, students, artists and the general audience. An important part of the activities developed by ERT Fondazione, Cantieri Meticci and University of Bologna converged into “Atlas of Transitions – Biennale”. These three international festivals, organised in 2018, 2019 and 2020, and curated by Piersandra Di Matteo, adopted an innovative approach to investigate the relations between arts and migration, involving both emerging and experienced artists from all over the world, often sharing the idea of arts as participatory and experimental spaces of collective expression. As the curator of the festivals advocates, they were: «conceived to deal with the issue of contemporary migration from an artistic perspective, looking into its potential and encouraging interchanging geographies based on reciprocity and interaction» (Di Matteo 2020, p. 26). The curator continues:

promoting corporeal posture and narratives against the forms of sovereignty upheld by necropolitics (Mbembe 2003) – the use of social, political and military power to dictate how some people may live and how others must die – that are fully operative within the contemporary phenomenon of migration, means working openly to demolish the barriers that keep subjects divided and exposed to the logic of subordination (racial, sexual, cultural, economic), and to overthrow the expressive, cognitive and affective schema that keep us distant from each other. (Di Matteo 2020, p. 26)

The first festival, “Right to the City”, took place in the city of Bologna from 15 to 24 June 2018, and, inspired by Lefebvre’s ideas (1968), developed the theme of the right to participate and re-appropriate of symbolic and physical urban spaces. The second festival, “Home”, animated the city from 1 to 10 March 2019 and dealt with the feeling to be at home or being away from home, starting from Ahmed’s reflection (2014), who suggests overcoming a representation of migrants as «ontological uprooted». Based on a feminist and post-colonial approach, this perspective tries to challenge the ethnocentric narratives that depicts migrants as an indefinite community that belongs nowhere, and primarily to a Europe with borders remodelled and fortified by the Schengen agreements. These two conceptual nodes – the right to the city and the concept of home – were primarily used as narrative and design expedients to reflect on issues such as identity, belonging, inclusion and citizenship. Although influenced by the effects of the Covid-19

pandemic, the third festival, entitled “We The people”, maintained the life-line of some of the directions that nourished the entire course of the Biennale: practices of sharing situated in the folds of urban life and artistic projects offering counter-hegemonic narrations, acting on the boundary between art and activism and discursive apparatuses that question marginalisation. The festival focused especially on the practices of listening, intended as the mutual encounter of bodies already headed towards new acts of listening. In this sense, the space of cultural production was intended as an agonistic space (Mouffe 2007), made of relational poetics that decentre whiteness, heterosexuality and affective inadequacies. Within the frame of action research, some of the performances and the workshops were developed conjunctly by researchers and practitioners, even though others were principally defined by the artists and the curator of the project. The primary objective of the project was to try to deconstruct the stigmatizing imagery on migration conveyed by media and political rhetoric. Secondly, these experiences also represented collective experiments of new forms of social integration capable of enhancing diversity through artistic participation.

Empowerment

In action research, the participation of subjects can lead to a different conception of their identity and subjectivity, as these last are connected to social relations and discursive practices (Kemmis 2009). Moreover, empowerment could lead to collective self-consciousness and community action. In this sense, it could support the development of interpersonal skills of individuals and their relational agency. Focusing on the functioning of this methodology, for example, Carr and Kemmis (1986) have distinguished between technical, practical, and emancipatory action research. The technical approach aims to improve effectiveness of social practices (e.g.: educational, managerial, organizational, etc.). In this kind of action research, the practitioners depend significantly on the researcher, who can be seen as a facilitator. In addition to effectiveness, practical action research is focused on practitioners' understanding and professional development. Here, the main role of researchers is to encourage practitioners to negotiate and self-reflect on their actual situation, finding efficient and shared solutions. The third type of action research is emancipatory in the sense that it is focused on the transformation of a certain system or organization, overcoming some of the limits encountered by the practitioners after a critical reflection on their

situation. Thus, this kind of research can be linked not only to self-confidence, but also to the participants' potential empowerment processes (Zuber-Skerritt 1996; Rowell *et al.* 2016).

In many of the creative methods developed within "Atlas of Transitions" action research, the aspect about participation and empowerment was determinant. This was particularly evident in the development of the performances by Cantieri Meticci, Italian partner of the project. Cantieri Meticci is a theatre company from Bologna. Since 2012, it involves professional and non-professional actors from different countries all over the world. Cantieri Meticci works at the intersection between aesthetics and activism, carrying out large-scale theatre projects involving asylum seekers, refugees, migrants, and Italian citizens, often culminating in major artistic events open to the local community. The collective uses artistic tools to stimulate a public debate on the ongoing relations between newcomers and host countries, stimulating the public on the issues of migration and intercultural dialogue. Adopting a participatory methodology, Cantieri Meticci aims at maintaining a constant interaction with the local community and the spectators who take part in the activities, favouring the encounter between foreigners and citizens, aimed at widening spaces of social and political inclusion. Secondly, the theatre collective intends to improve participants' artistic and cultural skills, supporting a company of professional actors/activists. Cantieri Meticci usually develop performances that shed light on issues such as exploitation, border control, human rights, intercultural relation, while keeping a direct involvement of the public in the performance. Being partner of the "Atlas of Transitions" project, Cantieri Meticci developed a series of performative laboratories and two performances for the two festivals. The first performance, *Autostrada del Sud*, was based on Julio Cortazar's novel and involved 36 actors and 144 spectators, transported in 36 cars in an itinerant spectacle. In each car an actor and the spectators were stuck together in an urban traffic jam slipping through a multiplicity of times. During the spectacle, the spectator – who could participate with his/her own car or be a passenger – was called to choose his/her own performative stream, experiencing the traffic jam as an infinite game of possibilities, in which each car became the passage to another world. The second spectacle, *The Nigger of the "Narcissus"*, based on the famous Joseph Conrad's novel, tells the story of a ship where James Wait, a black man of Antillean origins, comes aboard and gets sick. Proposing a contemporary rewriting, Cantieri Meticci gave life to a work between show and installation, in which the "other", the migrant, the African – often depicted as

the original and eternal enemy – was depicted both as a real and phantasmatic figure. During the spectacle, the spectators were free to move in a labyrinth-like space composed of cubes-cabins of the ship *Narcissus* and to meet the interpreters, while grappling with past and present stories on colonization, work exploitation, cultural encounters, and social stigmas. The action research was part of the development of the performance *The Nigger of the "Narcissus"*. In particular, Pietro Florida, Cantieri Meticci's director, proposed three extracts of Conrad's novel to the research team. These extracts were given to Pierluigi Musaro's two classes of students. The students were then asked to read these extracts and re-interpret them using other images linked to their personal knowledge, past experiences, original ideas, etc. Finally, the director participated to the lessons and discussed with the students about these images and worked with them on their embodiment. Some of these images were used in the final performance that took place during the "Home" festival in March 2019.

Thus, thanks to this common working and learning dynamics, everybody could engage to reduce the sphere of power and control in everyday life practices, through both learning and self-reflection – here, again, the part of action and research should be balanced. By doing this, the project has also intervened at the level of social imaginaries, becoming an alternative form of political participation in the shape of an «aesthetics of subversion» (Mazzara 2019, p. 10), showing that arts can have a «deconstructing potentiality», through the re-signification process to propose alternative narratives on migration.

Creative Methods as Paths Towards New Narratives and Meanings

Another important collaboration within the project in Bologna engaged Zimmerfrei. Zimmerfrei is a group of artists working on public space through the combination of different languages, ranging from documentary films to video art, sound, and environmental installations. The collective was founded in Bologna in 2000 by three artists: Anna De Manincor (filmmaker), Massimo Carozzi (sound designer and musician) and Anna Rispoli, who now works as artist and director in Brussels. Within "Atlas of Transitions", they organized three cycles of workshops dedicated to Italian and foreign teenagers (15-22 years old). These workshops consisted in the creation of sound, image, and storytelling archive by intercultural groups of teenagers and youngsters.

During the workshops, the groups not only got in contact with the video-art projects and the documentaries made by Zimmerfrei; they also re-elaborated their own personal stories through an active involvement in the project. In particular, the three workshops – focused on storytelling, writing and image transposition practices – brought to the realization of a four-episode documentary, entitled *Saga*. The documentary gave an alternative vision of the city of Bologna, thanks to the contribution of the young participants, who used different languages: from individual storytelling to scripted images, from interview to open dialogues, from informal conversation to rewriting personal stories, passing through urban walks. Thus, the workshops have been able to promote forms of encounter and dialogue, supporting intercultural and intergenerational diversity as an inescapable source for the creative process. During the experience, we invited the collective to one lesson of sociology of culture (bachelor level) and started a shared reflection on the tools to use during the workshops in order to enhance the involvement of the young participants. Moreover, we collaborated directly with Zimmerfrei in occasion of some shootings of the documentary.

Thus, Zimmerfrei developed theoretically informed practices for all the participants involved. Since action research is guided by a shared concern and it supports a collective production of knowledge: «the distinction between academics and workers must not be taken to imply a distinction between ‘theoreticians’ and ‘practitioners’ as if theory resided in one place and its implementation in another» (McTaggart 1997, p. 30). This aspect was particularly important because the projects embodied both a theoretical reflection and a practical/performative dimension, combining them in order to challenge stereotyped depictions on public space and migration.

Also, the case of Zimmerfrei shows how creative methods can open new spaces for the participation of researchers. No more external and neutral experts who analyses data collected in the field, the researchers actively take part both to the process of knowledge co-construction and to concrete activities, questioning the way knowledge is constructed. Adopting these methods, in fact, participants subjectivity – researcher’s subjectivity included – and their values are important not only to a complete understanding of the problem in need to be solved (Benhabib 1992), but also to support a collective production of knowledge. This aspect impacts on two levels. First, it challenges the position of the social scientist as privileged observer, recognizing his/her unavoidable subjectivity and foreknowledge in defining, for example, the research questions, the methods adopted and the analysis of the empirical data. This perspective does not challenge the

concept of objectivity but defines subjectivity as part of it. In fact, as Ratner (2002, p. 3) reminds:

one of the advantages of recognizing subjectivity is to reflect on whether it facilitates or impedes objective comprehension. Distorting values can then be replaced by values that enhance objectivity. [...] Objectivism integrates subjectivity and objectivity because it argues that objective knowledge requires active, sophisticated subjective processes – such as perception, analytical reasoning, synthetic reasoning, logical deduction, and the distinction of essences from appearances. Conversely, subjective processes can enhance objective comprehension of the world.

Secondly, it considers the values and the experiences of the participants, supporting jointly planned actions. As a consequence, also the potential theoretical basis identified in the first part of the research can be reviewed, in a continuous mutual learning process. In the majority of the cases, thus, action research through creative methods is very similar to grounded theory (Charmaz 2014), at least in terms of the continuous inputs that go from the field to the process of analysis and theoretical reflection.

De-constructing Cultures

“Atlas of Transitions” managed to foster alternative forms of participation of migrants and asylum seekers, while deconstructing the conventional imaginaries shaped around the topic of migration, as well as creating new imaginaries on cultural diversity in urban contexts. An interesting experience in this sense was proposed by the Cuban arti(vi)st Tania Bruguera. Exploring the potentialities of performances in the public space, the activist proposed a project called “School of Integration” during the festival “Home” (2019). The “School of Integration” was conceived as a temporary school to experience other cultures along with their knowledge, history, skills, beliefs, and customs. Through music, oral poetry, culinary exchanges, artisan workshops, etc., during the ten days of the festival, “School of Integration” activated a two-way model for teaching, in which the “foreigners guests” introduced the “local hosts” to their traditions. The lessons were all very different from each other: the Eritrean poetess Ribka Sibhatu gave a lesson about contemporary Eritrea, Larysa taught the Ukrainian rite of drawing and painting the Easter eggs, while another association transformed the DAMSLab’s classroom – an

artistic space managed by University of Bologna – into an African tailoring shop, guiding the audience to experience the sewing machines and beautiful textiles with colourful designs. In so doing, the School encouraged a dialogue between ethnic minorities, diaspora associations and inhabitants who met daily for an hour, with the aim to share their stories and produce «practices of difference» (Semi *et al.* 2009). As Tania Bruguera explained: «School of Integration works on the intersection between art and pedagogy. Here, again, the project takes possession of a structure of power. Through my artistic work I always strive to activate processes from which local communities can benefit, so that they can become self-sustainable after passing the torch».

These projects show how arts and culture can become an alternative form of participation (Merli 2002). By proposing these “alternative” courses inside an institutional place, a building owned by University of Bologna, where usually university lessons and academic seminars take place, the project included and amplified the voice of those who usually are not heard. An experiment that showed how performing arts can have both an aesthetic and political value (Martiniello 2016, Paltrinieri *et al.* 2020). The primary objective of the project was to try to deconstruct the imagery conveyed by stigmatizing media and political rhetoric, which represents the migrant, as mentioned in the introduction, as a victim to be saved (fuelling imbalance of power and conveying pietism) or an invader to be rejected (fuelling a generalized criminalization of growing episodes of “everyday” racism). Indeed, one of the crucial elements adopted to activate the processes of deconstruction of the imaginary linked to the migratory phenomenon consists in the fact that “Atlas of Transitions” does not directly address the issue of migration or social inclusion. Rather, it seeks to enhance diversity in two main ways. The first one refers to the direct involvement of people from different backgrounds in the artistic workshops. The second one refers to the ability of most of the projects to address issues that are transversal to the migration phenomenon. Issues capable of stimulating connections, cognitive effervescences, direct or indirect references encouraging a reflection on the social inequalities linked to the right to move, but also collective experiments of new forms of social integration capable of enhancing diversity.

Conclusions

Thanks to the use of creative methods and the collaboration between artists and researchers, “Atlas of Transitions” challenged the social conventions

and power relationships that lie behind the ways in which different people are represented. Using the performers' body – a body with an aesthetic and performative value but also a strong political meaning – as a way of participating and re-appropriating urban space, the projects have acted both on an aesthetic and emotional level (Ahmed 2004), as forms of (inter) cultural political interventions. Moreover, they intervened on a relational level, modifying social practices. In other words, the projects have shown how art can become a «narrative of change» (Wittmayer *et al.* 2015), capable of fighting «against pre-existing cultural and institutional narratives and the structures of meaning and power that they transmit» (Davis 2002, p. 25). In fact, it is precisely through the creative and cognitive activation of new forms of urban coexistence and shared reflection that – as already suggested by the theorists of social movements at the end of the last century –, new models of action and negotiation processes can be activated. These alternative forms of identity and citizenship propose a new idea of justice as “mutual recognition”, which aims to integrate and overcome both the idea of justice as “non-domination” – which recalls the need to manage complex phenomena such as migration through international governance. Moreover, they support the idea of justice as “impartiality” – which emphasizes the role of institutions in guaranteeing fundamental rights (Eriksen 2016). These are important processes that aim to stimulate, beyond the normative codes of official politics, new “architectures of listening” (MacNamara 2016) and a renewed sense of solidarity and coexistence. These architectures are supported by a renovated understanding between art and thought, between the visual and the verbal, towards cognitive complexities that open unthinkable windows of opportunities for self-expression and mutual recognition (Macleod, Holdridge 2006; Moralli *et al.* 2019).

By doing this, the participatory approach of the “Atlas of Transitions” projects, combined with the use of creative methods, partially solved some limits that may concern these types of artistic interventions, such as the lack of involvement of specific social groups or the transitory temporariness of the performances. By selecting the stage venue outside the traditional places where culture is produced, involving the center as well as the periphery, institutional places but also streets and reception centers, and encouraging the participation of different people, the project has included and amplified the voice of those who usually are not heard. An experiment that showed how performing arts can have both an aesthetic and political value, promoting a broader idea of citizenship (Mouffe 2007, Martiniello 2016), while constructing hybrid narratives that deliberately put in question notions such as authority, inclusion, and identity.

References

- Ahmed S. (2014), *Wilful Subjects*, Duke University Press Books, Durham.
- Ahmed S. (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge, London.
- Albahari M. (2015), *Crimes of Peace: Mediterranean Migrations at the World's Deadliest Border*, PENN, Philadelphia.
- Anonymous (2018), *Immigrazione in Italia: tra realtà e percezione*, in «Istituto Cattaneo», 27 agosto. Available in <<https://www.cattaneo.org/wp-content/uploads/2018/08/Analisi-Istituto-Cattaneo-Immigrazione-realtà-e-percezione-27-agosto-2018-1.pdf>> (accessed on 10 February 2022).
- Benhabib S. (1992), *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, Polity Press, Cambridge.
- Carr W., Kemmis S. (1986), *Becoming Critical Education, Knowledge and Action Research*, Falmer Press, London.
- Charmaz K. (2014), *Constructing grounded theory*, SAGE, London.
- Conrad J. (1897), *The Nigger of the "Narcissus"*, Heinemann, London.
- Davis J.E. (2002), *Stories of Change: Narrative and Social Movements*, State University of New York Press, Albany.
- Di Matteo P. (2020), *On Participatory Projects and Urban Dramaturgy*, in Paltrinieri P., Parmiggiani P., Musarò P., Moralli M. (eds.), *Right to the City, Performing Arts and Migration*, FrancoAngeli, Milano, pp. 23-45.
- Elliot A., Norum R., Salazar B.N. (2017), *Methodologies of Mobility. Ethnography and Experiment*, Berghahn, New York-Oxford.
- Eriksen E.O. (2016), *Three Conceptions of Global Political Justice*, in «GLOBUS Research Paper», 1. Available at <<https://ssrn.com/abstract=2878745>> (accessed on 10 February 2022).
- Flamm M., Kaufmann V. (2006), *Operationalising the Concept of Motility: A Qualitative Study*, in «Mobilities», 2, pp. 167-89.
- Giorgi A., Pizzolati M., Vacchelli E. (2021), *Metodi creativi per la ricerca sociale*, il Mulino, Bologna.
- Hawkins H. (2019), *Geography's Creative (Re)turn: Toward a Critical Framework*, in «Progress in Human Geography», 6, pp. 963-984.
- Horsti K. (2020), *Refracting the Analytical Gaze: Studying Media Representations of Migrant Death at the Border*, in Smets K., Leurs K., Georgiou M., Witteborn S., Gajjala R. (eds.), *The SAGE Handbook on Media and Migration*, SAGE, London, pp. 142-155.
- Kara H. (2015), *Creative Research Methods in the Social Sciences. A Practical Guide*, Policy Press, Bristol.
- Kemmis S. (2009), *Action Research as a Practice-Based Practice*, in «Educational Action Research», 3, pp. 463-464.

- Leavy P. (ed.) (2018), *Handbook of Arts-Based Research*, Guilford Press, New York.
- Lefebvre H. (1968), *Le Droit à la ville*, Éditions Anthropos, Paris (eng. trad. *The Right to the City*, in Id., *Writing on Cities*, E. Kofman and E. Lebas, eds., Blackwell, Cambridge 1996, pp. 63-184).
- Macleod K., Holdridge L. (eds.) (2006), *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*, Routledge, New York.
- MacNamara J. (2016), *Organizational Listening: The Missing Corollary of Speaking in Public Communication*, Peter Lang, New York.
- Martiniello M. (ed.) (2016), *Multiculturalism and the Arts in European Cities*, Routledge, New York.
- Mazzara F. (2019), *Reframing Migration: Lampedusa, Border Spectacle and the Aesthetics of Subversion*, Peter Lang, Bern.
- Mbembe A. (2003), *Necropolitics*, in «Public Culture», 1, pp. 11-40.
- McTaggart R. (1997), *Participatory Action-Research. International Contexts and Consequences*, State University of New York Press, New York.
- Merli P. (2002), *Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities*, in «International Journal of Cultural Policy», 1, pp. 107-118.
- Moralli M., Musarò P., Paltrinieri P., Parmiggiani P. (2021), *Creative Resistance: Cultural Practices, Artistic Activism and Counter-Hegemonic Narratives on Diversity*, in «Studi Culturali», 2, pp. 163-181.
- Moralli M., Musarò P., Parmiggiani P., (2019), *Borders Kill: Tania Bruguera's Referendum as an Artistic Strategy of Political Participation*, in «Journal of Mediterranean Knowledge», 2, pp. 137-160.
- Mouffe C. (2007), *Art and Democracy: Art as an Agonistic Intervention in Public Space*, in «Art as a Public Issue», pp. 1-7.
- Musarò P., Parmiggiani P. (2017), *Beyond Black and White: The Role of Media in Portraying and Policing Migration and Asylum in Italy*, in «Revue Internationale de Sociologie», 2, pp. 241-260.
- Nikielska-Sekula K., Desille A. (eds.) (2021), *Visual Methodology in Migration Studies: New Possibilities, Theoretical Implications, and Ethical Questions*, Springer, Berlin.
- Paltrinieri R., Parmiggiani P., Musarò P., Moralli M. (eds.) (2020), *Right to the City, Performing Arts and Migration*, FrancoAngeli, Milan.
- Ratner C. (2002), *Subjectivity and Objectivity in Qualitative Methodology*, in «Forum: Qualitative Social Research», 3, p. 16.
- Rowell L.L., Bruce C.D., Shosh J.M., Riel M.M. (eds.) (2016), *The Palgrave International Handbook of Action Research*, Palgrave Macmillan, New York.
- Semi G., Colombo E., Camozzi I., Frisina A. (2009), *Practices of Difference: Analysing Multiculturalism in Everyday Life*, in Wise A., Velayutham (eds.), *Everyday Multiculturalism*, Palgrave Macmillan, London, pp. 66-84.

- Wittmayer J.M., Backhaus J., Avelino F., Pel B., Strasser T., Kunze I. (2015), *Narratives of Change: How Social Innovation Initiatives Engage with their Transformative Ambitions*. Available at <<http://www.transitsocialinnovation.eu/resource-hub/narratives-of-change-how-social-innovation-initiatives-engage-with-their-transformative-ambitions>> (accessed on 10 February 2022).
- Wodak R. (2015), *The Politics of Fear. What Right-Wing Populist Discourses Mean*, SAGE, London.
- Zuber-Skerritt O. (ed.) (1996), *Introduction*, in Id. (ed.), *New Directions in Action Research*, Falmer Press, London, pp. 2-7.

Filmography

- de Manincor A., *Saga* (2019-20), Zimmerfrei, Bologna. Docuseries.

Designing Identity

A Visual Proposition to Study Migrant and Second-Generation Fashion in Italy

Caterina Pecchioli, Enrica Picarelli

Introduction

“Designing Identity” is a joint research project on Italy’s emerging Afro-fashion scene. It began in 2020 as an academic spin-off of Pecchioli’s ethical work within B&W-Black&White, The migrant trend (hereafter B&W), the Social Promotion Association that she co-founded in 2019 to assist migrants, asylum seekers, refugees, and beneficiaries of international protection who are willing to work in Italian fashion. The association facilitates the encounter between fashion creatives from multiple African, Asian, and Middle Eastern countries and the Italian industry. It provides training and networking opportunities, legal support, consultancy, and other forms of assistance that encourage social and professional integration and educate a heterogenous audience of insiders, consumers, and knowledge producers on preserving and respecting cultural difference. B&W also studies the visual relationship between identity and fashion with a specific focus on the encounters between migrant fashion and art.

At the core of this research work – and that of “Designing Identity” – is an acknowledgement of fashion’s complex role in capturing and amplifying social participation. For minoritised communities, best exemplified by the global black diaspora, curated self-styling has always been a means to preserve dignity in the face of racism and other forms of alienation (Tulloch 2016). In the 21st century, this effort has acquired a more structured and collective character, targeting the industry for accountability on the persisting bias that sidelines, but at the same time profits from, black ingenuity. The experience of migration adds yet another layer to the dense scenario of fashion’s problematic relationship with diversity. In the face of migration flows prompted by conflict, inequalities, and climate change, social well-being and cohesion hinge upon fostering a culture of knowledge and respect for diversi-

ty that makes possible the full integration of newcomers. Fashion plays a role in this scenario, creating identity and mediating social belonging. Through self-styling and professional practice, displaced individuals, migrants and postmigrants¹ with multiple heritages draw on diverse cultural affiliations to carve a space of self-expression that displaces dichotomous notions of tradition and modernity (Tulloch 2010). This is especially true of Europe, where an Afro-centric fashion culture has been flourishing for several decades, especially in countries with a consolidated history of migration, including Germany and the Netherlands (Landvreugd 2016, Lund 2020). As our societies are shaped by migration, with migration becoming in fact a shared condition through which we make sense of the present, a theory of fashion and migration helps elucidate new configurations of identity in the trans-global world.

“Designing Identity” analyses the experiences of migrants and postmigrants with an African heritage in Italy. This is an under-explored area of research with place-specific articulations of the themes of self-assertion, empowerment, and national affiliation which call for in-depth analysis. As the cradle of luxury fashion and a reference for creatives the world over, Italy identifies its fashion production with national identity, an identity that has a history of being produced discursively and visually as white. Several studies discuss the colour bias at the heart of national identification (Lombardi-Diop, Giuliani 2013), and others evidence the nationalistic implications of, “made in Italy” but very few explore how these two contexts come together. An exception is Camilla Hawthorne’s ethnography of black female fashion and beauty entrepreneurs in Italy, where she points to the problematic implications of equating “made in Italy” with the widespread and racialised notion of (white) Italianness (2019).

A Migrant Style

“Designing Identity” builds on Hawthorne’s invitation to unpack the unresolved issue at the heart of luxury fashion in Italy in tandem with B&W and with a specific focus on the work of Africans and Afro-descendants within the association’s multicultural pool of talents. The preliminary data were gathered at B&W’s intercultural laboratories. These events bring together stakeholders and creatives to better understand the participants’ creative journey

1. The concept of postmigration emerged in the German theatre scene of the early 2000s and refers to societies that have experienced and continue to experience migration. It thus views migration as constitutive of such social configurations, an ingredient of the social texture and not an experience made by single individuals (Schramm *et al.* 2019).

and their ways of incorporating the migrant experience in their practice. One such event took place under Pecchioli's art direction at Macro Asilo, Museum of Contemporary Art, Rome, where B&W hosted a 4-week laboratory in September-October 2019. The laboratory followed an action-research approach that regards knowledge as co-constructed within a specific context where participants are involved as self-reflecting subjects, and practical knowledge is created alongside scientific knowledge. It had a double focus on self-styling practices and fashion design, since not all the participants were designers. The initiative was convened by the art platform Nation25 (which Pecchioli co-funded) in collaboration with A.I. Artisanal Intelligence and FUM Studio². It involved asylum seekers and refugees from Africa, the Middle East and Asia and was aimed at outlining whether a «migrant style» exists and what its characteristics may be. B&W, in fact, began as an observation of the ways of dressing of migrants that show a syncretic combination of different backgrounds. These sartorial expressions, despite personal and individual variations, have a definite look, displaying recursive elements that reveal much about the history of the world, of trade, of colonial and media power, and its myths.

The 4-week event at Macro Asilo sought to better understand whether and how the participants engage dress to express their experiences and in what ways self-styling and fashion designing capture the tensions and negotiations arising from the experience of dislocation. The conveners started by observing the participants' style preferences, engaging them in discussions on how and if they relate to issues of identity. The discussion relied on what were called "Facebook moodboards" to map the transformations in the way the participants dressed before, during and after their journey. They selected a number of photos from their social media profiles and used them to identify the elements characterising their personal style. These included the use of camouflage, personalised interventions on clothes, preference for necklaces, accessories or garments that refer to the countries of origin and arrival, and bold combinations of colours. The exchange highlighted how a few accessories have the power to evoke a hybrid sense of identity.

Case Studies

The first phase of the research for the "Designing Identity" project included remote pilot interviews and questionnaires with eight African designers

2. The laboratory also received the support of Progetto Agata Smeralda Onlus.

who are, or have been, based in Italy and who produce collections mostly for Italian clients. The goal was to understand how they probe the boundaries of place, identity, and community in the host country, how fashion-making fosters contact and what type of contact this is. Following are three case studies.

The first one is Victor Reginald Bob Abbey-Hart (fig. 71). Victor hails from Ghana and is the founder of the ready-to-wear brand Gavachy, now called Victor Hart. In 2019, he arrived in Italy on a scholarship to attend Haute Future Fashion Academy in Milan and has been based there ever since. After he received his degree, B&W introduced him to the managers of the Vicini d'Istanti atelier in Bologna, where he began a collaboration that led him to become creative director. Victor's style mixes Italian tailoring and African elements like pattern designs, textiles, weaving techniques, and motifs. Being also a sculptor and painter, he has a keen eye for visual shapes and a deep knowledge of Ghanaian visual culture. His 2018 collection "Occularcentrism" takes inspiration from Ghana's festival culture and traditional architecture, where sculptural shapes convey distinction and standing. An attention to the effects of layering, geometric shapes, and sharp lines on the body characterises most of Victor's work. Another defining feature is the use of African textiles, mostly kente and wax. Kente is a heritage Ghanaian fabric originating with the Akan people, made by weaving together strips of silk and cotton. Wax is, instead, not indigenous to Ghana. This textile made of heavy printed cotton originated in Holland in the 19th century, as an imitation of Indonesian batik cloth and arrived in Africa via colonial routes. It is known for its vibrant patterns displaying animals, abstract layouts, and everyday objects that carry social messages. Today it is one of the widest circulating and most consumed fabrics in sub-Saharan Africa, a medium with strong identitary connotations for some and a fashion element to criticise for others, who see it as not authentic (Essel 2017).

Wax is the signature fabric of Victor's first collection for Vicini d'Istanti from 2020. The bolt of fabric that he used bears the word "Rebirth", an obvious reference to the pandemic. For this collection he created tops, male jackets, skirts, and accessories, which were designed on the clients' specifications of using wax. At the time of our first interview, Victor was putting the finishing touches to his latest collection, "My Trip", which, according to him, «narrows down on my African roots». In this in-progress work, the designer's phrasing suggests an engagement with heritage. Intercultural dialogue and an appreciation of African cultures are in fact the foundations

of his project to succeed in Italy. He says: «I use fashion to give a great narration of my culture which will inform people about their perception». This statement was made during a conversation where he lamented that most brands exploit other cultures while «hiding behind» claims of multiculturalism.

The second case study is Lamin Saïdy (fig. 72) who comes from Gambia and describes himself as a «tailor» who likes to «work with his hands». The son of a tailor, he made his first experiences at the shop that he opened, in Gambia, with a friend, before relocating to Treviso, where he worked at the Talking Hands atelier from 2018 to 2020. In 2018, he participated in the making of the “Talking Hands: Mixité” capsule collection, which showed at Venice Fashion Week 2019 and appeared on major Italian fashion publications. In 2020, at the age of 22, Lamin launched his independent brand Nafoproject, that initially specialised in hat-making, *nafo* meaning hat in Mandingo. Recently, he has returned to designing and sewing garments. Unlike Victor, Lamin has not received a formal fashion education, but has benefited from the tutoring of experts, and is not yet able to make a living out of his passion. However, he operates and promotes his work as a consumed professional, who knows that his creations speak of timely issues and shared aspirations to make space for African stories, told by Africans, in our fashion scene. Lamin sees himself as a creative with a “different” eye, whose heritage can “enrich” Italian fashion. The attention to the ethics of difference – and of course its value – is channelled through a mix-and-match style that he so describes: «cotton African fabrics mix with Italian wool and silk, the lively patterns and hues of the wax, blending with woven fabrics and solid colours. There are no specific elements other than the use of the wax, which I always couple with other types of fabric». Compared with Victor, Lamin does not reference his Gambian heritage, rather evoking the pan-Africanism symbolised by the wax. What instead we see returning in this second case study is a focus on storytelling – the idea that certain designs, stylistic elements, shapes, human experiences, or motifs can shed light on a world, or worlds, and their histories, signalling fashion’s participation in processes of identity-making across nations and continents.

The last case study is Doussou Traoré (fig. 73), who was born in the United States to Malian parents, travelled the world extensively and spent several years in Italy, before moving to Madagascar, where she is now based. Doussou’s fashion project has deep links with our country. In fact, her eponymous brand was launched in Rome in 2019, where she enrolled at the Accademia del Lusso, and her clothes are made by Italian tailors. How-

ever, she does not cater exclusively to Italian clients, but makes her lines for cosmopolitan women, who «may appreciate [her] story». And what is this story? In her words, it is about the «fusion of world cultures» that she represents as a nomadic subject, who claims multiple homes in multiple countries across three continents. Her brand expresses this multicultural identity through combinations of techniques and elements that reference cultures from Europe, Africa, and Asia. Mali, however, has a special place in her vision, as the place where she first developed a passion for fashion and a country with a significant fashion tradition in terms of the manufacturing of dyed textiles and finished garments, as well as jewellery making. The two collections that she has created so far feature Mali's most representative textile, the hand-dyed mudcloth known as *bogolan*, whose dark colour is extracted from mineral mud from the Niger river. In our interview, Doussou explains that her choice of this fabric is motivated by a desire to showcase her heritage. She states: «The nostalgia I have for Mali is a big part of my brand, it helps me learn about the place I come from. The contemporary styles I design, draw inspiration from this folklore as well as by the wealth of European fashion». Again, this is a professional who infuses a sense of identity in her creations, mobilising heritage not as something unchanging, but as an evolving framework of communication, self-assertion, and relationality.

Like Victor and Lamin, Doussou assigns fashion the power of cultural mediation, which produces not only economic value, but also social value by facilitating contact and exchange. Their status of migrants in a country where hospitality, citizenship, and even multiculturalism are the object of fierce debate, implies that we take into account the place of fashion-making in discourses and politics of «othering» (de Witte, Scarabello 2019) in the host country, based on abstract ideas of community membership. In times of raising nationalism, fashion offers a vantage to map the articulations of citizenship, mobility, authenticity, access to well-being and its dramatic negation. More importantly, migrant fashion uncovers the myth of settledness that envisions the migrant journey as a linear trajectory of departure and arrival, construing the host country as a place of rebirth where migrants are expected to build a permanent home. But, as Flavia Loscialpo notes, this approach introduces a break in the communication of identity: «by unravelling, through fashion, the very idea of national and cultural identity, we have in fact a resource for rethinking binary oppositions associated to the category of the immigrant, such as “citizen”/“alien”, “inside”/“outside”» (2019, p. 4).

As the cradle of high-end fashion, this is especially true for Italy. “Made in Italy” equates localism with fine workmanship and this desirable quality with *italianità* (Italianness), setting not only an industrial benchmark, but also a cultural framework, an identity mold, rooted in the human and natural resources of its territory. Scholar of fashion Simona Segre Reinach observes that, in the era of globalisation, the concept of the «fashion nation» drives the reconfiguration of territorial industries (2015, p. 138), which for the Italian industry means promoting local creativity. The work of B&W and a number of other organisations provides evidences of the network of migrant and second-generation creatives operating at all levels of the production/supply chain, which is, however, not recognised. In Italy, this has not meant acknowledging multiculturalism as a vital component of our collective identity. To the contrary, fashion, as a system of signification that creates visual and embodied forms of identification, reproduces this aestheticisation of national belonging. The objectification of difference is naturalised by communication strategies that exclude people of colour and police the boundaries of national identification. Haitian-Italian designer Stella Jean has spoken of the strategies of visual segregation that either invisibilise racial difference or represent it as exotic/erotic, something that can be consumed for sensual pleasure, but not acknowledged as a part of the Italian identity. For sociologist Camilla Hawthorne, the “made in Italy” brand «signals a set of interrelated questions about *who* and *what* is made in Italy, and by extension *who is making* Italy today and *who will make Italy* in the future» (p. 11, her italics). This is the premise that led Jean with African-American designer Edward Buchanan and Michelle Francine Ngonmo, founder of Afro-Fashion Week Milan³, to launch the Black Lives Matter in Italian Fashion collective that exposes the whitewashing of the industry and demand equal treatment for the hundreds of black and brown professionals that work in it.

As they work to carve a space for themselves in this context, all three of our case studies express a desire to gain membership of this scene through the acquisition of knowledge and technical skills. Looking back at their professional journeys, they have developed ways of creating fashion that show a proactive engagement with the tenets and cultural assumptions of the “made in Italy” brand. The interviews reflect the awareness of operating at the intersection of worlds and the intention of harnessing the symbolic and ma-

3. Afro Fashion Week Milan is the premiere event organized by Afro Fashion Milan, an organization launched in 2015 to advance inclusion and diversity in the Italian cultural industry.

terial language of fashion to, indeed, re-frame what we call “made in Italy” by claiming space to tell stories about diversity and intercultural contact through clothes. The focus on storytelling calls attention to processes of simultaneous identity-making and place-making that de-link belonging from national affiliation and cultural protectionism, producing works that prefigure a more open configuration of high-quality Italian fashion.

Conclusions

The focus on storytelling expresses the idea that certain designs, stylistic elements, shapes, or motifs can shed light on a world – or worlds – and their histories. For our interlocutors, it helps to express processes of identity-making that can happen on the move, in a state of transit. Exploring fashion through the prism of itineracy, displacement, and multiple belongings reveals the complex, multi-layered, and unequal dynamics by which cultural globalisation is produced, dynamics that play out according to the old dichotomies of inside/outside, citizen/alien that inform citizenship laws and reception policies in Europe as elsewhere. In our interviews, fashion emerges as a language that mediates the relationship of black migrant and postmigrant identity to national identity, of the “elsewhere” to here. The image of the fashion passport proposed by anthropologist Flavia Pinauzzo captures this spatialisation of identity, where garments re-imagine distance and proximity, but also tradition and modernity (2019). Garments, in fact, embody this movement, but also its limitations, or absence. They carry in their material structure and immaterial properties the imprint of the borders that the designers have crossed. Migrant fashion is a medium to articulate experiences of identity that happen in a state of transit and movement.

This article has argued that fashion created by black people in Italy is opening up a space of reflection and recognition of the cultural difference that inhabits Italian identity and its cultural industry. As such black/migrant “made in Italy” fashion configures itself as a contested terrain, where the pursuit of professional success and economic citizenship is loaded with political meaning. The fight for an inclusive industry is therefore a foil to urge a reckoning with the country’s social history, whose effects are evident in the parallel invisibilisation and exoticisation of difference. Via interviews with eight designers with a migrant background who claim space in the Italian fashion industry, the article describes their idea of multicultur-

alism and vision of its value for economic, cultural, and social purposes. The analysis views migrant fashion as an invitation to unearth the intersections of politics and society that inform our cultural and financial economies of style, where new configurations of living together in the globalised and interconnected world are emerging.

Further research is needed to unpack the entanglements of citizenship, identity, and itineracy and how they are reshaping our perception of globalised modernity and (national) belonging. An excellent starting point of future studies could be the following observation:

It is a matter of recognizing the radical nature [...] of that experience of unhomeliness that tells about the trajectories of identification of many people, who question their belonging. That feeling of “the world-in-the home, the home-in-the-world” that blurs the traditional definitions of identity and differences, as it calls into question any illusion of authenticity or purity. (Cimoli, Grechi, Gravano 2019)

References

- Cimoli A.C., Grechi G., Gravano V. (2019), *From Roots to Routes*, in «Roots & Routes», 29. Available in <<https://www.roots-routes.org/anno-9-n-29-gennaio-aprile-2019-from-roots-to-routes/>> (accessed on 10 February 2022).
- Essel O.Q. (2017), *Deconstructing the Concept of ‘African Print’ in the Ghanaian Experience*, in «Journal of Pan African Studies», 1, pp. 37-52.
- Hawthorne C. (2019), *Making Italy: Afro-Italian Entrepreneurs and the Racial Boundaries of Citizenship*, in «Social & Cultural Geography», 5, pp. 704-724.
- Landvreugd C. (2016), *Notes on Imagining Afropea*, in «Open Arts Journal», 5, pp. 39-52.
- Lombardi-Diop C., Giuliani G. (2013), *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Le Monnier Università/Mondadori Education, Firenze/Milano.
- Loscialpo F. (2019), *“I Am an Immigrant”: Fashion, Immigration and Borders in the Contemporary Trans-global Landscape*, in «Fashion Theory», 6, pp. 619-653.
- Lund C. (2020), *Deconstructing Fashion: An Interview with Beatrice Angut Oola*, in «Fashion Theory», 6, pp. 967-970.
- Piancazzo F. (2019), *Fashion-passport, a New Instrument for Social Integration: Research on Young Female Immigrants in Italy*, in Segre Reinach S. (ed.), *Culture, Fashion and Society – Notebook 2019*, Pearson Italian, Milano-Torino, pp. 3-27.
- Scarabello S., de Witte M. (2019), *Afro-European Modes of Self-Making: Afro-Dutch and Afro-Italian Projects Compared*, in «Open Cultural Studies», 1, pp. 317-331.

- Schramm M., Pultz Moslund S., Ring Petersen A., Gebauer M., Post H.C., Vitting-Seerup S., Wiegand F. (2019), *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*, Routledge, New York-Oxon.
- Segre Reinach S. (2015), *The Meaning of 'Made in Italy' in Fashion*, in «Craft+ Design Enquiry», 7, pp. 135-150.
- Tulloch C. (2010), *Style – Fashion – Dress: From Black to Post-Black*, in «Fashion Theory», 3, pp. 273-303.
- Ead. (2016), *The Birth of Cool: Style Narratives of the African Diaspora*, Bloomsbury, London, New York.

XI.

Auto/narrazioni documentarie

Migrazioni, cittadinanze e pandemia

Lo sguardo di Elia Moutamid

Daniela Ricci

Introduzione

L'opera del regista marocchino, cresciuto in Italia, Elia Moutamid, che in questo saggio prendo in considerazione, permette di analizzare le opportunità della pandemia e le sfaccettature dell'inclusività. L'identità composita da lui incarnata permea i suoi lavori, siano essi corti o lungometraggi, fiction, *webseries* o documentari. Così, scostandosi dal punto di vista dominante, il suo «cinema italiano plurale»¹ offre tasselli inediti che arricchiscono il racconto nazionale. Il suo ultimo documentario, *Kufid* (2020, 56 min.)², girato durante la pandemia del Covid-19 è a mio avviso particolarmente interessante. Confinato nella propria abitazione nella provincia di Brescia, Moutamid osserva da lì il mondo, in un interessante gioco di specchi tra dentro e fuori, tra noi e loro, tra qui e là, tra prima e dopo. Il Marocco entra nel tessuto narrativo in maniera del tutto naturale e ne risulta una fine analisi della società contemporanea e delle sue contraddizioni, che offre utili spunti di riflessione, da una prospettiva insolita.

Tuttavia, per meglio comprendere *Kufid* e risituarlo nel suo contesto socioculturale di produzione, mi pare opportuno ripercorrere il percorso del regista, la cui storia personale e i cui vissuti fecondano i suoi lavori. *Kufid*, frutto di uno sguardo ironico, lucido e distanziato sul tempo presente, riflette così l'appartenenza plurima e la complessità culturale del regista.

1. L'espressione riprende il titolo del Festival online ("Cinema italiano plurale"), legato al XXVI Convegno di studi cinematografici "Migrazioni Cittadinanze Inclusività. Narrazioni dell'Italia plurale, tra immaginario e politiche per la diversità", 6-8 maggio 2021.

2. Regia, sceneggiatura, fotografia, montaggio, voce narrante: Elia Moutamid; musica: Piernicola Di Muro; suono: Matteo Di Simone; con Valeria Battaini, Abdelouahab Moutamid, Maria Cerutti, Olga Piscitelli, Lokman Moutamid, Amal Bousaltani, Battista Mazzotti, Andrea Vigani, Edoardo Martinelli. Produzione: 5e6; Distribuzione: Cineclub Internazionale.

Elia Moutamid: un percorso umano e artistico all'insegna della complessità

Nato a Fès nel 1982, da genitori già migrati in Italia e temporaneamente rientrati in Marocco, Elia Moutamid è arrivato, ancora in fasce, durante il periodo della fervida espansione economica degli anni Ottanta, a Rovato, nella ricca pianura padana. Lì compie il suo percorso di studi e ottiene un diploma di perito metalmeccanico, inizia poi a lavorare come responsabile qualità in un'azienda meccanica. Eppure, tra le varie passioni che gli ha trasmesso il padre, oltre alla meccanica, c'è la fotografia, che Moutamid coltiva in modo particolare. In seguito, si avvicina alla settima arte per passione, ma anche e soprattutto perché riconosce al cinema potenzialità uniche per l'espressione del proprio punto di vista. L'urgenza di combattere il razzismo e le discriminazioni nutre la sua creatività artistica. I suoi film, infatti, tendono a decostruire la diffidenza e rompere la banalità dell'ignoranza verso le altre culture, che da sempre alimenta i pregiudizi culturali, razziali, linguistici, religiosi. Con lucida ironia sfata cliché e stereotipi. L'approccio ironico diventa particolarmente rilevante per un artista musulmano, professante cioè una religione come l'islam, spesso fraintesa e oggetto di razzismo. Il suo impegno in questo senso lo porta ad intervenire attivamente sui social media. La miniserie web *Arabiscus: le conseguenze dell'invasione* (2016-17) realizzata insieme alla moglie, l'attrice e regista Valeria Battaini, non è che un esempio. Nei vari episodi analizzano mordacemente alcune parole arabe e alcuni concetti della cultura musulmana, palesando certi malintesi culturali per decostruire i pregiudizi occidentali verso gli arabi. Un arricchimento significativo deriva dallo sguardo incrociato, rispettoso ed irriverente, che i due protagonisti portano su questioni di estrema attualità.

Fin dal cortometraggio indipendente d'esordio, *KLANdestino* (2007), la sua macchina da presa lotta contro le etichette che contaminano gli immaginari (ad esempio per quanto riguarda l'abuso di vocaboli quali "clandestino", "integrazione", o "seconda generazione"). *KLANdestino* porta già in sé il germe della poetica di Moutamid, una poetica che sa affrontare efficacemente e con umorismo argomenti cruciali, quali il pregiudizio, la paura del diverso, lo scambio tra culture. Il regista definisce questo breve film amatoriale come: «il mio primo timido, sgangherato ed impacciato esperimento cinematografico». Prosegue così:

L'ho girato nel 2007 usando una piccola telecamerina da vacanze, l'ho girato senza alcuna formazione né preparazione registica. L'ho girato perché volevo

assolutamente dire la mia con ironia sull'etichetta propagandistica che all'epoca stava nascendo e diventando un brand dei partiti nordici: "clandestino". Contro ogni pronostico, alla sua prima proiezione ad un film festival internazionale, vince battendo cortometraggi prodotti professionalmente. Dopo quella vittoria ho scoperto non tanto il poter fare il regista (che illuso all'epoca...), ma la potenza incredibile del linguaggio per immagini. Mi sono quindi iscritto ad un'accademia di Milano ed ho cominciato a studiare il cinema [...].³

Moutamid ha infatti seguito una formazione in regia cinematografica alla scuola Mohole di Milano, frequentando nel frattempo l'Accademia della Voce di Brescia, con la quale ha recitato in diversi spettacoli. Recentemente nella sit-com *Before Pintus* (Cenci 2020) interpreta il ruolo di un pizzaiolo di origini arabe che parla bresciano – personaggio che Moutamid ha contribuito a ideare, ispirandosi a se stesso. Parlare il dialetto bresciano è infatti una caratteristica identitaria per lui molto importante, come egli stesso sottolinea in *Kufid* e come ricorda spesso nei dibattiti pubblici.

I due brevi cortometraggi che seguono confermano la necessità di esprimere il proprio punto di vista e traducono in immagini lo stare al mondo di Moutamid. *Giornata nera* (2008) narra l'evoluzione di un paese dal punto di vista di un uomo prigioniero dei propri pregiudizi razziali il quale, suo malgrado, dovrà fare i conti con l'evidenza. *Abbracciami* (2013) racconta per immagini una storia ironica trovata sul web, offrendo diversi possibili livelli di lettura.

In seguito, *Gaiwan* (2015) – dal nome della tradizionale tazza da tè cinese – ha richiamato l'attenzione dei critici. In poco meno di quattro minuti, Moutamid mette in dialogo due uomini, un occidentale e un asiatico, attorno al tema universale della morte, in un luogo archetipico (un cimitero). *Gaiwan* rimette in discussione le tradizioni che spesso vengono date per scontate e considerate come l'unica opzione possibile, soprattutto da coloro che si chiudono in un radicamento culturale impermeabile. Il cortometraggio mette a confronto diverse usanze, quali portare fiori sulla tomba o gustare del tè, alla ricerca dei punti in comune piuttosto che delle divergenze tra le persone. Lo spiazzamento di fronte a cui si trovano gli spettatori trasforma la visione e esorta a ripensare le proprie convinzioni.

Nel 2017, Moutamid realizza il suo primo lungometraggio documentario, *Talien*⁴. Si tratta di un racconto personale in cui il regista si mette in scena in

3. Dal canale «YouTube» di Elia Moutamid. Reperibile in <<https://youtu.be/MIJURn3-tUk>> (consultato il 20 dicembre 2021).

4. *Talien* (84 min), 5e6 produzione, è stato premiato in vari importanti festival internazionali, tra cui il Torino Film Festival (Gran Premio della Giuria, 2017).

prima persona. In un lungo viaggio in camper da Brescia a Fès, Elia accompagna il padre che ha deciso di ristabilirsi nel suo paese d'origine, dopo diversi decenni trascorsi in Italia. Sebbene lo spazio scenico del caravan sia angusto, il viaggio rende lo sguardo mobile e invita ad agire un pensiero dinamico. Il percorso contromigratorio diventa il pretesto per raccontare la storia di una famiglia e per affrontare il delicato rapporto padre-figlio. È inoltre l'occasione per tornare su un pezzo di storia italiana, ricordando ad esempio l'accoglienza che gli italiani (*talien* in arabo), riservavano ai nuovi arrivati negli anni Ottanta nelle regioni settentrionali. All'epoca un commerciante di tappeti poteva diventare imprenditore, come testimonia l'esperienza paterna. Era l'epoca in cui i «marocchini» – termine inteso come sinonimo di «immigrato» o di «venditore ambulante» indipendentemente dalle loro origini – erano visti con curiosità e non con odio. Il padre ricorda quel periodo che per il piccolo Elia rappresentava la normalità con una punta di nostalgia, mettendo così a confronto due diversi vissuti. Il regista evoca inoltre il concetto di barriera linguistica, invertendone il significato. Racconta ad esempio che, grazie alla sua cadenza bresciana, veniva spesso convocato a colloqui di lavoro in seguito a conversazioni telefoniche, ma poi con qualche scusa sistematicamente rifiutato, quando il suo fenotipo svelava le sue origini. *Talien* segna per Moutamid una tappa fondamentale, sia per quanto riguarda il suo percorso artistico, sia per il processo di consapevolezza identitaria:

Il percorso che ha portato alla genesi di *Talien* è stato terapeutico ed educativo; un vero e proprio viaggio culturale, ancor prima che fisico. Realizzare questo film è stato un momento essenziale della mia vita, che in qualche modo segna un prima e un dopo. È anche grazie a questo film che oggi posso pensare a cosa, per me, significhi essere italiano, marocchino o qualunque altra cosa.⁵

A partire dalla fine degli anni Novanta e soprattutto con l'avvento del nuovo millennio, quello del ritorno, come una sorta di *nostos*, può essere considerato un filone cinematografico (De Franceschi 2018). In *Talien* però il viaggio produce inoltre un gioco di sguardi che vanno e vengono, un confronto tra generazioni, in un dispositivo di messa in situazione che permette di osservare il mondo a partire da se stessi. Di fatto, la narrazione soggettiva per raccontare le società diventa una caratteristica del cinema di Moutamid e si ritrova in *Kufid*.

5. Dal sito del Torino Film Festival, 35ª edizione. Reperibile in <<https://www.torinofilmfest.org/it/35-torino-film-festival/film/talien/33032>> (consultato il 20 dicembre 2021).

Kufid riflette il posizionamento specifico del regista e il suo background migrante, sia nei contenuti che nell'estetica. Effettivamente si tratta di un film plurale sotto vari punti di vista: il montaggio alterna temporalità e luoghi, la narrazione utilizza molteplici lingue, linguaggi, registri narrativi e codici iconici, il documentario pone al centro le trasformazioni urbanistiche, storiche, economiche, sociali.

Una genesi particolare: dal vincolo all'opportunità

La genesi di *Kufid* si ripercuote in un montaggio peculiare, estremamente emblematico per la nostra lente di lettura su migrazioni, cittadinanza e inclusività in un'Italia plurale. Al filo narrativo che si sviluppa nella Padania del tempo presente il montaggio accosta immagini precedentemente girate in Marocco. Così le riflessioni del regista, attraversando il tempo e lo spazio, conferiscono una maggiore profondità alla narrazione. Moutamid aveva infatti cominciato a girare un documentario sulla gentrificazione della Medina di Fès (fig. 74). Tuttavia, a causa del Covid-19, ha dovuto interrompere il progetto, perché, come egli precisa nell'incipit del film, «quella volta non diss[e] *Inshallah* prima dell'inizio delle riprese». Rientrato in Italia, ha riscritto la sceneggiatura. Particolarmente interessato al rapporto tra esseri umani, territorio e architettura, il regista ha colto la sfida dell'imprevisto e ha realizzato un film altro, ancora incentrato su un'analisi di come l'urbanistica e la società plasmano le persone. Ha in parte recuperato il progetto iniziale, seppur metamorfizzato, ma sempre partendo da se stesso:

Il primo intento di *Kufid* è raccontare dinamiche umane attraverso la narrazione autobiografica, su un "telaio narrativo" basato sul concetto di trasformazione urbana. In questo film ci sono io, c'è l'Italia (quella del Nord), c'è il tempo presente. Qualcosa d'inaspettato e di enorme portata scambussola i miei piani e quelli del mondo: io, però, decido di usarlo a mio favore. [...] Ecco, *Kufid* è questo: la pianificazione di qualcosa di non pianificato. Un ossimoro.⁶

La volontà di perseverare diviene un atto di resistenza, che si concretizza nel trovare soluzioni registiche e narrative per dire la propria visione del mondo. Infatti, sebbene il titolo sia di fantasia, il film racconta il rea-

6. Dal sito del Torino Film Festival, 38ª edizione. Reperibile in <<https://www.torinofilmfest.org/it/38-torino-film-festival/film/kufid/43612/>> (consultato il 20 dicembre 2021).

le. *Kufid* è un neologismo somigliante a un'ipotetica pronuncia araba della parola "Covid". Moutamid affida pubblicamente i propri pensieri a *kufid* e tale entità astratta diventa per lui una sorta di amico immaginario. L'autore chiarisce: «Kufid, pur essendo un'entità vista come un male assoluto, uno spauracchio, paradossalmente si rivela un prezioso partner, una specie di amico immaginario che mi aiuta a mettere a fuoco concetti e pensieri sui quali mi interrogavo spesso, fino a riuscire finalmente a riordinarli in modo molto preciso, chiaro e spietato» (Fossati 2020).

Il tempo del confinamento diviene opportunità privilegiata di riflessione e *Kufid* l'occasione di sollevare una serie di interrogativi sull'inclusività, aldilà dalla retorica dilagante – specialmente in Lombardia, una delle zone maggiormente colpite dalla pandemia. Moutamid ha fatto della sua abitazione nella provincia di Brescia il set del film, scegliendo di osservare l'esterno dall'interno, di raccontare articolazioni personali e sociali in una sorta di diario intimo.

Pratica documentaria e nuovi modi di rappresentazione

Il film si sviluppa secondo una sceneggiatura rigorosamente scritta e un montaggio ben studiato che, proprio grazie all'accostamento di immagini diverse, stimola nuove riflessioni. Come per la ricerca del neologismo del titolo, Moutamid si scontra con la necessità di sperimentare stili originali, con l'urgenza di mettere in atto prassi e poetiche espressive adatte a raccontare la propria esistenza. Deve cioè trovare modi di rappresentazione capaci di ribaltare gli stereotipi che ancora troppo spesso accompagnano gli immaginari dominanti sulle migrazioni e sulle comunità post-migratorie. Qui utilizza per la prima volta una *voice over*, la quale tuttavia si discosta apertamente dall'idea del narratore onnisciente del cinema classico. È una voce incarnata, intima e personale che, partendo da sé e da un posizionamento preciso, offre un'analisi soggettiva del mondo, forse l'unico vero modo per conoscere la realtà intorno a noi. Sulle diverse immagini che scorrono, Moutamid racconta il processo poetico e lo spostamento dal progetto originale. Ripensa se stesso e la società italiana, a partire dal territorio dove lo «hanno cresciuto i [suoi] genitori e i contadini bresciani».

Inquadrate fisse, riprese da diverse angolazioni, lo mostrano mentre vaga per la casa e per il giardino in compagnia della moglie, entrambi impegnati in varie faccende (fig. 75). Con l'avvento della pandemia, come ognuno di noi, anche Moutamid ha dovuto abbandonare la routine, per un'altra

condizione, che è rapidamente diventata una sorta di nuova quotidianità con le proprie regole. La macchina da presa segue quindi il lento trascorrere dei giorni, tra le attività domestiche, le passeggiate circolari in giardino, qualche chiacchiera con i vicini, le preghiere, le videoconferenze e le riunioni da remoto in cucina, le vecchie ricette di famiglia rispolverate, le lezioni di inglese – per cercare di sfruttare al meglio questo tempo sospeso. Ma anche le pulizie maniacali («non abbiamo mai avuto case così pulite»), le notizie dei mass media che invadono le case e la televisione con i suoi canali italiani, padani e arabi. La macchina da presa inoltre si sofferma abilmente su articoli dei giornali, nazionali e locali, sottolineando il loro modo a volte allarmistico, sensazionale, confuso di fare notizia e di divulgare necrologi. Il mondo esterno penetra lo spazio intimo. *Kufid* propone anche un lessico familiare, un diario quotidiano, che racconta anche del fratello che si ammalava, del lavoro per far rimpatriare il padre dal Marocco, con un volo speciale della Farnesina, perché «là», al fine di non seminare il panico, le mascherine sono vietate (mentre «qui», in ospedale «decidono chi deve morire»). Così, vedendo rientrare in Italia quel padre che avevamo accompagnato a Fès in *Talien*, percepiamo quanto i viaggi e i ritorni, sia fisici che metaforici, risuonino con appartenenze complesse.

Al contrario di *Talien*, una sorta di road movie, con una macchina da presa dinamica, qui le inquadrature sono statiche. Tuttavia, *Kufid* è anche un film sul movimento e sulle trasformazioni urbanistiche, sociali, economiche, culturali. I campi larghi svelano una notevole ricerca estetica del dettaglio (come, ad esempio, l'immagine ricorrente del piatto di couscous sullo sfondo, davanti al televisore che trasmette retorici dibattiti monotematici). Le poche inquadrature ritornano in base ai temi trattati. Il giardino diviene lo spazio centrale. Dal giardino percepiamo i suoni esterni: le sirene incessanti delle ambulanze, ma anche il silenzio assordante delle strade abbandonate. Dal giardino osserviamo il tetto della casa, dove più volte il regista sale, facendone un punto di osservazione privilegiato. Moutamid ci invita così a elevare e dislocare lo sguardo, a seguirlo nel suo viaggio interiore e nella presa di coscienza delle insidie della società contemporanea.

Come in un caleidoscopio sullo schermo cinematografico, attraverso lo schermo televisivo, vediamo le diverse esortazioni a stare a casa da parte di vari personaggi pubblici, politici e artisti, che ben conosciamo. Da qui Moutamid prende ironicamente spunto per «non essere da meno» e dare il suo contributo al mondo, per «combattere questa guerra» e postare su «YouTube» i suoi consigli. In un'esilarante scena, che vediamo in parte attraverso lo schermo del suo computer, il regista illustra la meccanica del differenziale

delle automobili, sottolineando in questo modo una sorta di paranoia collettiva del momento. Tuttavia attraverso questo gioco di doppio schermo, vediamo anche l'inno d'Italia cantato dai dipendenti dei supermercati, nonché i cori e gli applausi dai balconi, rivelatori di una retorica non sempre innocente, che *Kufid* vuole denunciare. Moutamid interpreta lo sventolio delle bandiere tricolore come la retorica di un'unità nazionale, fatta di slogan del tipo «andrà tutto bene», «ne usciremo più forti di prima», evocatori di una solidarietà collettiva troppo rapida e superficiale. Una solidarietà costruita in realtà su una struttura sociale che non è stata capace di trasformarsi e rapidamente smentita dai fatti. Così chiarisce il regista: «Ed è così che osservando l'oceano della retorica popolare ho cominciato ad abbozzare una scaletta, un canovaccio drammaturgico. Allineavo concetti che avevo in testa anche prima della pandemia, *Kufid* mi ha solo suggerito un altro telaio narrativo per raccontare le medesime dinamiche» (Fossati 2020).

Kufid commenta questa retorica verbalmente, ma anche attraverso l'accostamento di immagini. Gli interrogativi che il regista si pone partecipano al processo poetico. All'idea che saremmo usciti dalla pandemia più forti di prima, risponde con le immagini dell'attualità della liberazione di Silvia Romano, la volontaria italiana rapita in Kenya, la cui conversione all'islam ha suscitato forti polemiche e gravi reazioni di odio. Nella scena successiva, mentre il regista prega inginocchiato in giardino, la sua *voice over* scherzisce le persone impaurite dalla religione. Sottolinea quindi ironicamente come durante il Ramadan molti si rivolgono a lui al plurale, come se egli rappresentasse un insieme univoco di tutti i musulmani, chiedendogli «come fate [sottinteso voi musulmani] a digiunare?»; ma quando fa una dieta per dimagrire lo lodano per la sua forza di volontà, al singolare, come individuo unico. Tocca così questioni profonde, in modo leggero, mettendo in luce quanto siano radicati, magari anche inconsciamente, i pregiudizi verso alcune religioni e alcune culture. Conclude dichiarando la sua fatica a dimostrare l'ovvietà. Con uno stile semplice e ironico mette in evidenza i preconcetti collettivi che animano il discorso comune, si chiede allora se saremo più forti nelle buone pratiche di convivenza e incontro con l'altro, oppure nelle nostre convinzioni, giuste o sbagliate che siano. Urbanistica, dialogo interculturale e politica sono temi che lo interessano da sempre e che l'avvento del virus gli ha permesso di tessere insieme, generando riflessioni nuove. Il Covid-19 ha infatti preso il sopravvento su altre problematiche, ma al contempo ha fatto cadere le maschere dell'ipocrisia, mostrando le contraddizioni della società.

Estetica della pluralità, poetica della trasformazione

Tuttavia, anche nella costrizione fisica del confinamento, il pensiero rimane libero. Così, la narrazione si espande grazie a continui passaggi tra presente e passato, tra Italia e Marocco. Proprio sulle immagini di Fès, è montato l'audio dei dialoghi con il padre; che diviene per lui una sorta di mediatore culturale per il paese dove il regista è nato, ma dove non è cresciuto. Sono soprattutto i cambiamenti socio-urbanistici che lo interessano e sui quali si interroga: «Papà, che cosa ci fai lì, in una medina che non ti riconosce più?». In una medina dove la vecchia conceria, un tempo l'anima della città ormai privata del suo significato storico, è diventata un'attrazione turistica. Il vuoto e i processi di svuotamento, le metamorfosi identitarie sono onnipresenti. La gentrificazione di Fès viene associata a uno svuotamento delle identità. Eppure, dopo la visione dello spopolamento della Medina, colpiscono le strade deserte di Brescia, in un'Italia in cui il padre è testimone dei mutamenti storici, sociologici, economici, culturali. Il montaggio infatti avvicina, spesso con una continuità narrativa, i due territori a cui il regista appartiene. Si produce così un racconto fluido, dove il movimento non è solo geografico, ma anche temporale. Così Moutamid, figlio della prosperità degli anni Ottanta, oggi si scontra con gettate di cemento, capannoni industriali, prefabbricati abbandonati, frutto di un capitalismo che da ragazzo lo affascinava e che oggi rimette in discussione (figg. 76-77). Con ironia e leggerezza, *Kufid* porta gli spettatori a compiere un processo simile di distanziamento e di rimessa in discussione di alcune certezze superficiali, come il concetto di "integrazione", che inesorabilmente ritorna nei suoi lavori.

Moutamid mette in atto una visione stereoscopica che guarda con spirito critico entrambe le società di appartenenza, quella di origine e quella di residenza. È un processo che Hamid Naficy (2001) descrive bene nella sua teoria del cinema accentuato, riferendosi alle cinematografie delle diaspore. Ciò è possibile anche grazie al fatto che diverse componenti culturali e memorie trovano un buon amalgama, in un'identità forgiata anche nel movimento, come in un viaggio che si configura come in un continuo interrogarsi (Chambers 1994, p. 2).

In un'intervista precedente alla realizzazione di *Kufid* Moutamid aveva spiegato:

Sono nato in Marocco, ma ho aperto gli occhi in Italia all'età di due mesi. Mi considero ampiamente italiano, anzi bresciano per la precisione. Il rap-

porto con l'Italia? È il mio paese. Le mie origini marocchine sono state un arricchimento incredibile. L'intelligenza dei miei genitori ha fatto sì che assorbissi entrambe le culture come una spugna, sempre con atteggiamento aperto e senza imposizioni, in modo da poterle conoscere entrambe, e a volte permettermi di metterle in discussione. Successivamente questo ha favorito anche la nascita dell'urgenza, come regista, di raccontare la società e le culture che mi circondano. (Aricò 2018)

Ponendo al centro le culture, le persone, le società e i territori, *Kufid* propone anche una riflessione sulle identità, sulle trasfigurazioni culturali e sulla possibilità di ricostruirsi grazie all'incontro con l'altro. L'efficacia della narrazione riposa su uno stile composito e su un'estetica della trasformazione, frutto della ricchezza culturale di cui il regista è portatore. La struttura filmica, costruita sulla pluralità, presenta una notevole commistione linguistica, geografica, temporale, stilistica e culturale. Il plurilinguismo alterna arabo e italiano, passando per il dialetto bresciano, una componente fondamentale dell'identità del regista. Ogni lingua è associata a specifici passaggi narrativi. La *voice over* soggettiva si esprime in arabo, la lingua delle emozioni. Il film utilizza inoltre una considerevole varietà di linguaggi, di registri narrativi e di codici iconici: ad esempio le conversazioni telefoniche, i messaggi WhatsApp scritti e vocali, le e-mail, le trasmissioni televisive e radiofoniche, gli articoli di giornale, immagini che commentano altre immagini. *Kufid* integra inoltre alcune fotografie dell'archivio familiare, con valore allo stesso tempo storico e personale.

Conclusioni: una narrazione soggettiva per raccontare il mondo

Ritengo che la forza e la riuscita di *Kufid* risiedano principalmente nel fatto che Moutamid mette in gioco la propria esperienza personale in un approccio soggettivo che diventa un'episteme per guardare il mondo. Come nel cinema di Jean-Marie Teno o di Isabelle Boni-Claverie, così come spesso accade per gli studiosi e per gli artisti postcoloniali, nel racconto di Moutamid l'esperienza personale e i vissuti individuali offrono un prisma di rilettura della storia, di riflessione sociale e di analisi di una condizione collettiva. In questo modo, raccontando una storia al contempo personale e sociale, *Kufid* assume anche una valenza politica. Come afferma Gilles De-

leuze, infatti, il cinema politico moderno si riconosce anche nel fatto che le questioni personali e collettive si intrecciano e si fondono (Deleuze 1985, p. 284). *Kufid*, inoltre, partendo da un posizionamento chiaro, da una soggettività dichiarata, esprime un punto di vista specifico, unico e originale. È la ricchezza dell'unicità di uno «sguardo situato» per parafrasare il pensiero di Donna Haraway (1998). L'introspezione sulla propria condizione personale diventa una lente di osservazione della storia collettiva e delle società contemporanee.

Moutamid chiarisce: «Chi sono? Da dove vengo? Che cosa pretendo di essere? Ecco tutte le domande alla base del film. Mi piace presentarlo come un'opera *sulle identità* intese nel senso più ampio: personali, culturali, spirituali, collettive, del territorio. Sono un bresciano incastonato nel corpo di un arabo: ho imparato che non esiste una cultura perfetta, ma diverse culture che si completano» (Fossati 2020).

Il film mette inoltre in luce come le trasformazioni sociali spesso avvengono più velocemente di quanto riusciamo a teorizzarle e di fatto ci pongono già di fronte alla realtà di un'Italia plurale. *Kufid* è anche questo: un invito ad allargare le prospettive e a cercare le soluzioni attraverso l'incontro con gli altri, verso una società dove più che l'integrazione, si pratici l'inclusività. Un flusso di immagini abilmente montate ci guidano in una riflessione sul nostro tempo e non solo in periodo pandemico. Si tratta di una riflessione sull'epoca odierna che, dopo lo sviluppo degli anni Ottanta, ha lasciato una grande parte di individualismo e perdita di senso, oltre ai capannoni vuoti. Il film sembra dirci che, se abbiamo il coraggio di guardare in faccia la realtà, allora un dialogo è ancora possibile. Speranze e delusioni costituiscono i diversi tasselli narrativi che inducono a riflettere sul tipo di società vogliamo costruire, tutti insieme.

Per concludere, in questo testo ho voluto evidenziare come la forma estetica e lo stile narrativo di *Kufid* rispecchino un background migrante, una posizione interculturale e uno sguardo mobile tra le culture. Questa narrazione documentaria interroga il sistema sociale su questioni esistenziali più ampie, su temi come le migrazioni, la cittadinanza, l'inclusività, il dialogo interculturale, a partire da una storia personale e da riflessioni intime. Attraverso la macchina da presa di Elia Moutamid, il cinema del reale non solo documenta un'Italia plurale, ma esprime anche una soggettività migrante, capace di raccontare una società in evoluzione, esplorando nuove epistemologie.

Riferimenti bibliografici

- Aricò G. (2018), *Intervista – Elia Moutamid: “Sento l’urgenza di raccontare storie: niente è più potente del cinema”*, in «Camera Look», 11 maggio. Reperibile in <<http://www.cameralook.it/web/intervista-elia-moutamid-sento-lurgenza-di-raccontare-storie-niente-e-piu-potente-del-cinema/>> (consultato il 7 luglio 2021).
- Chambers I. (1994), *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London.
- Deleuze G. (1985), *Cinéma 2. L’image-temps*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Cinema 2: l’immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989).
- Naficy H. (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton.
- De Franceschi L. (2018), *FCAAAL 2018: Talien di Elia Moutamid. Un viaggio per ricordare e per ricominciare*, in «Cinemafrica. Africa e diaspora nel cinema», 3 aprile.
- Haraway D. (1998), *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in «Feminist Studies», 3, pp. 575-599.
- Fossati P. (2020), *In «Kufid» Elia Moutamid usa la pandemia come specchio*, in «openDDB», 30 dicembre 2020. Reperibile in <<https://www.openddb.it/in-kufid-moutamid-ussa-la-pandemia-come-specchio/>> (consultato il 20 dicembre 2021).

Filmografia

- Cenci R. (2020), *Before Pintus*, Showlab, Milano. Miniserie tv.
- Moutamid E. (2007), *KLANdestino*, autoproduzione.
- Id. (2008), *Giornata nera*, autoproduzione.
- Id. (2013), *Abbracciarmi*, Luna Film, Brescia.
- Id. (2015), *Gaiwan*, Luna Film, Brescia.
- Id. (2016-17), *Arabiscus: le conseguenze dell’invasione*, autoproduzione. Webseries.
- Id. (2017), *Talien*, 5e6, Brescia.
- Id. (2020), *Kufid*, 5e6, Brescia.

Etnicità e sessualità

Le voci dei giovani sinodiscendenti nel documentario “Cinesi in Italia”

Elena Morandi

La comunità cinese, una delle più numerose e stabili in Italia, al quarto posto tra tutte le nazionalità straniere e al terzo tra i cittadini extra-comunitari, rappresenta la comunità più giovane tra gli stranieri non-comunitari, con un'età media pari a 31 anni; i minori sono uno su quattro e di questi il 70% è nato in Italia.

Propensione allo sviluppo di imprese autonome e vicinanza tra gruppi familiari caratterizzano il modello migratorio cinese e spiegano la formazione, in alcune aree delle grandi città, delle cosiddette Chinatown.

Nonostante da tempo si descriva e si analizzi la comunità cinese in Italia declinandola nelle più variegata sfaccettature, è ancora piuttosto raro imbattersi nell'autonarrazione, nella voce fuori dal coro, nel grido di chi vuole uscire dall'ombra, invito a distaccarsi dalla visione appiattita e omologata di una comunità chiusa/coesa all'interno, percepita per lo più come “altro-da-noi”.

Provando a indagare la letteratura, che ha da sempre un primato rispetto al cinema, perché identificata con la Cultura, come la miglior forma di rappresentazione della coscienza di sé dell'uomo e della società, scopriamo che la narrativa dell'immigrazione prodotta a oggi, dai primi del Novecento, quando la comunità cinese si è stabilita in Italia, è veramente poco consistente. Inoltre, quando affrontiamo il tema dell'immigrazione, non possiamo limitarci a prendere in considerazione soltanto la narrativa, per di più in italiano.

Per contro, da qualche anno, si è fatta strada in Italia, seppur timidamente, la narrazione documentaristica della comunità cinese. Un esempio è rappresentato da *Miss Little China* (De Cecco, Cremona 2009), un viaggio-reportage per scoprire chi sono e come vivono i “cinesi d'Italia”, costruito riannodando i fili di tante storie personali e familiari che fanno da corollario a un concorso di bellezza per ragazze cinesi. O come *Giallo a Milano*

(2009) del regista sinologo Sergio Basso, selezionato in concorso al Festival di Nyon Visions du Réel, tra i più importanti in Europa in ambito documentaristico, che racconta la storia di una delle più antiche Chinatown d'Europa, quella milanese. Attraverso immagini e filmati d'epoca, alternati ai racconti di venti cinesi residenti nel capoluogo lombardo, viene fotografata la comunità con particolare attenzione alle difficoltà quotidiane, ai sogni, e al rapporto con la tradizione. Anche il lungometraggio *Io sono Li* (Segre 2011), dialogo silenzioso tra due culture, scava nel torbido delle questioni migratorie cinesi.

In tutti troviamo una particolare attenzione alle esperienze migratorie, alla percezione della realtà del paese ospite e riflessioni riguardo alle proprie radici cinesi. I campioni selezionati si rivelano, sotto l'aspetto ideologico e stilistico, tanto dissimili quanto i percorsi di vita intrapresi, e descrivono una notevole eterogeneità nella presenza migrante sino-italiana (Sun 2019).

Per quanto interessanti e ricchi di stimoli, l'intento di dare voce a chi non ne ha, di costruire un dialogo, di far crollare gli stereotipi, raggiunge solo parzialmente lo scopo: nessuno dei sopracitati esempi è, di fatto, un prodotto culturale cinese. Oggetto delle attenzioni di molte sfere sociali, i cinesi paiono costantemente fuori dalle discussioni in cui si parli di loro, originando delle distorsioni evidenti nella comprensione della realtà, prestando così il fianco alla convinzione dell'establishment culturale e dei media italiani che sembrano considerare unicamente la presenza dei cinesi in Italia (così come di altri immigrati) come un oggetto di osservazione, incapace o non all'altezza di produrre cultura e di partecipare attivamente alla costruzione della società italiana. Secondo Brigadoi Cologna (2020), questo atteggiamento denota una mancata comprensione dell'importanza della sfida, per la società italiana, che le voci dei sino-italiani incarnano.

Esiste quindi l'autonarrazione documentaristica cinese? Come vengono percepite e svelate le complesse dinamiche interne all'eterogenea e multi-sfaccettata comunità? Come vengono affrontati i temi della discriminazione etnica, religiosa, sessuale?

Nel tentativo di trovare risposte a queste domande, questo studio si sofferma sul documentario *Cinesi in Italia*. Nato da un'idea della sinologa Stefania Stafutti, direttrice dell'Istituto Confucio di Torino, in collaborazione con la chat Dialogo, il documentario stabilisce alcuni primati: innanzitutto, è stato realizzato da operatori e intervistatori sinodiscendenti, un cambiamento di prospettiva epocale. Per la prima volta, infatti, è la comunità cinese a raccontarsi e non a essere continuamente raccontata dalla lente deformante dei media. Undici donne, otto uomini e quattro coppie sono

state intervistate dai due giovani sinodiscendenti Susanna Yu Bai e Zheng Ning Yuan, coordinati dal regista e sinologo Sergio Basso. Susanna Yu Bai si è prestata a sua volta per una intervista: ha trent'anni, è nata in Italia, i suoi genitori sono arrivati dalla Cina negli anni Ottanta e, a proposito della realizzazione del documentario, ha raccontato: «È stata una bella opportunità conoscere e rivedere la propria storia nelle storie di quelli che molti chiamano i miei connazionali» (Parini Bruno 2021).

Inoltre, il documentario si colloca in un momento storico molto particolare: è stato interamente girato nel 2020, in piena pandemia, e presentato il 23 novembre 2020, in occasione della Notte dei Ricercatori.

Dallo scoppio del primo focolaio di Covid-19 nella città di Wuhan, la crescente attenzione a livello mondiale nei confronti della Cina ha coinvolto fortemente gli immigrati cinesi, i sinodiscendenti, e più in generale le persone di origine cinese che risiedono fuori dal territorio della Repubblica popolare cinese. Visti come possibili portatori del virus, per i discendenti della diaspora cinese il Covid-19 ha rappresentato un evento traumatico con ripercussioni sociali e psicologiche, che alcuni studiosi hanno cominciato ad analizzare nella letteratura medica. Al contempo però, nel caso della comunità cinese in Italia, la pandemia ha avuto un'azione propulsiva per una maggiore partecipazione pubblica e il raggiungimento di una nuova consapevolezza della propria identità. Il 2020 è stato senza dubbio l'anno in cui i cinesi d'Italia si sono fatti sentire, o, almeno, hanno provato a fare rumore. Se è vero che in passato ci sono stati diversi episodi di rumorose proteste di strada da parte di specifici gruppi di lavoratori cinesi (penso alla rivolta di via Sarpi a Milano del 2007 o a quella di Firenze del 2016) o partecipate manifestazioni pubbliche di cordoglio (come quelle per l'uccisione della piccola Joy e di suo padre a Roma nel 2012 o per le sette vittime del rogo nel laboratorio di confezioni di Prato nel 2013), la risposta individuale, multimediale, trasversale che tanti cinesi e sinodiscendenti hanno espresso nello spazio culturale condiviso italiano nei mesi precedenti e successivi all'arrivo del Covid-19 in Italia non ha precedenti per portata, profondità e originalità (Pedone 2020). Durante la stagione del Covid-19, cinesi e sinodiscendenti si sono espressi in una moltitudine di linguaggi come mai accaduto prima, dall'illustrazione al testo audiovisivo, alle performance di strada.

Il documentario *Cinesi in Italia*, nato come lavoro di ricognizione della presenza cinese nel nostro Paese, realizzato attraverso interviste raccolte tra Torino, Milano, Firenze, Prato, Roma, Napoli, Bologna e Trieste, rappresenta un contributo a una più approfondita conoscenza della presenza diversificata, attiva e spesso socialmente attenta e partecipe dei cinesi nel

nostro paese (Stafutti 2020). Ci restituisce una fotografia ricca e diversificata delle varie anime che compongono le comunità cinesi in Italia, uno spaccato variegato composto non solo da imprenditori, ma anche da studenti e professionisti operanti in diversi ambiti di specializzazione e aperti al confronto. Un'immagine difforme dallo stereotipo della comunità chiusa e autoreferenziale che dominava prima di allora a livello mediatico.

Con *Cinesi in Italia* si va oltre semplificazioni e narrazioni precostituite, abbracciando vari temi: la narrazione migratoria, l'inclusività, il conflitto sociale, il conflitto generazionale, il successo economico su cui è stato costruito lo stereotipo dei "bravi cinesi, lavoratori indefessi".

In tanti, nel filmato, rivelano di essere stati vittime di discriminazione etnico-razziale e di sinofobia, ma sorprende la discriminazione anche all'interno della comunità cinese. Liu Zhiyuan, una delle intervistate, ricorda: «a scuola ci chiamavano pagine gialle, muso giallo, praticamente tutto quello che è giallo sei te [...] però anche i cinesi non sono mica gentili, ci chiamano "banana", giallo fuori e bianco dentro, la mente dell'occidentale [...] voi che siete metà e metà, non siete mica cinesi». La ragazza fornisce la propria spiegazione a questo fenomeno: «perché se tu hai la mentalità occidentale, loro hanno comunque timore che li influenzi». La buccia e la polpa interna della banana, caratterizzate da colore e consistenza differente, sono utilizzate come metafora per riferirsi a coloro che si trovano sulla linea di demarcazione tra due culture e tradizioni distinte. L'esterno e l'interno, le origini e l'ambiente, la tradizione e l'educazione: le contrapposizioni in questo campo sono parecchie e di varia natura.

Anche Gu Ailian, mediatrice interculturale, nella sua intervista ci racconta della discriminazione, sottolineando l'intolleranza tra emigrati cinesi che provengono da differenti aree della Cina, intolleranza che affonda le proprie radici negli stereotipi presenti nella cultura cinese d'origine.

Buona parte degli immigrati cinesi di prima generazione proviene da centri rurali, arretrati economicamente e scolasticamente e, generalmente parlando, molto legati alle proprie radici e orgogliosi della propria eredità culturale; al contrario, le generazioni più giovani hanno un legame decisamente più debole con la loro cultura d'origine, sono più critici verso il governo e le disuguaglianze sociali, più tendenti all'individualismo, alla libertà di pensiero e di parola.

Le seconde generazioni o sinodiscendenti, giovani e adulti nati o cresciuti in Italia, sono dotati di una profonda conoscenza socioculturale della realtà italiana, nonché di una perfetta padronanza linguistica. L'elevato livello di preparazione formativo e professionale dei sinoitaliani ha consentito (e

consente) loro di esprimere le proprie posizioni e anche di dialogare con le istituzioni italiane in modo più efficace rispetto ai loro genitori e alle precedenti generazioni di cinesi.

Per i cosiddetti IBC (*Italian Born Chinese*) o cinesi di seconda generazione, il rapporto con i genitori può risultare un tema difficile e delicato, come racconta con onestà e senza rancori Liliana Liao, una delle intervistate. Appassionata di arte, voleva farne una professione ma fu osteggiata dalla madre, terrorizzata che la figlia potesse finire squattrinata a fare la ritrattista a Piazza Navona. Ora Liliana insegna lingua cinese ed è editor in mandarino per la FAO, ma prosegue imperterrita a sviluppare progetti artistici.

A differenza della prima generazione che presenta difficoltà di integrazione socioculturale e una perdurante autoreferenzialità nella sfera delle relazioni, le generazioni chiamate spregiativamente “banana” hanno spesso percezione di sé come italiani, il loro contesto culturale è piuttosto italiano che cinese, e hanno aspirazioni cosmopolite.

La percezione di una condizione particolare, diversa da quella di italiani, proviene loro dall'esterno, rafforzata anche dal discorso pubblico sugli immigrati cinesi in generale, che ripropone spesso le categorie della diversità irriducibile: “non si integrano”, “sono chiusi”, “stanno sempre tra di loro” (Brigadoi Cologna 2013)¹. Occorre considerare che la forza di queste retoriche di stampo essenzialista (“i cinesi sono così perché è la loro natura/cultura”) è tale da permeare, nel tempo, anche le narrazioni che costruiscono la percezione di sé. Inoltre la presa di coscienza della propria “diversità” somatica da parte degli adolescenti cinesi, in un contesto ancora relativamente omogeneo sotto il profilo etnico come quello italiano, facilita l'incorporazione inconscia di questi stereotipi, soprattutto in assenza di messaggi di segno opposto, come: «esistono anche italiani con tratti somatici non caucasici ed è normale che sia così» (Cologna 2009) o come spiega Xin Alessandro Zhang nell'intervista: «non si è ancora sdoganata la figura dell'italiano con l'aspetto da cinese».

La tensione tra le due culture è allo stesso tempo sorgente di vita e di inquietudine.

In questo contesto, in bilico tra due culture, a reggere il peso dell'incomprensione, della discriminazione e talvolta dell'ostilità prodotta dall'alterità, oltre al conflitto generazionale, capita che ci si scopra omosessuali e ci si trovi ingabbiati in una doppia minoranza, quella etnica e quella sessuale,

1. Secondo l'indagine eseguita dal Pew Research Center, nel 2018 il 60% degli italiani esprime un'opinione negativa sulla Cina e solo il 29% ne pensa positivamente.

subendo pressioni da tre parti: i genitori, la cultura d'origine e la società ospite.

Nel documentario fanno capolino Shi Yang e Angelo, Yao Jili e Benedetta, due coppie appartenenti alla comunità LGBTQ+, che raccontano la dialettica del confronto/scontro con la mentalità tradizionale cinese.

Analizziamo il ritratto dello stato d'animo di Shi Yang in relazione alla sua appartenenza a una doppia minoranza: quella etnica e quella sessuale. In quanto extracomunitario clandestinamente entrato nel paese, Shi ha dovuto affrontare le "solite" difficoltà condivise da altri immigrati: ostacolo linguistico, shock culturale, ristrettezze economiche e discriminazione da parte dei locali (Shi 2017); nondimeno la sua integrazione è stata facilitata in grande misura dal fatto che, trasferitosi in Italia in tenera età, qui ha ricevuto l'istruzione secondaria di primo e secondo grado. Rimanevano, invece, a lungo implacabili l'egodistonia e l'oppressione interiore originati dal suo orientamento sessuale; queste emozioni negative erano talmente preponderanti da provare un senso di colpa devastante: «Avevo tradito mio padre. Avevo tradito la mia famiglia. Avevo tradito la Cina. Avevo tradito tutto». Rispetto all'omosessualità i genitori manifestano, specialmente il padre, una particolare avversione: egli non dissimula minimamente la sua omofobia sbottando in faccia al figlio, dopo il suo coming out, che l'omosessualità è «antinatura, antistoria e antiumanità». L'ostilità dei genitori di Shi all'omosessualità rispecchia una concezione ancora piuttosto diffusa nella società cinese contemporanea: in Cina l'omosessualità è stata decriminalizzata nel 1997 e stralciata dai disordini mentali nel 2001, ma gli orientamenti non eterosessuali vengono considerati ancor oggi inaccettabili dai più, soprattutto dalle persone di una certa età. L'omosessualità collide anche con il confucianesimo in quanto reputata una minaccia per la continuazione della famiglia.

Se consideriamo la famiglia nel senso confuciano del termine, laddove solo relazioni familiari ordinate e gerarchizzate possono garantire l'armonia sociale, allora il nucleo familiare diventa il microcosmo di una società in cui, nel migliore dei casi, l'omosessualità non viene contestata in quanto tale, ma in quanto ostacolo al matrimonio finalizzato alla procreazione.

Il concetto di pietà filiale (*xiaoshun*, 孝顺) è ancora oggi saldamente radicato come virtù fondamentale e parte integrante della concezione cinese della famiglia e della società. Non adempiere ai propri doveri filiali, tra cui quello del matrimonio, genera un persistente senso di colpa, tanto che molte persone omosessuali, pur accettando il proprio orientamento, percepiscono la loro diversità come un tradimento nei confronti dei genitori

e preferiscono scendere a compromessi piuttosto che uscire allo scoperto facendo coming out. Il compromesso consiste spesso in un matrimonio di facciata. In questo modo, agendo secondo la morale prescritta, non viene pregiudicata la loro reputazione né quella della loro famiglia e pertanto essi stessi e la propria famiglia non “perdono la faccia” (*diūmiànzi*, 丢面子). Fino a qualche tempo fa, il matrimonio di copertura era essenzialmente quello con un partner eterosessuale, ignaro delle tendenze sessuali del proprio coniuge. Si stima che il numero complessivo degli uomini omosessuali cinesi superi i 20 milioni e più di 14 milioni di essi siano (o siano stati) in rapporto matrimoniale con una donna. In anni recenti invece, soprattutto tra gli omosessuali dell'ultima generazione, anche grazie ad alcune app e siti di incontri che lo facilitano, si è diffuso il cosiddetto “matrimonio cooperativo”, in cui entrambi gli elementi della coppia sono gay (Forte 2017).

Nell'ultimo decennio, gli studi di media e cultura cinesi hanno registrato una nuova tendenza. Un crescente corpus letterario ha esaminato criticamente le politiche della rappresentazione soffermandosi su come le immagini delle comunità LGBTQ+ cinesi passino da e attraverso i media e la cultura popolare, e siano strettamente legate alla formazione delle identità. La cultura LGBTQ+ presta particolare attenzione al discorso della “visibilità”, un tema cardine della retorica degli attivisti. Fare coming out è stata una delle narrazioni chiave dell'identità LGBTQ+ non solo nei paesi occidentali ma anche in Cina, e si ritiene che proprio attraverso di essa le rappresentazioni culturali delle comunità LGBTQ+ stiano progressivamente superando la propria condizione di marginalità per entrare a far parte della cultura di massa.

Occorre tuttavia sottolineare che l'omofobia non trova le sue radici nella cultura tradizionale cinese: in realtà la società cinese anteriore al Duecento si mostrava relativamente tollerante verso l'omosessualità; l'idea che essa sia un prodotto morboso di una cultura deviante germogliò solo con la decadenza imperiale e con l'introduzione di pensieri occidentali a partire dalla metà dell'Ottocento. La stessa opinione che ritroviamo nel padre di Shi: per lui, cresciuto con ideologie maoiste, l'omosessualità in Cina non esisteva, era una delle degenerazioni del capitalismo, per cui la società occidentale aveva perso ogni valore, l'individualità aveva sopraffatto il bene della collettività, e questo era uno dei risultati.

In conseguenza dell'incompatibilità dell'orientamento sessuale del protagonista con il contesto socioculturale d'origine, si nota un intenso antagonismo tra la dimensione collettiva e quella individuale; la costruzione identitaria di Shi è più complicata perché deve raggiungere un equilibrio

tra cinesità, italianità e omosessualità. Trovandosi in un tale contesto deve affrontare un dilemma tormentoso: tradire la propria cultura e i genitori o soffocare il vero io?

A paragone del paese d'origine, l'Italia appare un ambiente parecchio meno restrittivo; ed è proprio il background culturale italiano, percepito come più tollerante, in cui l'accento è posto sull'individuo, a consentirgli di superare le dicotomie e il senso del "tradimento" verso la cultura materna nel fare coming out.

«Non so spiegare – dice Shi Yang – l'alchimia di un amore ma non c'entra con l'essere italiano o cinese». La sua storia, una storia di compromessi, è solo una delle tante storie che il documentario racconta, storie che appartengono, innanzitutto, a persone.

Come la storia di Wu Xiu Jun, esponente della cosiddetta prima generazione e presidente dell'Associazione italo-cinese di Torino. Wu racconta di come il padre avesse paura di perdere gli averi di famiglia e lo avesse mandato in Italia grazie all'aiuto di parenti e amici. Ricorda come sia arrivato da clandestino in aereo e la fatica dei primi tempi in Italia (Bai 2020). O come Mao Wen, arrivato come studente nel 1988 e rimasto in Italia per paura di ciò che gli sarebbe potuto accadere dopo i fatti di Tian'An Men. Mao è oggi professore di Lingua e letteratura cinese. E c'è chi spiega, come He Xiao Hong, che si è costruita una vita in Italia ma che vi rimane solo per i figli, perché nel fondo del suo cuore la Cina rimane sempre la sua casa (*ibid.*).

Caleidoscopio di personalità, esperienze e diversità, il documentario *Cinesi in Italia* mette in luce la stratificazione e i cambiamenti della comunità cinese, smentendo i luoghi comuni, mettendo in discussione ruoli e tradizioni, stravolgendo punti di vista. Si rivolge alla società intera e a tutti coloro che vivono in Italia, italiani e stranieri, cinesi e non, per riflettere sul nostro ruolo di cittadini in questo paese, a prescindere dai passaporti (Stafutti 2020).

Il messaggio che arriva è quello di liberarsi dall'attaccamento eccessivo alla tradizione, di superare stereotipi e pregiudizi, e dare il via al dialogo. E siccome il cinema, parlando attraverso la combinazione di audio e video in movimento, possiede il pregio e il difetto di "rendere tutto credibile", il messaggio arriva amplificato.

La rappresentazione mediale di minoranze (etniche, sessuali, di genere, ecc.) è un fenomeno al quale va riconosciuto il peso che merita. Questo perché «il modo in cui certi gruppi sociali sono trattati in una rappresentazione culturale è parte integrante di come questi sono poi trattati nella vita reale» (Dyer 2002).

Ci si augura quindi che la “comunità silenziosa” che ha rotto il silenzio abbia cantato il requiem a un periodo in cui l’interdipendenza delle nostre vite non era ancora così drammaticamente sotto i nostri occhi. È tempo che i concetti chiave della cultura cinese, quali quelli di “relazione”, “comunità”, “cura” diventino un’eredità preziosa per il futuro della cultura italiana.

«La storia non la puoi fermare, e per le generazioni giovanissime tutto il tema dell’integrazione semplicemente non esiste, perché è nei fatti. Dove non arriveranno discorsi e buon senso, ci arriverà il tempo», conclude Huang Miaomiao nell’intervista.

Riferimenti bibliografici

- Bai J. (2020), *Prima e seconda generazione, artisti e coppie: i cinesi in Italia oltre gli stereotipi*, in «CHINAFILES», 1° dicembre 2020. Reperibile in <<https://www.china-files.com/prima-e-seconda-generazione-artisti-e-coppie-i-cinesi-in-italia-oltre-gli-stereotipi/>> (consultato il 15 dicembre 2021).
- Brigadoi Cologna D. (2009), *Giovani cinesi d’Italia: una scommessa che non dobbiamo perdere*, in Visconti L.M., Napolitano E.M. (a cura di), *Cross Generation Marketing*, Egea, Milano, pp. 259-282.
- Id. (2017), *Dinamiche di genere tra i cinesi d’Italia: una partita tutta da giocare*, in «OrizzonteCina», 6, pp. 19-20. Reperibile in <https://www.iai.it/sites/default/files/orizzonteci-na_17_6.pdf> (consultato il 20 dicembre 2021).
- Dyer R. (2002), *The Matter of Images. Essays on Representation*, Routledge, London (trad. it. *Dell’immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Kaplan, Torino 2004).
- Forte C. (2017), *L’omosessualità nel cinema cinese: contraddizioni e prospettive*, in «OrizzonteCina», 6, pp. 13-15. Reperibile in <https://www.iai.it/sites/default/files/orizzonteci-na_17_6.pdf> (consultato il 20 dicembre 2021).
- Hu L. (a cura di) (2020), *Noi restiamo qui. Come la comunità cinese ha vissuto l’epidemia (我们留下了)*, Cina in Italia, Roma.
- Parini Bruno G. (2021), *Susanna Yu Bai: «Il nuovo anno ci porti sceneggiature in cui riconosceri e sperare*, in «NuoveRadici.World», 15 gennaio. Reperibile in <<https://www.nuoveradici.world/cultura/susanna-yu-bai-il-nuovo-anno-ci-porti-nuove-storie-in-cui-riconosceri-e-sperare/>> (consultato il 20 dicembre 2021).
- Pedone V. (2016), *Nuove declinazioni identitarie: quattro narratori dell’esperienza sinoitaliana*, in Saraçgil A., Vezzosi L. (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, Firenze University Press, Firenze, pp. 101-120.
- Ead. (2020), *(Non) Fai rumore. Il silenzio intorno all’espressione culturale sinoitaliana durante la stagione Covid-19*, in «Sinosfere», 30 luglio. Reperibile in <<http://sinosfere.com/2020/07/30/valentina-pedone-non-fai-rumore-il-silenzio-intorno-allespressio->

ne-culturale-sinoitaliana-durante-la-stagione-covid-19/> (consultato il 20 dicembre 2021).

Pitrone M.C. (a cura di) (2012), *Come ci vedono e ci raccontano. Rappresentazioni sociali degli immigrati cinesi a Roma*, FrancoAngeli, Milano.

Shi Y.S. (2017), *Cuore di seta. La mia storia italiana made in China*, Mondadori, Milano.

Sun T. (2019), *Gli sconosciuti che si fanno conoscere: un'analisi transculturale dei testi autobiografici di tre immigrati d'origine cinese in Italia*, in «Insula europea», agosto. Reperibile in <<https://www.insulaeuropea.eu/wp-content/uploads/2019/08/Gli-sconosciuti-che-si-fanno-conoscere.pdf>> (consultato il 20 dicembre 2021).

Wu J. (2008), *From “Long Yang” and “Dui Shi” to Tongzhi: Homosexuality in China*, in «Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy», 1-2, pp. 117-143.

Zhou T. (2017), *La comunità queer cinese e i/nei media: la visibilità come paradosso*, in «OrizzonteCina», 6, novembre-dicembre, pp. 21-23. Reperibile in <https://www.iai.it/sites/default/files/orizzontecina_17_6.pdf> (consultato il 20 dicembre 2021).

Filmografia

Bai S.Y., Ningyuan Z. (2021), *Cinesi in Italia*, Istituto Confucio, Torino.

Basso S. (2009), *Giallo a Milano*, La Sarraz Pictures, Torino; CSC Production – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma; Rai Cinema, Roma.

De Cecco V., Cremona R. (2009), *Miss Little China*, VisitorQ, Roma.

Segre A. (2011), *Io sono Li*, Jolefilm, Padova; Aeternam Films, Paris; Rai Cinema, Roma; Arte France Cinéma, Paris.

Somalo-Italianità and its Dis/Continuities in Northern Europe

Linde Luijnenburg

“Italianità” as a Cultural Text in Somali Diasporic Communities

The questions raised in this paper first arised during the production of the multi-modal project entitled “Africa is You: The Somali-Dutch Community in Birmingham, U.K.” which addresses, through the voices of individuals who have migrated in and through Somalia, the Netherlands, and England, shared feelings of belonging together with the multiplicity of experiences which cannot be reduced to a single community story¹. Though the focus of *Africa is You* is Dutchness within the plurilingual community of Small Heath (Birmingham, U.K.) individual and collective histories reach multiple places, languages, and lands². As such, conversations with inhabitants of the neighbourhood beg the question of whether and how the languages we speak, the travelling we have done, and the products and passports we use and own, define or shape the communities we associate ourselves with – especially in our current «superdiverse» urban contexts (Vertovec 2007). This is the overarching concern of this paper as well.

For the realisation of the documentary part of “Africa is You” (2017), I spent much time between 2014-16 in the neighbourhood of Small Heath, where my colleagues and I got to know many community members. Together we spoke in English, Dutch, and some Somali and Arabic. These were the assumed *linguae francae* by the documentary makers at the time,

1. For a link to the entire documentary on «YouTube,» together with other information, references and reflections, see the website «Africa is You». Available in <www.africaisyou.com> (accessed on 2 December 2021).

2. For a discussion about the term *plurilingualism*, I refer to Garçía and Wei (2014, pp. 11-12). They point out the notion's dependence on the belief in the existence of «autonomous languages», whereas the authors offer an alternative take on this through the introduction of the notion of «languaging».

as we were informed that the large majority of the Somali individuals living in Small Heath had left Somalia after the start of the Civil War (ca. 1991) and a large number of them were first welcomed in Europe by the government in the Netherlands, where they could ask for asylum (van Liempt 2011a). By the year 2000, many Somali refugees living in the Netherlands had obtained their Dutch passports. Around that same time, a significant amount of these individuals moved to England, where large communities of Somalis were founded (van Liempt 2011b) – the grounds for these sudden moves varied (Luijnenburg *et al.* 2017, van Liempt 2014). We noticed therefore that, while speaking Dutch out loud in the predominantly Somali neighbourhood of Small Heath, frequently community members would start speaking to us in Dutch, sharing their relations with, and ideas about, the Netherlands.

On one day in 2016, my colleagues and I spent time at a Somali wedding celebration in a restaurant near Small Heath. We were standing in a corner, preparing in Dutch for a short video interview with three of the wedding guests, when out of the blue, a gentleman who did not speak Dutch joined our conversation. He started speaking to us in Somali, but when he noticed some of us did not understand him, he changed to Italian, and thanked us in a formal manner for our visit, looking straight into the camera. He could not have known that I (and out of our group, I alone) spoke Italian, and the logical language of choice given the context would have been English. This brought me to the question of how, and why, this gentleman chose to speak to us in Italian, and what *italianità* would mean in this community in which many individuals have a shared history with Italy. Language users have *repertoires* containing different sets of varieties, comprising a set of ways of speaking. These contain speech styles, but also contexts of discourse, and «relations of appropriateness between styles and contexts» (Blommaert 2005, p. 15). How are these *repertoires* recognisable, in what contextual circumstances do they most clearly manifest themselves, and how can they inform us about connections to cultural heritage, about identity formations, and about creativity with, in this particular case, the Italian language?

The «cultural text» I focus on here, is the discourse of *italianità* in particular Somali diasporic communities in the United Kingdom and the Netherlands. The largest number of Somalis in Europe live in these two nation states (Houssein 2012, p. 89; Brioni 2015, p. 2)³. With the notion of a «cul-

3. From conversations at the Dutch embassy in London in 2018, I have come to know that the exact number of Dutch Somalis living in England is unknown, but it is estimated that the number is around

tural text», I refer to Mieke Bal's approach to «Rembrandt»: the object of my analysis is «the image [of *italianità*, LL] with which members of a culture live» (Bal 1990, p. 7; Bal 2003, p. 32). With this «image» I do not intend merely a literal, visual image: instead of centralizing merely «Italian» as a language (linguistics), or particular individuals or groups (sociology, anthropology), I focus on *italianità* as a discourse in the Foucauldian sense and as a possible partial identity, as this can provide us with a broader perspective on material and habitual signifiers of community formations, and on language practices connected to migration and colonialism. I consider the language, but also customs, habits, products, signs in the broadest sense of the word. As my theoretical background is in Postcolonial Theory, Italian Studies and Film Studies, my aim is to combine this expertise with approaches I have discovered more recently which can be linked to these particular themes: Linguistic Landscape Studies and the notion of «translanguaging».

Finally, the adjective «Somali» is complex in itself. As a category, it is not clearly delineated, and not up to linguists, ethnographers, or historians to define. Factors complicating the matter include the geographical and political state of Somalia as we know it today having come into being in 1960 through a Western imperial system, the transnational linguistic and cultural areas between Oromo and Somalis, in which groups and individuals identify more as one or the other depending on their political or social contexts, and certain groups that have increasingly come to consider themselves «Somali» during the Islamisation over the past few decades (Laakso, Hautaniemi 2014, pp. 37-38; Schlee, Shongolo 1995; Saggiomo 2013). The colonial perception of «Somali homogeneity» has been demythologised through case studies of the Somali Bantu, as well (Ingiriis 2013, Besteman 2016). I, therefore, refer to it if the term is used by my interlocutors.

Below, I provide the reader with an overview of relevant literature and a historical context, before discussing in detail some of the findings that resulted in this paper. These findings are subdivided into three categories:

1. Italian signs and language in context (Linguistic Landscapes), including «Italian habits», i.e. habits that stem from both colonial and postcolonial periods, thus from interactions with Italian communities in Somalia or Somali communities in Italy;

50.000. Extra media and political attention were given to this fact during Brexit; Dutch politicians were wondering whether 50.000 Somali individuals would suddenly come back to the Netherlands. Cfr. Anonymous 2019 for a humorous take on this matter (in Dutch, but somewhat understandable for non-Dutch speakers, and with a quotation of «Africa is You»).

2. Italian spoken by community members (both through the usage of loan words, and by people who actually speak the Italian language);
3. Discussions about the notion of *italianità* with Somali individuals of two generations, living in England and the Netherlands.

Given the extraordinary richness of the cultural signifiers within the community and the large number of cultural texts, I have chosen to illustrate our findings with cinematic material and create a film, *Signs of somalo-italianità*, as this «unimedial» language hopefully enhances our understandings of the complexities of this community, and potentially reaches broader, non-academic, audiences as well (Monaco 2009). Taking into account this second scope, I have created a website dedicated to this project, which will provide us with commentary of community members, potentially creating more research material. As diasporic Somalis are known to use digital media extensively in order to communicate with dispersed family members and friends, this seemed an appropriate addition to this project (Issa-Salwe 2006, Houssein 2012)⁴.

Finally, this study could at first glance come across as unnatural; filtering out merely and exclusively the discourse of *italianità* potentially ignores similar notions that could be associated with the same individuals and communities. Moreover, it is in a sense Eurocentric, as it unnaturally confines transnational human beings, forcing us to perceive these communities and individuals from a European, imperial perspective (Shohat, Stam 2014). Let it be stated therefore that I use a metaphorical magnifying glass to underline what I and interlocutors describe as *italianità* in this context, while this notion clearly functions as such exclusively in relation to other notions. The discourse of *italianità* as expressed through language and Linguistic Landscapes in British and Dutch Somali diasporic communities can be filtered out but is only acknowledgeable as such in relation to (weaved through) other notions, and depending on interpretations and performativities of other discourses and identifiers that circulate within these same communal contexts, including somaliness, dutchness, britishness, muslim, africanness, and depending on clan and family structures, age, and gender differences. Therefore, following Brioni when he describes his notion of «Somali Italian literature», I, too, refer to a «transnational space that transcends [...] supposedly unchangeable and dichotomic cate-

4. Please see *Somalo-Italianità in the U.K.* <<https://somaloitalianitainuk.wordpress.com/>> (accessed on 2 December 2021).

gories» (Brioni 2015, p. 5). In sum, this paper illustrates the richness and complexity of the Somali diasporic culture and Italianness is one aspect of this complexity.

This research thus travels between various disciplines and places but could be described as postcolonial in the most literal sense of the word. I intend to add to the body of work on the links between Somalia and Italy, as well as to studies on Somali diasporic communities in Northern Europe. While projects on triple diasporas exist from linguistic and cultural perspectives, such as on formerly mentioned Dutch British Somalis, or Bengali Italian Brits, the repertoire I focus on here is an understudied aspect of Somali and Italian culture, as well as of Dutch and British contexts.

The research started in Small Heath. The largest part of the findings is linked to that community, particularly the Linguistic Landscape study. The in-depth interviews took place in London and Amsterdam and concern the larger realm of *italianità* within Somali communities on a global level, while two group interviews took place in Small Heath.

Somalia and Italy

The shared history between Italy and Somalia (1880/1905-1960/present, depending on our perspectives) has been critically studied quite extensively, starting halfway the 1960s (in Italy, a decade later) and going on until this day, while earlier publications on Somalia by Italians also exist from a colonial and/or anthropological perspective⁵. Here, I only state the most crucial facts for my analysis. While the Italian imperial enterprises in Somalia seemed to come to a definite end in 1947 during the Treaty of Paris, when Italy abandoned claims to all former colonies, a legal process to condemn the damage the Italians had done and the atrocities they had committed was never commenced. Instead, Italy received a mandate of trusteeship from the United Nations, and between 1950 and 1960, the Amministrazione Fiduciaria Italiana in Somalia (AFIS) was to produce an independent and democratic Somali state in 1960 (Lewis 2008, pp. 139-204). Tripodi (1999, p. 359) argues that Italy's task of leading Somalia to independence was «too great a commitment», that Italy lacked sufficient financial resources, and

5. The body of work on this topic by historians, postcolonial theorists, Italianists, and cultural analysts includes (chapters in) Hess (1966), Del Boca (2001), Lewis (2002), Andall, Duncan (2005), Ben-Ghiat, Fuller (2005), Labanca (2007), Lewis (2008), Deplano, Pes (2014) and Brioni (2015).

most importantly, that it attempted to transpose a Western political model onto the newly designed state in the Horn of Africa.

Italian Signs and Language in Context: Linguistic Landscapes and Translanguaging

In the predominantly Somali neighbourhood of Small Heath, various Italian names of restaurants and bars, as well as Italian products and «habits» can be identified. To examine these signs, I apply Linguistic Landscapes Studies (LLS). LLS used to refer to the study of literal textual contexts (Blommaert 2013) but over the past few years LLS developed into a study which includes «images, photos, sounds (soundscapes), movements, music, smells (smells-capes), graffiti, clothes, food, buildings, history, as well as people who are immersed and absorbed in spaces by interacting with LL in different ways» (Pennycook 2017, p. 270; see also Shohamy 2015).

Gortes and Cenoz (2015, p. 54) state that LL is also «the space where translanguaging goes beyond the boundaries of individual signs and languages». The term «translanguaging» was introduced to emphasise both the fluid practices of languages (and educational systems) that go beyond or between normative, socially constructed binaries (the *trans* part of the word) and to underline the active aspect of languages, the social relations and social structures (the transformation of language into a verb: García, Wei 2014, pp. 2-3). In this context, we could consider the fact that in the restaurant, various *repertoires* were used and tested to fit the circumstances: the gentleman did not speak Dutch, noticed that some of us did not speak Somali, and arrived at speaking Italian in a rather formal manner, looking straight into our camera, possibly, for (some of) the above-mentioned reasons.

The main street in Small Heath, Coventry Road, houses a variety of stores, restaurants, and cafes. In the centre of this highly trafficked street resides Amico Café, where predominantly Somali men drink coffee and talk around wooden tables or on the terrace outside. Behind the counter panini are offered, and advertisements of a particular type of Tiramisu («Amazing Tiramisu, Italian Dessert») decorate the countertop. Though other products offered include a particular type of baklava and Somali tea, (Somali) *italianità* is here part of the Linguistic Landscape. Amico Café became the place where I conducted most of my LL research.

When explained what I was working on, Mr. Ahmed Mohamed laughed enthusiastically and invited me to join him at a table where «everyone

speaks Italian». Sitting on the terrace of Amico Café, speaking loudly in Italian with five men who were brought up during the 1950s in Somalia, the place soon became more (Somalo) «Italian» than it had possibly ever been, as the gentlemen told me they do not, or hardly, speak Italian amongst each other anymore. This indicates how my presence influenced the course of the research. The traces of *italianità* here seemed passively present, but were activated during our conversation, clearly triggered by the «Italian» aspects of our surroundings, including the name of the café, the food it serves, and reflecting upon the neighbourhood (names, habits) as well as upon their shared history.

Italian Spoken by Community Members: Generational Differences

Individuals who were born and raised in and around Mogadishu during the AFIS years, speak at least some, if not fluent Italian, while younger Somali speaking individuals tend to use Italian loan words without emphasising it stems from Italian, many do know the etymology of the words.

During the conversation at Amico Café, Mr. Ahmed and his friends advised me to go to a newly opened restaurant with an Italian name nearby, Fratelli⁶. They reminded me of the many Italian street names in Mogadishu. Moreover, they mentioned well-known Somali dishes, such as *baasto iyo suugo* (*pasta al sugo*) – the sauces vary – and *federazione*, a mix of different types of meats and vegetables with pasta and rice, presented on one plate. Mr. Ahmed and his friends recalled how president of Somalia Mohamed Abdullahi Mohamed is nicknamed Farmaajo (from *formaggio*) as he comes from the most *Italianised* part of Somalia, Mogadishu. Many loan words came to mind by looking in our direct environment: *tavolo*, *occhiali*, *amico*, *amore*. «Cinema is an Italian loan word», Mr. Ahmed said, reminding his friend that in fact, he would watch exclusively Italian films in Somali cinemas while growing up.

In Somali, cinema is *shineemo* (close to cinema), while there are other official Somali words for table (*miis*), glasses (*quraraado*, which recalls *guardo*

6. Though this name made Mr. Mohammed's friends think of *italianità*, the restaurant itself was ran by a Palestinian couple who had little or nothing to do with the neighbourhood and felt «very isolated». They had moved to Small Heath because they had heard it was a «Muslim neighbourhood» but felt out of place. When asked why they had given their restaurant an Italian name, they told me they had lived in Italy, but did not like it there.

or *guardare*), friend (*saaxiib*), and love (*jacayl*). The Italian words that the men remembered, however, are part of their particular *repertoire*, and were activated through the LLs described above. When I spoke Italian, I asked the men if they understood me. «Poco poco», they replied, understanding both my question, and responding to it in clear Italian. The Italian spoken around them activated their own knowledge and memories of this language and culture, clearly referring to more than the narrow sense of the word «language». We can see here how linguistic landscapes and «translanguaging» intersect.

Some aspects of conversations with members of the «AFIS generation» made me wonder about the internalisation of Fascist terminology, aspirations, and ideals. When discussing the loan words, many football terms were mentioned, referring to the virile, sports-focused culture of fascism (Morgan 2016; Serapiglia 2016, part III, pp. 93-162). An elderly gentleman who used to be a *maestro di scuola* in Somalia, described in Italian his uncomfortable relationship to Small Heath. «Mi vesto all'italiana», he said. «In Italia, si veste bene. Qui no», pointing around him.

Poet and painter Ahmed Magare was born in Somalia in the 1980s, and now resides in Birmingham. He composed a poem to accompany this project, entitled *A pigeon's spear, still here*⁷. The translanguaging poem which includes Italian, Dutch, English, Somali and Arab elements can be found on the website of this project. Clearly, the author, born long after the AFIS years, is still aware of the aspects of *italianità* currently present in Somali culture in the shape of loan words and habits, as he provided translations and explanations in the text. Examples of loan words in his poem include *filo* (coming from *filo*), *jalaato* (*gelato*), *katiinad* (*catena*), *boors* (*borsa*), and *fargeeto* (*forchetta*).

For Kowfurow Ali, a journalist and public speaker, born and raised in Somalia in the 1980s-90s during the civil war and now residing in Amsterdam where he arrived as a political refugee ten years ago, *italianità* is further away. Emphasising during our conversation how he spoke Somali, Swahili, and English growing up and read Arabic scriptures, he and his friends and colleagues surely acknowledge that there were «some Italian influences in Somali culture» but consider this to be part of the period before Somali was written in a codified alphabet (Ali 1972, Saeed 1999). Afterwards, Somali culture was taught in Somali, through the Somali language, and this was a

7. Mr. Ahmed Magare has a website. Available in <<https://ahmedmagare.wordpress.com/>> (accessed on 2 December 2021).

politically significant choice. On the other hand, Mr. Kowfurow remarked how he recognises Italian words when tourists walk around Amsterdam. He is aware of many Italian terms in Somali used for sports and medical jargon, including *mano, rossa, giallo, pallone*, and *febbra* (from *febbre*), and knows many Somalis of his generation who occasionally cry out *vaffanculo*. However, he emphasised how these words are *somalised*, as he and his countrymen of his generation want to distance themselves from the colonial period. Mr. Kowfurow concluded saying that the Italians brought pasta to Somalia, but now it is Somali, *e basta*. This is similar to what Mr. Ahmed Magare emphasises with his poem, as he refers to Italian loan words which are now part of Somali repertoire, and as such, belong to that particular culture.

Discussions about the Notion of “Italianità”

Italianità in Somali culture is a highly complicated notion. Mr. Ali Saeed Hassan, born and raised in Somalia during the AFIS years, afterwards in Italy for many years, and now residing in London, was inspired by the education he enjoyed during the AFIS years, and he later received a scholarship to go and study at university in Italy. He worked with Rossellini and Scola in the Roman film industry but felt the need to go back to Somalia when things got heated there politically. During those years, Mr. Ali brought Italian films to Somali cinemas. «Hollywood films were harder to come by, more expensive, and the Italians were more laid back about when they wanted their films to be returned», he explained. «I am responsible for the fact that when one went to the cinema in Somalia in the 1980s, one would watch Italian films» – implicating that after the end of colonialism and AFIS, Italian cultural presence in Somalia did not cease to exist. Indeed, research has indicated that there were more «Italian» cultural elements to be found in Somalia at that time, including Italian street names, and modernist architecture in predominantly Mogadishu (Ali, Cross 2014). However, after the start of the civil war in Somalia, Mr. Ali’s relationship to Italy changed. When he arrived back in Italy at Roma Termini station and spoke to a *carabiniere*, the latter was shocked to find that Mr. Ali spoke fluent Italian, even after Mr. Ali told him he was Somali.

This resonates with a broader returning topic during the conversations on *italianità*. When speaking to (former) politicians Mr. Mohamed Macallin and Mr. Mohd Abshir (AFIS generation), they expressed their reserved feelings towards *Italy* as well. The explanation for these reserves was mentioned

by all interviewees of this generation: Italian politicians in the 1980s are thought to have stimulated, or at least not prevented, the unstable political atmosphere in Somalia, and afterwards, to have not offered (enough) aid to bring the war to a stop⁸. Connected to that, there is generally believed to be no recollection in the Italian collective memory of the shared history between Somalia and Italy⁹. Indeed, while the colonial period is not forgotten, there is a more recent affair that preoccupies the minds of many of the people I spoke to of this generation. I often encountered a hesitation towards *italianità* and this project, until I explained my personal background. While I seemed Italian, there was no enthusiasm from my interlocutors. If I presented myself as being Dutch, I was met with enthusiasm and sympathy. Indeed, we suddenly shared a translation space.

Somalo-italianità

The Somali individuals I spoke to all have a large depository of *repertoires* from which to choose, depending on the Linguistic Landscapes, including interlocutors, products, smells, and individual or shared histories. These repertoires are not neutral: strong emotions are associated with each repertoire. Speaking Dutch out loud opened doors and hearts, while coming across as Italian created tensions and hesitations. *Italianità* as such, though present, is often silenced, “simply there” in the background, if not ignored.

Languages are often linked to geographical materialities and are thought to require a certain fixity in terms of their grammatological uniformity. In reality, the meanings and symbols of culture lack a primordial unity or fixity. The latter therefore enable us to envision a «third space, beyond the concept of nation», in which cultures interact, and bring to the fore «new meaning and new strategies of identification», with «hybridity» as an often-recurring theme (Bhabha 2012, Brioni 2015); Magare’s poem is an example of this, as are productions by Somali diasporic artists.

While people may still perceive this fixity/unity as a requirement for languages, a significant amount of work in sociolinguistics in the last decades has aimed to challenge the opposition between language and culture;

8. Tripodi (1999) observes that Somalia was the African country to receive the most financial support by the Italians between 1960 and 1980.

9. This lack of knowledge about Italy’s colonial past was confirmed in a documentary in 2012, when the filmmakers went to Ostia beach (near Rome) to ask the Italian beach goers what they knew about Somalia. Very little, it turned out (Brioni *et al.* 2012).

there is now a fairly widespread sociolinguistic consensus that the two are ideologically imposed rather than inherent to language itself. Recently introduced sociolinguistic notions such as «metrolingualism» (Pennycook, Otsuji 2015), Linguistic Landscape Studies, and «translanguaging» underline these developments. This enables researchers with tools to analyse as a discursive practice our ever-changing superdiverse contexts, enhancing our understanding and history of the many cultural layers of (diasporic) communities and individuals. *Italianità* seems to be part of the identity of all the individuals I spoke to. This does not bring us back to imperialism, but instead emphasises the richness of Somali (diasporic) culture, while it can inform and inspire Italianists similarly.

References

- Anonymous (2019), “Bij een harde brexit komen 40.000 Somaliërs naar Nederland”, in «AD», 18 April. Available in <<https://www.ad.nl/video/productie/bij-een-harde-brexit-komen-40-000-somaliërs-naar-nederland-76323>> (accessed on 2 December 2021).
- Ali R., Cross A. (2014), *Mogadishu: Lost Moderns*, Mosaic Rooms, London.
- Andall J., Duncan D. (2005), *Italian Colonialism: Legacy and Memory*, Peter Lang, Oxford.
- Bal M. (1991), *Reading “Rembrandt”: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Id. (ed.) (1999), *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford University Press, Stanford.
- Id. (2003), *From Cultural Studies to Cultural Analysis: “A Controlled Reflection on the Formation of Method”*, in Bowman P. (ed.), *Interrogating Cultural Studies. Theory, Politics and Practice*, Pluto, London, pp. 30-40.
- Barni M., Shohamy E., Ben-Rafael E. (2010), *Linguistic Landscape in the City*, Multilingual Matters, Bristol.
- Ben-Ghiat R., Fuller M. (eds.) (2005), *Italian Colonialism*, New York, Palgrave Macmillan.
- Besteman C. (2016), *Making Refuge: Somali Bantu Refugees and Lewiston*, Duke University Press, Durham-London.
- Bhabha H. (2012), *The Location of Culture*, Routledge, London-New York.
- Blommaert J. (2005), *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Id. (2013), *Ethnography, Superdiversity and Linguistic Landscapes: Chronicles of Complexity*, Multilingual Matters, Bristol.

- Brioni S. (2015), *The Somali Within: Language, Race and Belonging in 'Minor' Italian Literature*, Legenda, Cambridge.
- Calchi Novati G.P. (2011), *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci Editore, Rome.
- Cenoz J., Gorter D. (2015), *Translanguaging and Linguistic Landscapes*, in «Linguistic Landscape», 1, pp. 54-74.
- De Franceschi L. (ed.) (2013), *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Rome.
- Del Boca A. (2001), *Gli italiani in Africa orientale*, 4 voll., Mondadori, Milano.
- Deplano V., Pes A. (eds.) (2014), *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*, Mimesis, Milano-Udine.
- García O., Li W. (2014), *Translanguaging. Language, Bilingualism and Education*, Palgrave MacMillan, New York.
- Hess R.L. (1966), *Italian Colonialism in Somalia*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Houssein C. (2012), *Diaspora, Memory, and Ethnic Media: Media Use by Somalis Living in Canada*, in «Bildhaan», 12, pp. 87-105.
- Ingiriis M.H. (2013), *Redefining Somaliness through the Bantu-Jareer Community: The Absent Somalis in the Somali Socio-political Landscape*, in Fois M., Pes A. (eds.), *Politics and Minorities in Africa*, Aracne, Rome, pp. 71-100.
- Issa-Salwe A.M. (2006), *The Internet and the Somali Diaspora: The Web as a New Means of Expression*, in «Bildhaan», 6, pp. 54-66.
- Labanca N. (2007), *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna.
- Lems A. (2018), *Being-Here. Placemaking in a World of Movement*, Berghahn, New York-Oxford.
- Lewis I.M. (1965), *A Modern History of the Somali: Nation and State in the Horn of Africa*, 4th ed., Ohio University Press, Rochester.
- Id. (2008), *Understanding Somalia and Somaliland: Culture, History, Society*, Columbia University Press, New York.
- van Liempt I. (2011a), *From Dutch Dispersal to Ethnic Enclaves in the UK: The Relationship between Segregation and Integration Examined through the Eyes of Somalis*, in «Urban Studies», 16, pp. 3385-3398.
- Ead. (2011b), «*And then One Day They All Moved to Leicester*»: *The Relocation of Somalis from the Netherlands to the UK Explained*, in «Popul. Space Place», 17, pp. 254-266.
- Monaco J. (2009), *How to Read A Film: Movies, Media, and Beyond Art, Technology, Language, History, Theory*, Oxford University Press, New York.
- Morgan S. (2016), *Mussolini's Boys (and Girls) Gender and Sport in Fascist Italy*, in «History Australia», 3, pp. 04.1-04.12.
- Nijenhuis G., van Liempt I. (2014), *Integratiebeleid mist doel*, in «Geografie.nl» <<https://geografie.nl/artikel/integratiebeleid-mist-doel>> (accessed on 2 December 2021).

- Pennycook A. (2017), *Translanguaging and semiotic assemblages*, in «International Journal of Multilingualism», 3, pp. 269-282.
- Rossi G., Vedovato G. (1981), *L'Africa italiana verso l'indipendenza*, in «Rivista di Studi Politici Internazionali», 1, pp. 75-82.
- Saeed J.I. (1999), *Somali*, Benjamins, Amsterdam.
- Saggiomo V. (2013), *The Rise of Islamic Resurgence in Somalia*, in Fois M., Pes A. (eds.), *Politics and Minorities in Africa*, Aracne, Roma, pp. 245-70.
- Schlee G., Shongolo A.A. (1995), *Local war and its impact on ethnic and religious identification in southern Ethiopia*, in «GeoJournal», 1, pp. 7-17.
- Serapiglia D. (ed.) (2016), *Tempo libero, sport, e fascismo*, BraDypUs Editore, Bologna.
- Shohamy E. (2015), *LL Research as Expanding Language and Language Policy*, in «Linguistic Landscape», 2, pp. 1-5.
- Shohat E., Stam R. (2014), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism in the Media*, Routledge, New York.
- Vertovec S. (2007), *Super-Diversity and its Implications*, in «Ethnic and Racial Studies», 6, pp. 1024-1054.
- Id. (2010), *Towards Post-Multiculturalism? Changing Communities, Contexts and Conditions of Diversity*, in «International Social Science Journal», 199, pp. 83-95.

Filmography

- Brioni S., Chiscuzzu G., Guida E. (2012a), *Aulò: Roma postcoloniale*, Kimerafilm, Roma.
- Id. (2012b), *La quarta via: Mogadiscio, Pavia*, Kimerafilm, Roma.
- Luijnenburg L., Magare A., Mulder D., van Winden A. (2017), *Africa is You. The Somali-Dutch Community in Birmingham, U.K.*, B-roll B Productions, Buffalo.
- Luijnenburg L. (2017), *Signs of somalo-italianità*, to be concluded.

Appendice fotografica



Figura 1. Edmonia Lewis.



Figura 2. *Camera con vista* (Ivory 1985).



Figura 3. *Sotto il sole della Toscana* (Wells 2003).



Figura 4. *Io, l'altro* (Melliti 2005).

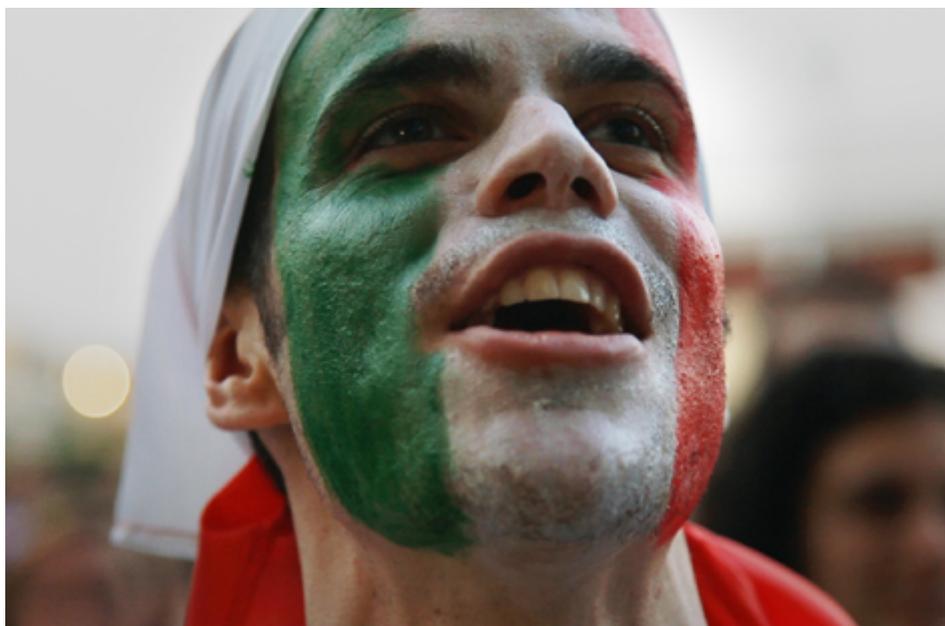


Figura 5. *Sta per piovere* (Rashid 2013).



Figura 6. *Per un figlio* (Katugampala 2016).



Figura 7. *Bangla* (Bhuiyan 2019).

I MEZZI MILITARI E LE FORZE ARMATE IMPIEGATE NELLE OPERAZIONI ATTUALMENTE ATTIVE NEL MEDITERRANEO

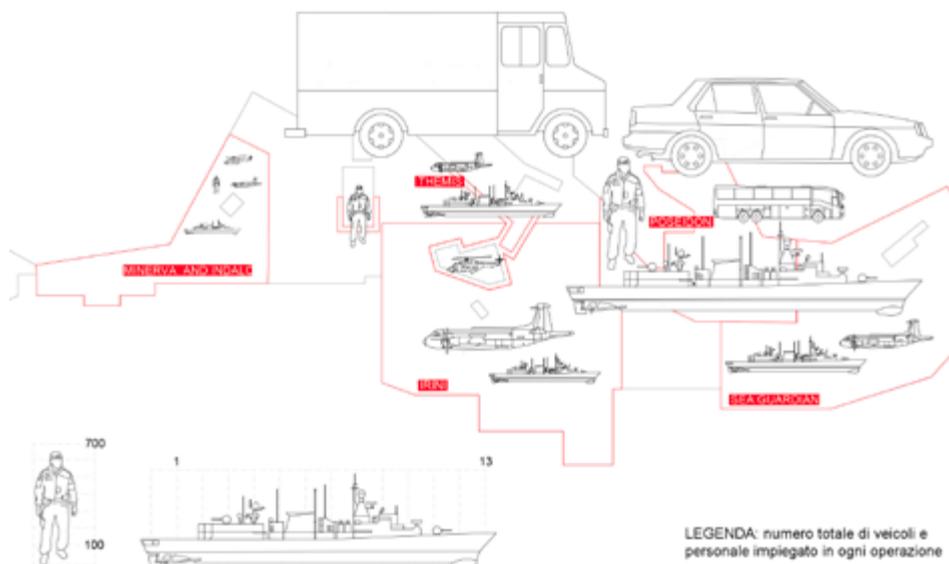


Figura 8. Mappa prodotta da C. Davino e L. Villani. Numero totale di mezzi militari e forze armate schierate nelle operazioni attualmente attive nel Mediterraneo.



Figura 9. Video su operazione Mare Nostrum (Marina Militare 2014), «YouTube». Reperibile in < <https://youtu.be/H7LWma67WAA> > (consultato il 22 febbraio 2022).



Figura 10. *La scelta di Catia. 80 miglia a Sud di Lampedusa* (Burchielli 2014).



Figura 11. *Sea Operations* (Frontex 2019), «YouTube». Reperibile in <https://www.youtube.com/watch?v=yHCe1_TNqTM> (consultato il 22 febbraio 2022).

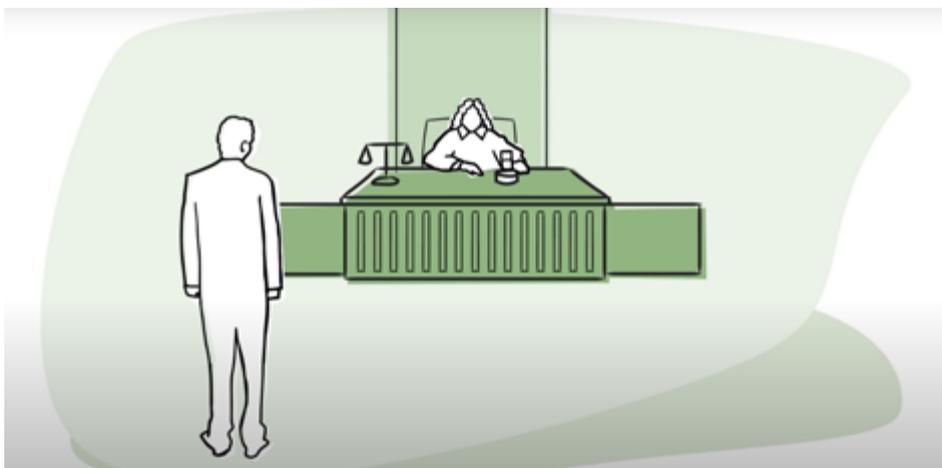


Figura 12. *The role of Frontex in Return Operation* (2016), «YouTube». Reperibile in < <https://youtu.be/O6NO3b6liTs> > (consultato il 22 febbraio 2022).



Figura 13. *Remembering Lampedusa. Guilt* (Blom et al. 2014).



Figura 14. *Le rose del deserto* (Monicelli 2006, foto di set).



Figura 15. *Io sono Li* (Segre 2011).



Figura 16. *Asmarina* (Maglio, Paolos 2015).



Figura 17. *Asmarina* (Maglio, Paolos 2015).



Figura 18. *Là-bas – Educazione criminale* (Lombardi 2011).



Figura 19. *Into Paradiso* (Randi 2010).



Figura 20. Maruego in *Sulla stessa barca* (Maggio, Andreozzi 2005).



Figura 21. Amir Issa in *La mia pelle* (Rota 2012).



Figure 22ab. La copertina di *My name is not Refugee* (Milner 2017) e la sua versione italiana.



Figure 23ab. La copertina di *My Two Blankets* (Kobald, Blackwood 2014) e la sua versione italiana.

We have to leave this town, my mother
told me, it's not safe for us, she said.

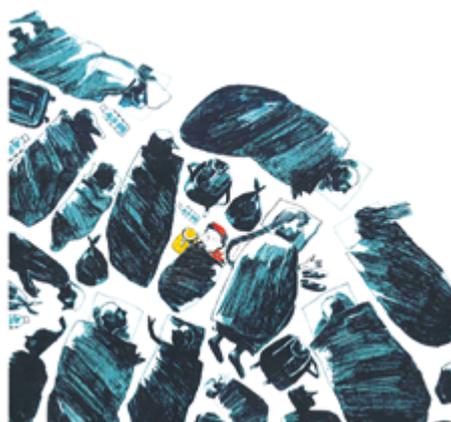
Shall I tell you what it will be like?



Sometimes we will be with other people.



Do you always hold on to an adult's
hand when you should?



We'll sleep in some strange places.

Where would you brush
your teeth or change
your pants?

Figure 24abc. Illustrazioni da *My name is not Refugee* (Milner 2017).



Figure 25abc. Illustrazioni da *My name is not Refugee* (Milner 2017).



Figura 26. Locandina di *Io sono Li* (Segre 2011).



Figura 27. *Nuovomondo* (Crialesi 2006).



Figura 28. *Nuovomondo* (Crialesi 2006).



Figura 29. *Fuocoammare* (Rosi 2016).



Figura 30. *Fuocoammare* (Rosi 2016).



Figura 31. *Io e lei* (Tognazzi 2015).



Figura 32. *Riparo* (Puccioni 2007).



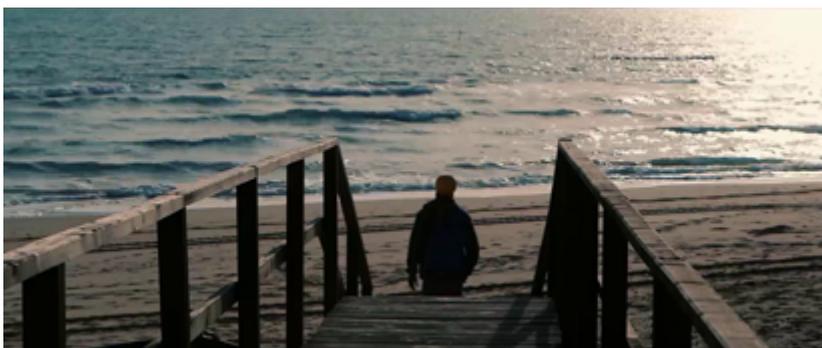
Figura 33. *Riparo* (Puccioni 2007).



Figura 34. *Via Castellana Bandiera* (Dante 2013).



Figure 35-42. *The Harvest* (Mariani 2017).



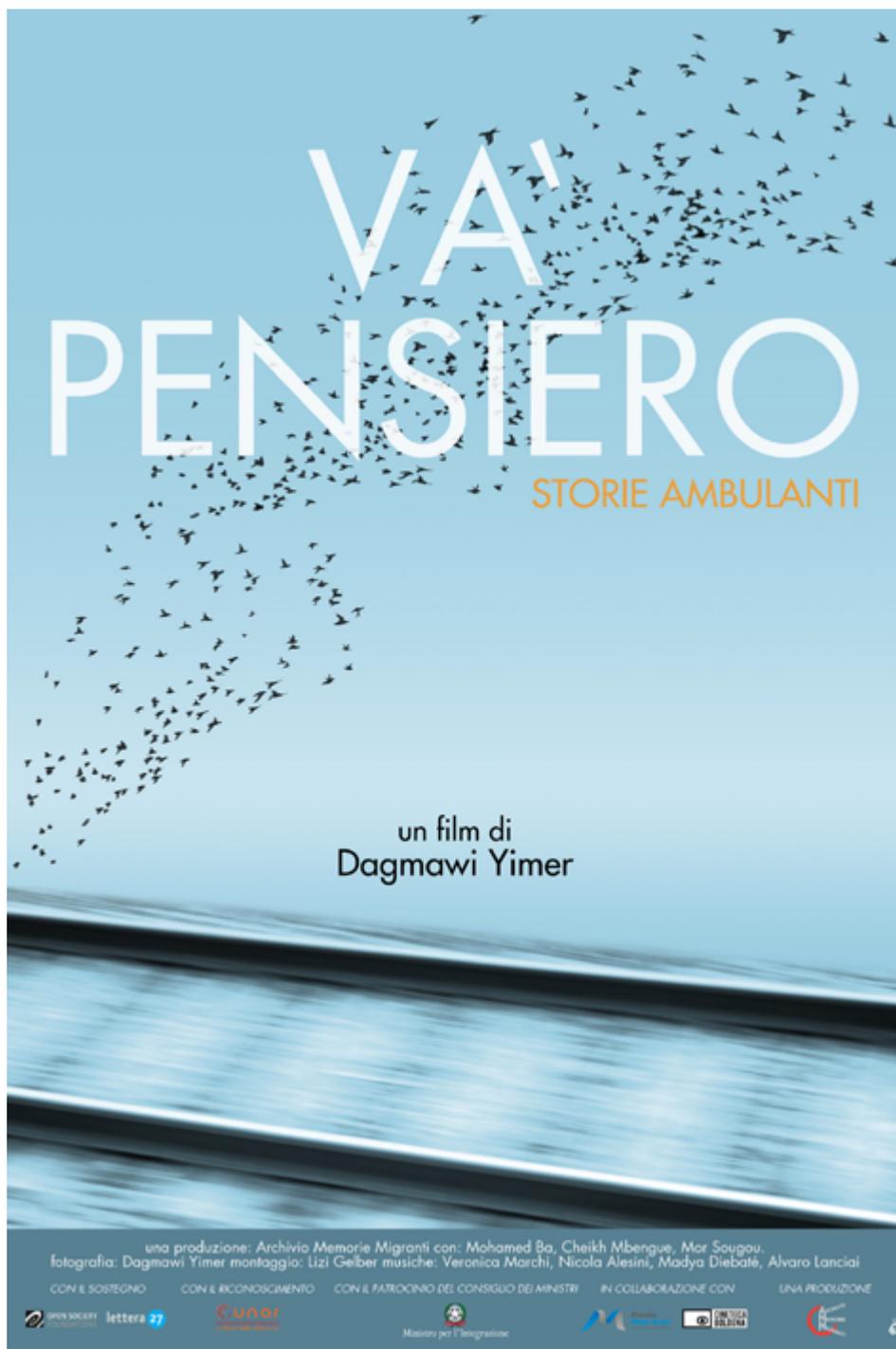


Figura 43. Locandina di *Va' pensiero. Storie ambulanti* (Yimer 2013).

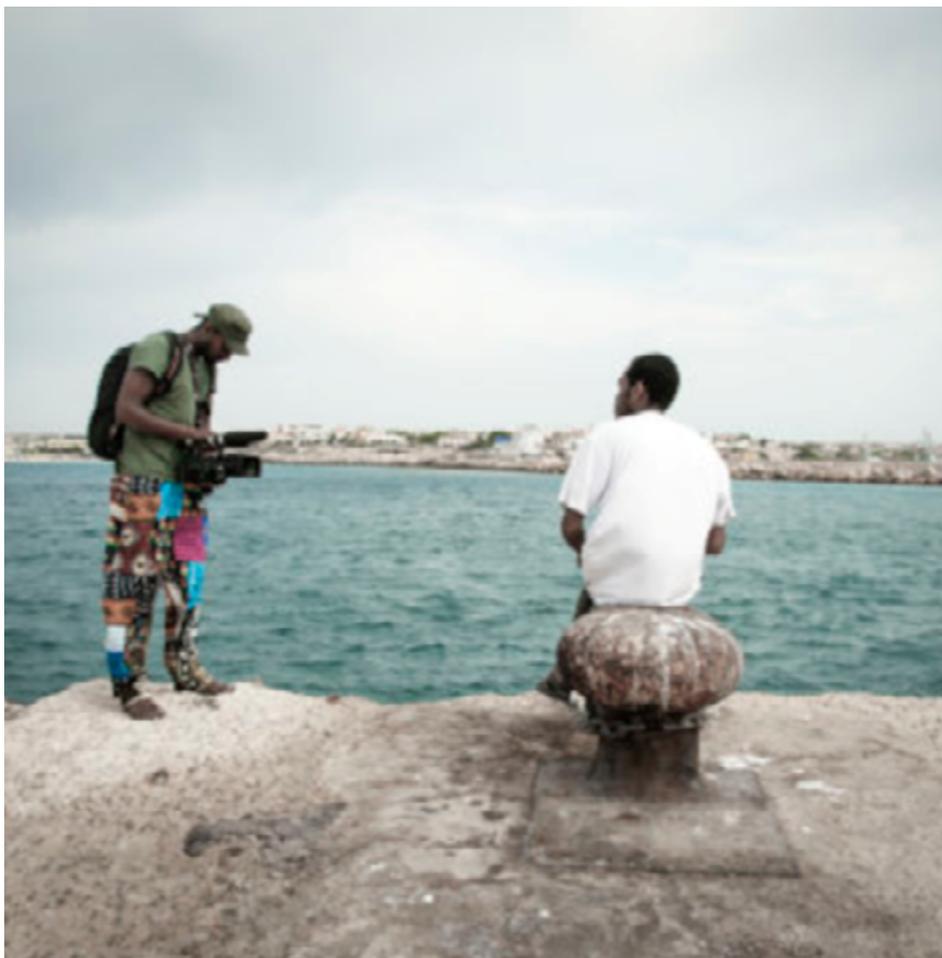


Figure 44-45. *To Whom It May Concern* (Ali 2012, foto di set).



Figura 46. *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (Giordana 2005).



Figura 47. *Mediterranea* (Carpignano 2015).



Figura 48. *Terraferma* (Crialesi 2011).



Figura 49. *Io sono Li* (Segre 2011).



Figura 50. *Fiore gemello* (Luchetti 2018).



Figura 51. *Lazzaro felice* (Rohrwacher 2018).



Figura 52. *L'ordine delle cose* (Segre 2017).



Figura 53. *Io sto con la sposa* (Agugliaro et al. 2017).



Figura 54. *Miracolo a sant'Anna* (Lee 2008).



Figura 55. Il regista Jonas Carpignano.



Figura 56. Koudous Seihon in *Mediterranea* (Carpignano 2015).

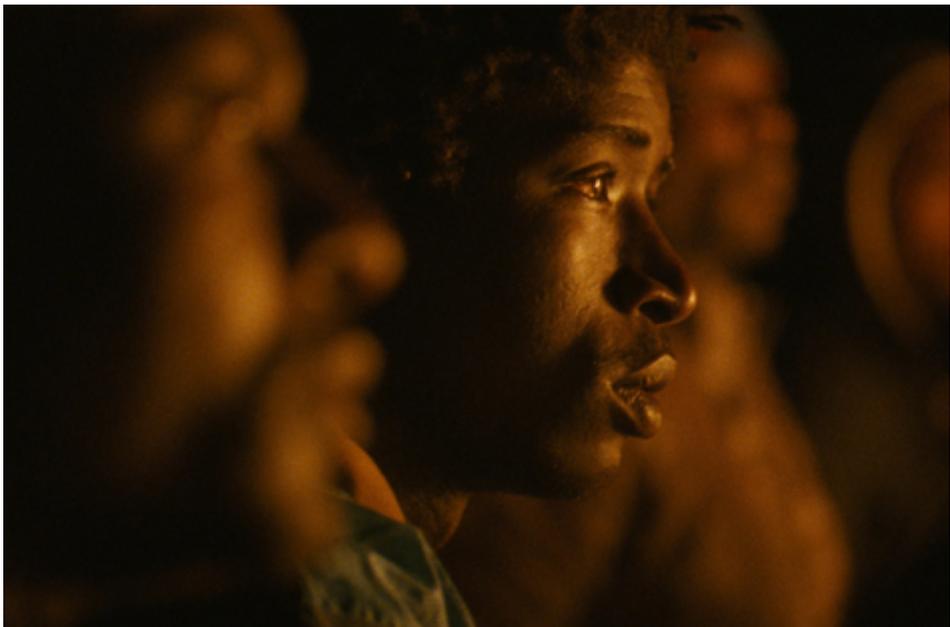


Figura 57. Alassane Sy in *Mediterranea* (Carpignano 2015).



Figura 58. Pio Amato in *A Ciambra* (Carpignano 2017).



Figura 59. Koudous Seihon e Pio Amato in *A Ciambra* (Carpignano 2017).

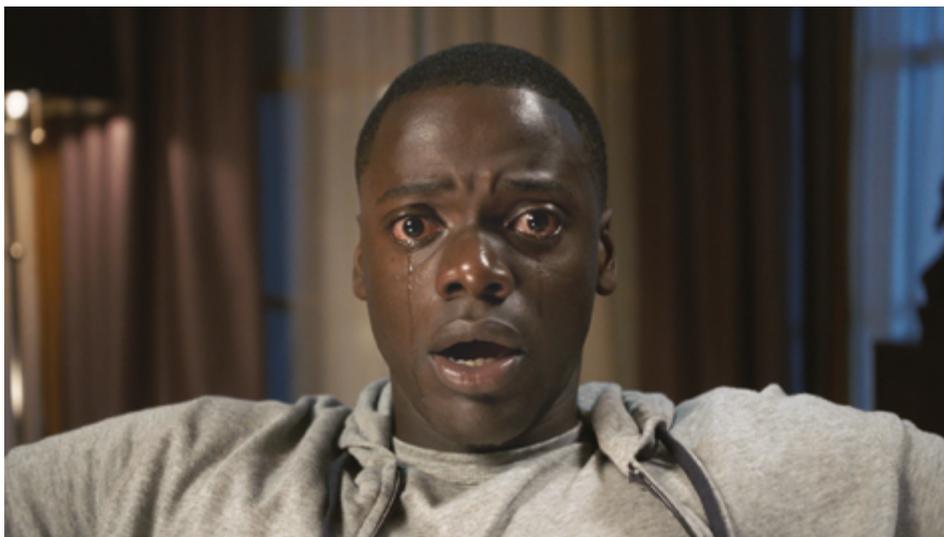


Figura 60. *Scappa – Get Out (Get Out)* (Peele 2017).



Figura 61. *Go Home – A casa loro* (Gualano 2018).



Figura 62. *Small Axe* (ep. *Red, White and Blue*) (McQueen 2020).



Figura 63. *Small Axe* (ep. *Alex Wheatle*) (McQueen 2020).



Figura 64. Poster of *Òlòtùré* (Gyang 2019).



Figure 65abcd. Dalla mostra “Le valigie digitali”. Alcune stanze. Foto di Daniela Neri.

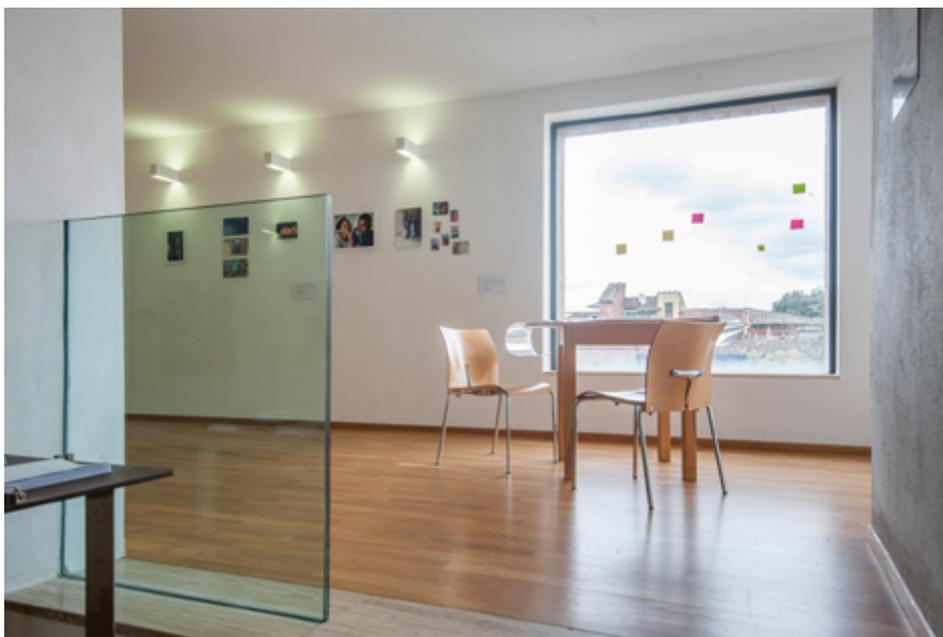




Figura 66. Dalla mostra “Le valigie digitali”. Collage fotografico. Foto di D. Neri.



Figure 67ab. Dalla mostra “Le valigie digitali”. Il ritratto di Alì. Foto di D. Neri.

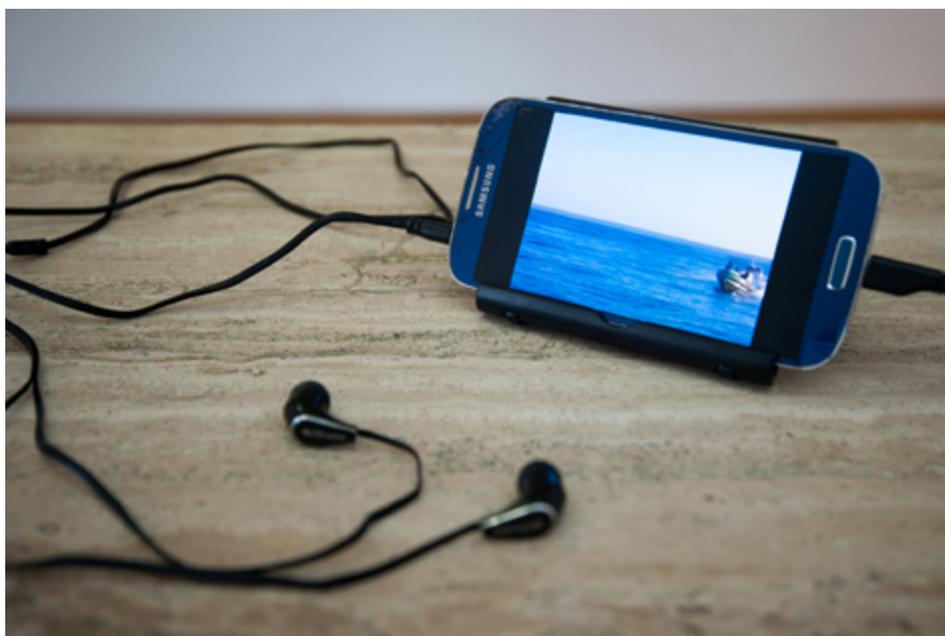


Figura 68. Dalla mostra “Le valigie digitali”. Frame video. Foto di D. Neri.

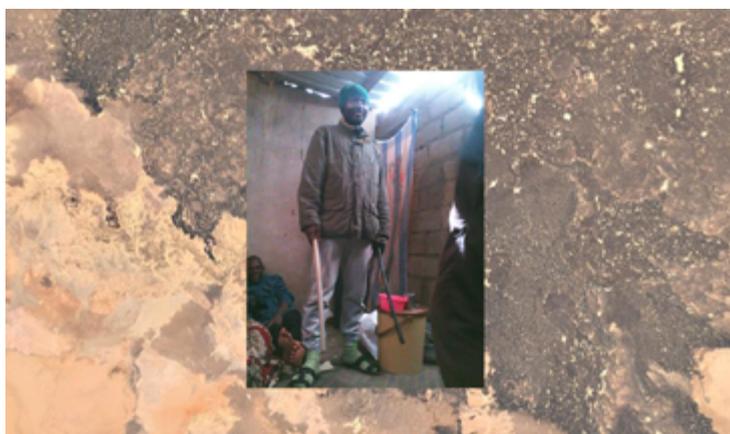


Figure 69abc. Dalla mostra “Le valigie digitali”. Alcune delle fotografie. Foto di D. Neri.



Figura 70ab. Dalla mostra “Le valigie digitali”. La mappa.
Foto di D. Neri.





Figura 71. Creazione di Victor Reginald Bob Abbey-Hart, collezione “Vicini d’istanti: My Trip Collection”.



Figura 72. Creazione di Lamin Saidy, collezione “Nafroproject: Possibili accostamenti”. Foto di Marzia Camerini.

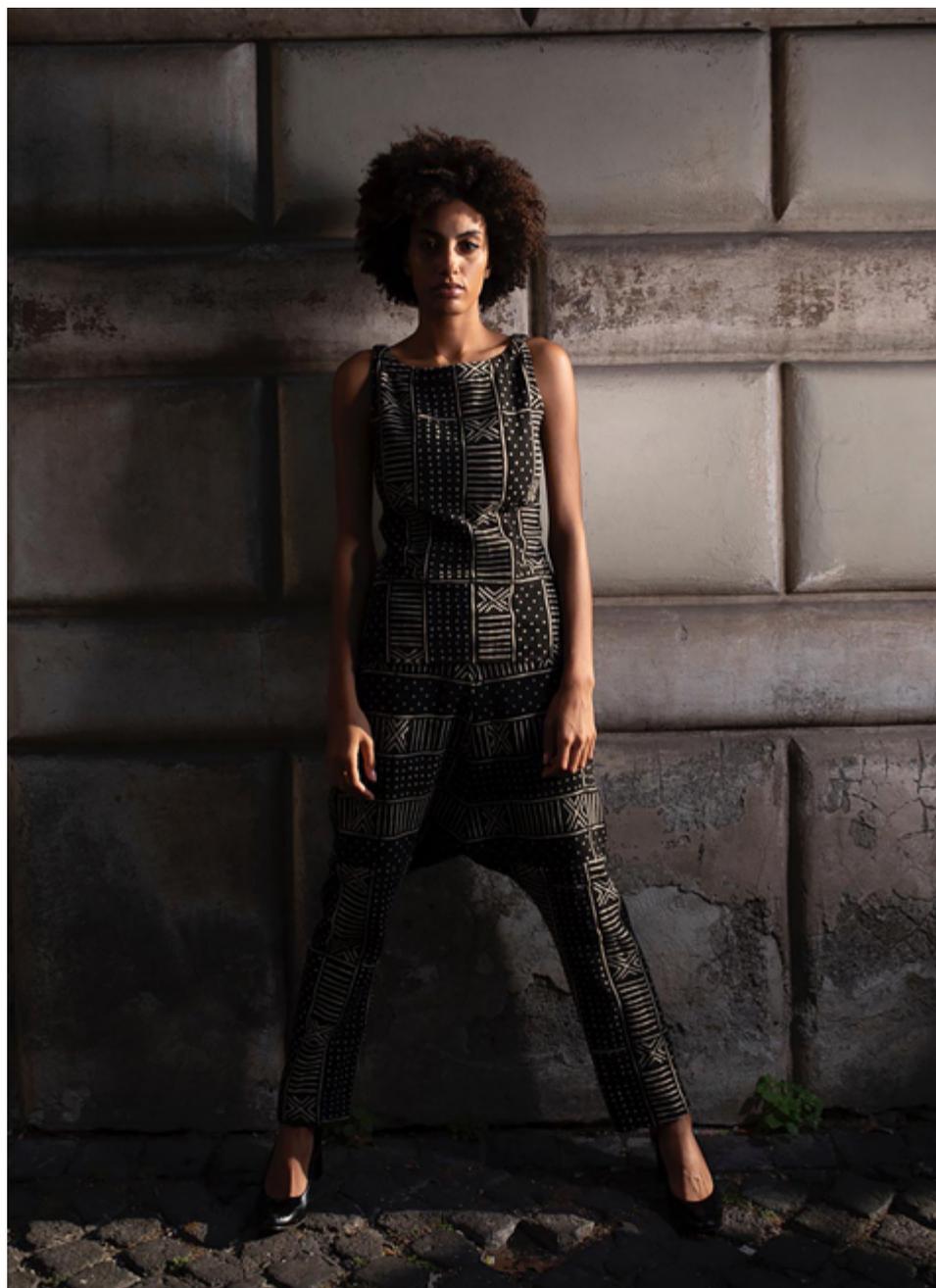


Figura 73. Creazione di Doussou Traoré. Modella: Elizabeth Chigbolo. Foto di Alessandro Raboni.



Figure 74-75. *Kufid* (Moutamid 2020).



Figure 76-77. *Kufid* (Moutamid 2020).

Profili biografici

Vincenzo Altobelli è dottorando in cinema e cultura visuale presso l'Università Roma Tre. La sua ricerca analizza l'evoluzione dei rapporti intersoggettivi nell'Italia degli anni Sessanta, partendo dalla definizione dei prototipi di mascolinità e di femminilità messi in scena nelle produzioni audiovisive del periodo. I suoi interessi di studio spaziano nella produzione cinematografica italiana ed europea, passata e recente, in un'ottica storica, psicologica e sociologica, per ricostruire le trasformazioni che hanno interessato il paesaggio geografico e antropico dal dopoguerra a oggi.

Cristina Balma-Tivola ha conseguito il dottorato di ricerca in antropologia culturale presso l'Università di Milano Bicocca. La sua ricerca si focalizza sulle relazioni tra antropologia, teatro e arte contemporanea, sul cinema etnografico e sull'antropologia visuale. Tra le sue pubblicazioni: *Identità in scena. Il caso AlmaTeatro* (2008), e le curatele *Visioni del mondo* (2004) e *Nuova museologia. I musei delle culture* (2019, con M.C. De Palma).

Elena Benelli è senior lecturer and honours advisor in italiano alla Concordia University di Montreal, dove tiene corsi sul cinema italiano e sulla letteratura italiana contemporanea e migrante. In collaborazione con Grace Russo-Bullaro, ha curato il volume *Shifting and Shaping a National Identity* (2021). Ha pubblicato diversi capitoli di libri e saggi sulla letteratura migrante, sulla serialità e sul cinema italiano contemporaneo. Tra i suoi interessi di ricerca, la letteratura migrante, il cinema italiano e l'ecocritica.

Mario V. Casale è lettore di lingua e cultura italiana presso l'Università di Innsbruck. Dal 2018 è anche dottorando nel progetto di ricerca "Cinema of migration in Italy since 1990" (2018-21) sotto la conduzione di Sabine Schrader e sta attualmente lavorando alla sua tesi dottorale sulla rappresentazione di giovani migranti e post-migranti nel cinema italiano degli

ultimi trent'anni. Ultima pubblicazione: *Etnia, genere e classe sociale: rappresentazioni intersezionali e agency in Io rom romantica di Laura Halilovic (2014)*, in Schrader S., Tiller E. (a cura di), *Agency und Invektivität in zeitgenössischen italienischen Migrationserzählungen: Kino und Literatur*, in «PhiN Beiheft», 20, 2020, pp. 62-83.

Alice Cati è professoressa associata presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove è titolare degli insegnamenti di Linguaggi e semiotica dei prodotti mediali e di Linguaggi dell'audiovisivo. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la relazione tra immagine e memoria, il rapporto tra cultura visuale e migrazione, il trauma transculturale, nonché le forme di rappresentazione e narrazione del sé attraverso i media audiovisivi. Tra le sue più recenti pubblicazioni, la curatela del numero speciale di «Cinergie», dal titolo *The Migrant as an Eye/I. Transculturality, Self-representation, Audiovisual Practices* (16, 2019, con M. Grassilli). Attualmente è membro del comitato direttivo del progetto “Mediations/Migrations” sul ruolo dei media nelle pratiche di inclusione dei soggetti migranti.

Massimiliano Coviello è professore associato in cinema, fotografia e televisione presso la Link Campus University di Roma. I suoi interessi di ricerca riguardano il rapporto tra la memoria culturale e il cinema, l'analisi del film e della serialità. Nel 2017 ha scritto, assieme a Francesco Zucconi, *Sensibilità e potere. Il cinema di Pablo Larraín*. È autore del volume *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio* (2015) e della voce “Emigrazione” per il *Lessico del cinema italiano. Forme di vita e forme di rappresentazione, vol. I* (2014), curato da Roberto De Gaetano.

Chiara Davino si laurea in architettura presso l'Università Iuav di Venezia e attualmente svolge un dottorato in sociologia e ricerca sociale presso l'Università di Bologna. È ricercatrice del progetto europeo “Welcoming Spaces”, finanziato dal programma di ricerca e innovazione Horizon2020, e co-fondatrice del progetto indipendente “Assembramenti”. I suoi interessi di ricerca includono le politiche europee di securitizzazione dei confini, la governance europea delle migrazioni, le politiche italiane di rigenerazione territoriale. Attualmente indaga la relazione tra aree interne e reti di accoglienza di migranti e richiedenti asilo.

Leonardo De Franceschi insegna storia del cinema e studi postcoloniali di cinema e media presso l'Università degli Studi Roma Tre. Si occupa di:

narrazioni dell'altro e dell'altrove; pratiche e teorie del cinema prodotte da filmmaker senza cittadinanza, razzializzati o del Sud globale; politiche per la diversità nel contesto italiano, europeo e globale. Ha pubblicato: *Il nero di Giovanni Vento. Un film e un regista verso l'Italia plurale* (2021), *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità* (2018), *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti* (2017). Con Farah Polato ha curato il dossier della rivista «Imago. Studi di cinema e media», dal titolo *Narrazioni postcoloniali della contemporaneità, tra conflitto e convivenza* (n. 19, 2019).

Agnese Draicchio, nata e cresciuta a Roma, dopo il diploma di maturità classica, decide di intraprendere lo studio teorico e pratico del cinema iscrivendosi alla Scuola d'Arte Cinematografica Gian Maria Volonté e diplomandosi nel corso di regia nel 2015. Conclusa l'attività scolastica ha avuto diverse esperienze di set come assistente, aiuto regia e segretaria di edizione. Nel 2019 conclude anche il corso di laurea DAMS, presso l'Università Roma Tre, con la tesi *Italiano, accentato, transnazionale. Il cinema oltre i limiti di Jonas Carpignano, tra modi di produzione e rappresentazione*. Nell'ultimo anno ha seguito la produzione del film *A Chiara* (Carpignano 2021).

Giovanna Faleschini Lerner è professoressa di italiano e chair in women's, gender, and sexuality studies al Franklin & Marshall College. Ha scritto *The Painter as Writer: Carlo Levi's Visual Poetics* (2012), curato *Italian Motherhood on Screen* (2017) con Elena D'Amelio, e svolto il ruolo di guest editor per il *Journal of Italian Cinema and Media Studies* (2019) e per *gender/sexuality/Italy* (2018). Ha pubblicato numerosi saggi e capitoli di volume sulla letteratura e sul cinema del XX e XXI secolo, focalizzandosi soprattutto su questioni di genere, razza e migrazione. Il suo progetto più recente è uno studio su cinema contemporaneo italiano e migrazioni, ancora non pubblicato.

Natasha S.E. Fernando è nata in una famiglia singalese di Milano, come giovane di seconda generazione. Ottenuto un dottorato alla CAMRI, University of London, ha lavorato in numerosi enti di beneficenza di Londra come communication intern. Di recente, ha lavorato come visiting lecturer alla University of Greenwich, University of East London e soprattutto alla University of Westminster. Insieme a M.C. Mancuso, ha creato e diretto *S/Confini*, un podcast in italiano su temi legati a migrazione e identità. Insieme a Mancuso e a N. Uyangoda, conduce *Sulla Razza*, un podcast in italiano promosso da Juventus. La serie mira a "tradurre" in italiano parole che

hanno una rilevanza teorica nel dibattito anglo-americano sulla razza: *race*, *colourism*, la *n-word*, *one-drop rule*, *tokenism* e molte altre.

Giuliana C. Galvagno ha ottenuto un dottorato di ricerca in scienze del linguaggio e della comunicazione ed è docente a contratto in storia e teoria dei media e film e multimedia all'Università di Torino. I suoi interessi di ricerca si focalizzano sulla storia dei media e della televisione e la progettualità transmediale.

Damiano Garofalo è ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo della Sapienza Università di Roma, dove insegna storia del cinema e storia della televisione. Si è occupato soprattutto di storia della televisione italiana delle origini, dei rapporti tra cinema, storia e memoria, e della circolazione internazionale dell'audiovisivo italiano in una prospettiva storica e contemporanea.

Malvina Giordana ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2018 all'Università Roma Tre con una tesi dal titolo: *Media, ambienti, paesaggi. Dalla prospettiva lineare alla prospettiva cosmica*. È attualmente assegnista di ricerca al Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo della stessa università all'interno di un progetto PRIN dal titolo *Modi, memorie e culture della produzione cinematografica italiana (1949-1976)*. La sua ricerca si articola, dunque, da un lato intorno al cinema italiano e dall'altro intorno al rapporto tra nuovi media e cultura visuale. Su entrambi i temi ha pubblicato saggi su volumi collettanei e riviste scientifiche.

Gaia Giuliani è ricercatrice permanente presso il Centro di Studi Sociali (CES) dell'Università di Coimbra. Al CES è inoltre PI del progetto finanziato dalla FCT "(De)Othering. Deconstructing Risk and Otherness in Portuguese and European mediascapes". In Italia, ha conseguito nel 2018 il titolo di professore associato (ASN) in filosofia politica. Dal 2020 è nel Management Committee della COST Action "Decolonising Development". È, infine, membro del comitato scientifico delle riviste «Borderscapes», «From the European South» e «Studi Culturali». Le sue ricerche si concentrano sulle costruzioni visive di razza e bianchezza a partire da una prospettiva intersezionale. Tra le sue monografie *Race, Nation, and Gender in Modern Italy* (2019), *Bianco e nero* (con C. Lombardi-Diop, 2013) e *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene* (2021).

Linde Luijnenburg insegna studi europei all'Università di Amsterdam. Ha concluso il suo dottorato all'università di Warwick, Regno Unito con una tesi dal titolo *"Black Other" nella commedia all'italiana*. Dopo il suo dottorato ha ottenuto borse di studio a Londra (Institute of Modern Languages Research) e ad Amsterdam (Università di Amsterdam) per il suo progetto sulla somalo-italianità in Inghilterra e nei Paesi Bassi. Ha pubblicato articoli *peer-reviewed* sulla letteratura e sul cinema in lingua italiana, olandese e inglese. I suoi interessi principali sono studi postcoloniali, film studies, new media, italianistica e letteratura comparata. Ha realizzato vari cortometraggi e documentari.

Giuditta Lughi, specialista in beni culturali, lavora per il Servizio Patrimonio culturale della Regione Emilia-Romagna. Ha una laurea in scienze della comunicazione e una in cinema, televisione e produzione multimediale presso l'Università di Bologna. Ha lavorato dieci anni per il Comune di Cesena nel settore culturale e al Centro Cinema Città di Cesena, dove ha collaborato con la Fondazione Cineteca di Bologna e nella progettazione di eventi. Dal 2021 è iscritta della Consulta Universitaria del Cinema.

Gianmarco Mancosu è assegnista di ricerca in storia contemporanea presso l'Università di Cagliari e professore a contratto in storia contemporanea presso l'Università di Sassari. Ha recentemente completato il suo secondo dottorato alla University of Warwick, con un lavoro sulle rappresentazioni della decolonizzazione italiana nei cinegiornali e documentari del dopoguerra. A seguito del suo primo dottorato (Università di Cagliari), ha dato alle stampe *Vedere l'impero. L'Istituto Luce e il colonialismo fascista* (2022), una monografia sulla produzione cinematografica dell'Istituto Luce sul colonialismo fascista. Ha pubblicato numerosi contributi sulla storia della cultura coloniale e postcoloniale italiana, nonché su storia e identità della Sardegna contemporanea. Ha svolto attività di ricerca anche presso la University of London, la University of Manchester e la University of Bristol.

Lorenzo Marmo è professore associato di cinema, fotografia e televisione presso l'Università Mercatorum. È inoltre professore a contratto di discipline cinematografiche presso l'Università di Napoli "L'Orientale". Dopo aver conseguito il dottorato nel 2014 presso l'Università Roma Tre, nel 2017 è stato Lauro de Bosis postdoctoral fellow presso la Harvard University. È autore di *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo, melodramma, noir*. (2018) e co-curatore, insieme a Ilaria A. De Pascalis, del dossier di «Imago. Studi di cinema e media» dedicato a *Superfici, confini e formati: le immagini contem-*

poranee (n. 20, 2020). Tra i suoi interessi principali: il rapporto tra cinema, fotografia e discorsi sulla spazialità; l'intreccio tra teorie del cinema e teoria dell'atmosfera; il cinema italiano in relazione al concetto di modernità; la cultura visuale nell'età dei social media.

Miguel Mellino è professore associato e docente di studi postcoloniali e relazioni interetniche all'Università di Napoli "L'Orientale". Tra le sue pubblicazioni, *Marx nei margini. Dal marxismo nero al femminismo postcoloniale* (2020), *Governare la crisi dei rifugiati. Sovranismo, neoliberalismo, razzismo e accoglienza in Europa* (2019), *Stuart Hall: Cultura, Razza e Potere* (2015), *Cittadinanze postcoloniali* (2012), *Post-Orientalismo. Said e gli studi postcoloniali* (2009). *La cultura e il potere. Conversazione sui Cultural Studies* (con S. Hall, 2006), e *La critica postcoloniale* (2005). È stato inoltre il curatore degli scritti politici di Frantz Fanon, *L'anno V della rivoluzione algerina* (2007) e *Per la rivoluzione africana* (2006) e di *Discorso sul Colonialismo* di Aimé Césaire (2010).

Melissa Moralli è professoressa a contratto e assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna. Ha conseguito un dottorato di ricerca in sociologia e ricerca sociale ed è stata visiting scholar presso il CRISES (UQAM, Montréal), l'IPK (NYU, New York) e il CRISES Redefined (University of Jyväskylä). I suoi interessi di ricerca includono l'innovazione sociale, le migrazioni e le metodologie creative. È ricercatrice nei progetti "Atlas of Transitions" e "Welcoming Spaces. Revitalising Shrinking Areas by Hosting Non-Eu Migrants". Tra le sue pubblicazioni, *Innovazione sociale. Pratiche e processi per ripensare le comunità* (2019).

Elena Morandi insegna lingua e cultura cinese all'Università di Bologna. Sinologa, laureata a Ca' Foscari in lingua e letteratura cinese (quadriennale), è interprete e traduttrice in ambito aziendale, fieristico e congressuale, mediatrice culturale per le scuole e le strutture sanitarie, consulente commerciale per il mercato cinese, accompagnatrice turistica con patentino per la lingua cinese, e insegnante sia di lingua e cultura cinese che di lingua italiana per studenti cinesi.

Marina Morani è ricercatrice associata presso la School of Journalism, Media and Culture (Cardiff University) dove lavora su un progetto di ricerca finanziato da AHRC che valuta come i media del servizio pubblico britannico contrastano la disinformazione nei servizi giornalistici. Ha conseguito un dottorato in giornalismo presso lo stesso dipartimento, dove ha

svolto una ricerca sui media interculturali digitali in Italia. I suoi interessi di ricerca spaziano dalle rappresentazioni mediatiche della migrazione e della diversità, all'attivismo civico e culturale delle "minoranze", alla mediatizzazione del discorso politico. Ha lavorato per anni come ricercatrice su diversi progetti di analisi del contenuto mediale commissionati da diverse organizzazioni, tra cui BBC Trust, Ofcom e UNHCR.

Áine O'Healy è professoressa di italiano alla Loyola Marymount University di Los Angeles, dove insegna studi culturali italiani, cinema italiano e Transnational film studies. Negli ultimi anni, la sua ricerca si è concentrata sulle figurazioni nell'audiovisivo di razza, genere e sessualità e sui discorsi intorno alla transnazionalità e alla postcolonialità nelle produzioni culturali italiane. Su questi temi ha scritto oltre cinquanta tra saggi e capitoli di libri e ha curato numeri monografici di «Feminist Film and Media Studies» e «California Italian Studies». Tra le sue pubblicazioni, *Transnational Feminism in Film and Media* (2011, co-cura K. Marciniak, A. Imre) e *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame* (2021). Lavora attualmente a un nuovo progetto sulle configurazioni della migrazione transgender nel cinema europeo contemporaneo.

Mitterand M. Okorie è doctoral candidate in Conflict transformation and peace studies (CTPS) presso la University of KwaZulu-Natal a Durban, Sudafrica. Ha ottenuto un master's degree in Terrorism and international relations presso la Aberystwyth University (Regno Unito) e un B.A in International relations presso la Eastern Mediterranean University (Cipro). Lettore in Peace & conflict resolution presso la Michael Okpara University of Agriculture Umudike (Nigeria). I suoi interessi di ricerca includono la trasformazione del conflitto, le relazioni internazionali, gli studi su democratizzazione e terrorismo. Suoi saggi sono stati pubblicati su riviste come «Routledge Studies in Peace Conflict and Security in Africa», «Journal of Pan African Studies» e «International Journal of Arts and Humanities».

Caterina Pecchioli è un'artista multimediale e multidisciplinare che esplora gli aspetti critici e gli effetti del potere sui comportamenti di massa e sulle dinamiche socioculturali e politiche. Il suo processo artistico e la sua attività creativa sono basati su un mix di estetica tradizionale e relazionale. È direttrice del progetto artistico e di moda "B&W-Black&White, The Migrant Trend – aps" e co-fondatrice di Nation25, una piattaforma artistico-curatorial e partecipativa che affronta temi sociopolitici e ambientali

contemporanei, con un focus speciale sulle questioni migratorie. Dal 2003, suoi lavori sono stati esposti in musei internazionali, festival e istituzioni. Come videomaker, ha collaborato con organizzazioni internazionali come UNHCR, UNICEF e Médecins du Monde Italia. È autrice di saggi su arti visive, videoarte, fotografia e performance.

Ivelise Perniola insegna storia del cinema e cinematografia documentaria presso l'Università degli Studi Roma Tre. È co-direttrice dal 2018 della rivista di fascia A «Agalma. Rivista di studi culturali» (Mimesis). Ha pubblicato le seguenti monografie: *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario* (ETS, 2016), *L'era postdocumentaria* (2014), *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann* (2007), *Oltre il Neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra* (2004), *Chris Marker o del film-saggio* (2003 – seconda edizione aggiornata 2011). Ha pubblicato numerosi saggi sul cinema documentario italiano e internazionale.

Marta Perrotta è professoressa associata in L-ART/06 presso il Dipartimento Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre. Dirige i programmi della webradio Roma Tre Radio. Si occupa di televisione, radio e digital audio, con prospettive metodologiche che interessano l'evoluzione storica e tecnologica, i generi, i format, le forme estetiche e le culture produttive dei media sonori e della televisione globale. Si occupa anche di gender & media studies, con un focus specifico sulla radiofonia italiana. Tra le sue monografie *Il Format Televisivo* (2007), *Fare Radio* (2017). Ha inoltre curato insieme a Veronica Innocenti *Factual, Reality, Makeover* (2013) e insieme a Tiziano Bonini il numero della rivista «Imago» dal titolo *Ears Wide Open. Il paesaggio sonoro negli studi di cinema e media* (14, 2016).

Enrica Picarelli è ricercatrice indipendente, consulente sui media e traduttrice, e si occupa di sostenibilità culturale e digitalità della moda in Africa. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi culturali e postcoloniali del mondo anglofono presso l'Università "L'Orientale" di Napoli. Ha pubblicato articoli nei settori media digitali e studi sulla moda e collabora regolarmente con riviste internazionali di arte e cultura, tra cui «Griot Magazine». Enrica collabora all'approfondimento teorico del progetto «B&W-Black&White», di cui cura la pagina del sito. Scrive sul suo blog («afrosartorialism.net»).

Francesca Piredda è ricercatrice di tipo A, docente di istituzioni di storia del cinema e direttore didattico del master in management dell'immagine, del

cinema e dell'audiovisivo management (MICA) presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. I suoi campi di ricerca concernono l'impatto delle politiche culturali sull'industria cinematografica nazionale, gli studi postcoloniali e sulla migrazione. Tra i suoi recenti lavori *MigrArti: finanziamento pubblico e accesso al mercato del cinema migrante in Italia* («Schermi», 5, 2019).

Giuseppe Previtali è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi di Bergamo, dove insegna storia del cinema e tiene laboratori di *media education*. I suoi interessi di ricerca riguardano in particolare le forme estreme della visualità contemporanea e il problema dell'educazione visuale. Attualmente si sta occupando dello studio delle produzioni audiovisive delle maggiori fazioni jihadiste, con un focus particolare sullo Stato Islamico. È autore dei volumi *Pikadon. Sopravvivenze di Hiroshima nella cultura visuale giapponese* (2017), *L'ultimo tabù. Filmare la morte fra spettacolarizzazione e politica dello sguardo* (2020) e *Educazione visuale* (2021).

Daniela Ricci ha ottenuto un dottorato all'Università Jean Moulin-Lyon 3, in codirezione con l'Università Howard di Washington. Insegna cinema alle Università Paris Nanterre e Paris 8. Collabora inoltre con vari festival cinematografici, occupandosi anche di formazione in materia di film e intercultura. Dal 2006 al 2012 ha ideato e diretto la rassegna "Uno sguardo all'Africa" di Savona. Le sue ricerche portano su film contemporanei d'Africa e delle diaspore, sul Black Cinema, sulle questioni delle identità e rappresentazioni. Su questi temi ha scritto numerosi articoli e curato vari libri collettivi. È autrice del libro *Cinemas des diasporas noires* (2016; tradotto in inglese nel 2020). Ha realizzato il documentario *Immaginari in esilio. Cinque registi d'Africa si raccontano* (2013).

Annamaria Rivera, per molti anni docente di etnologia e antropologia sociale nell'Università di Bari, è saggista, scrittrice, attivista. Ha lungamente collaborato o collabora tuttora con i quotidiani «Liberazione» e «il manifesto», con la rivista «MicroMega», nonché con riviste scientifiche quale «La critica sociologica». Da quasi un trentennio privilegia lo studio e la ricerca intorno alle strutture, dispositivi e pratiche dell'etnocentrismo, xenofobia, razzismo e dei nessi fra quest'ultimo, il sessismo e lo specismo, ma senza trascurare altri temi, tra i quali l'analisi della transizione tunisina, il fenomeno delle auto-immolazioni di protesta, il rapporto tra umani e non-umani. Fra le tante sue opere: *Razzismo* (2020), *L'imbroglio etnico, in quattordici parole-chiave* (con R. Gallissot e M. Kilani, 2012); *Regole e roghi* (2009).

Antonia Rubini è ricercatrice in pedagogia generale e sociale presso il Dipartimento di Educazione, Psicologia e Comunicazione dell'Università di Bari "Aldo Moro". La sua area di ricerca principale concerne l'educazione politica, con particolare riferimento all'educazione alla cittadinanza, la comunicazione educativa e l'inclusione sociale.

Tommaso Sbriccoli è antropologo sociale e politico con lunga esperienza di ricerca in India e in Italia. Interessato da sempre alle questioni riguardanti la traduzione interculturale, dal punto di vista giuridico, politico e con riferimento alle identità dei soggetti subalterni e migranti, unisce alla ricerca scientifica anche lo sviluppo di progetti ibridi tra antropologia e arte – collaborando con fotografi, musicisti e videomaker – e l'impegno attivo nel campo delle migrazioni in Italia e in Europa. Insegna presso l'Università di Siena e quella di Modena e Reggio Emilia, è affiliato alla UCL (Londra), ed è membro del gruppo di ricerca del progetto "India's Politics in Vernaculars" al King's College di Londra.

Guglielmo Scafirimuto ha conseguito il dottorato di ricerca in studi cinematografici presso l'Università della Sorbonne Nouvelle Paris 3. La sua ricerca collega l'approccio dei postcolonial studies e le teorie delle scienze sociali con il cinema e i video contemporanei incentrati sulla diaspora, l'autorappresentazione e l'identità delle minoranze. Ha pubblicato il volume *Français-e d'origine étrangère?* (2021) e numerosi articoli riguardanti gli artisti migranti e diasporici che lavorano sull'esilio e la memoria attraverso video autobiografici, documentari e pratiche audiovisive sperimentali. Ha anche integrato questa ricerca accademica lavorando nelle residenze dei migranti a Parigi, dove ha coordinato workshop video partecipativi.

Igiaba Scego è scrittrice e ricercatrice. Nata a Roma, figlia di genitori somali in fuga dal regime dittatoriale di Siad Barre, si è occupata da sempre di colonialismo e postcolonialismo. Collabora con le riviste «Internazionale» e «L'Espresso» e con diverse testate internazionali. Tra i suoi libri ricordiamo i romanzi *Adua* (2015) e *Oltre Babilonia* (2008), il memoir *La mia casa è dove sono* (2012), e il saggio *Roma negata* (2014). Ha curato le raccolte *Anche Superman era un rifugiato* (2020), *Future* (2020) e *Africana* (con C. Piaggio, 2021). Il suo ultimo romanzo è *La linea del colore* (2020), mentre il suo saggio più recente si chiama *Figli dello stesso cielo* (2021).

Sabine Schrader è professoressa di italianistica e studi culturali all'Università di Innsbruck, le sue pubblicazioni di studi cinematografici includono letteratura e cinema muto (*"Si gira!"*, 2007), Napoli e il cinema (in *Città italiane al cinema*, 2020), serialità (diversi articoli su *Maciste* e *Boris*), cinema transculturale (*Agency und Invektivität in zeitgenössischen italienischen Migrationserzählungen: Kino und Literatur*, 2020; *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, 2013, con D. Winkler). È autrice di diversi saggi sul cinema transnazionale e queer francese e italiano.

Annarita Taronna è professoressa associata di lingua inglese e traduzione dell'Università degli studi "Aldo Moro" – Dipartimento di Scienze della Formazione, Psicologia e Comunicazione. Suoi ambiti di ricerca sono i gender studies, i translation studies, gli studi coloniali e postcoloniali, l'uso dell'inglese come lingua franca negli ambiti migratori, la mediazione linguistica nel contesto interculturale.

Temenuga Trifonova è professoressa associata di cinema e media alla York University. È autrice di *The Figure of the Migrant in Contemporary European Cinema* (2020), *Warped Minds: Cinema and Psychopathology* (2014) e *The Image in French Philosophy* (2007). Ha inoltre curato i volumi *Screening the Art World* (2022), *Contemporary Visual Culture and the Sublime* (2017) e *European Film Theory* (2008). Suoi articoli sono apparsi sulla *Routledge Encyclopedia of Film Theory* (2013) e sulle riviste «Cinema & Cie», «CTheory», «SubStance», «Space and Culture», «Rivista di Estetica», «Studies in Comics», «The European Journal of American Culture», «Studies in European Cinema», «Cineaste», «Film and Philosophy», «CineAction», «Scope».

Lorenza Villani è architetta, ricercatrice e dottoranda in sociologia e ricerca sociale nel Dipartimento di Sociologia e Diritto all'Economia presso l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna. Studia all'American University di Beirut (Libano) e si laurea a pieni voti con dignità di stampa presso lo Iuav di Venezia. È ricercatrice all'interno del progetto "PERCEPTIONS", finanziato dal programma di ricerca e innovazione Horizon2020. Indaga la relazione tra dinamiche immunitarie, securitizzazione e militarizzazione all'interno di processi emergenziali. È co-fondatrice del progetto indipendente "Assembramenti".

Izabella Wódzka è candidata al terzo anno di PhD in Film studies presso la University College di Londra, dove ha conseguito un master. È attiva presso

il Centre for Multidisciplinary and Intercultural Inquiry (CMII), dove si occupa della rappresentazione di identità marginalizzate nel cinema europeo contemporaneo. Operando un approccio transnazionale alla produzione cinematografica, si interessa di testi visuali dall'Europa Occidentale e Centro-orientale, allo scopo di forzare i confini del centro percepito e includere prospettive periferiche. I suoi principali ambiti di ricerca sono lo spazio il luogo nel cinema, e il loro ruolo nella rappresentazione di identità e soggettività marginali, subalterne, transitorie e non egemoniche.

Indice dei nomi

- Ababa, E.H., 127n
Abbas S., 65
Abbey-Hart V.R.B., 432, 433, 434
Abbott S., 352n
Abshir M., 471
Abudu M., 377
Adams C., 127n
Adams J., 74
Addario N., 231
Aden K.M., 116
Afewerki I., 120
Agamben G., 73, 74, 273, 281
Ahmed S., 413, 417, 424
Ahmida A.A., 104
Aiello A., 106
Aiello M., 13
Ailian G., 456
Akkad M., 18, 104
Alam K., 375, 380
Albahari M., 413
Aldinucci G., 404, 405
Alex J., 127n
Alfieri M., 259
al-Mukhtar O., 104
Ali K., 470
Ali, Z.M., 247, 248
Ali R., 470, 471
Alietti A., 320, 332
Alighieri D., 167, 168
Allievi S., 140
Al Nassiry K.S., 283, 287, 287n
Alpozzi A., 105
Altman R., 217, 220, 221
Altobelli G., 18
Aluko-Daniels O., 375
Amaducci A., 157
Amato P., 311, 319
Amelio G., 101, 187, 189, 309
Amiri A., 126n
Amoore L., 62, 64
Amorese R., 89
Amoroso C., 273
Andall J., 114, 118, 467n
Anderson A., 338
Anderson B., 348n
Andreotti G., 105
Andreozzi L., 160
Andrijasevic R., 284
Angelone A., 114
Angelucci A., 259
Aniston J., 32
Anjaria U., 222
Antonello P., 114
Appadurai A., 265n, 288n, 406
Aradau C., 64
Arcagni S., 157
Arcopinto G., 235
Ardizzoni C., 114
Arendt H., 396
Aricò G., 450
Arillotta S., 313
Arnheim R., 219
Aspesi N., 203
Assab M., 63
Ataç I., 399
Attoh F., 381

- Augugliaro A., 20, 283, 287
 Austin J.L., 190, 198n
 Azzaro A., 60
- Bader B., 175
 Badoglio P., 299
 Baglioni L., 45., 46
 Bai J., 460
 Bai S.Y., 22, 455
 Baker jr. H.A., 363
 Bal M., 290, 465
 Baldwin R., 363, 367, 368, 369
 Balibar É., 195
 Balma-Tivola C., 19, 155n, 158
 Balotelli M., 44, 109
 Balti (M.S. Balti), 162
 Bamidele O., 380
 Banks C.A.M., 174n
 Banks J.A., 174n
 Barberis E., 259
 Barra L., 335n
 Barracco F., 107
 Barthes R., 188, 219
 Bartolo P., 195
 Basso S., 454
 Battaini V., 441n, 442
 Batthacharya, 359n
 Bauman Z., 74, 75
 Becucci S., 378
 Beck U., 74
 Belau L., 352n
 Bellingreri A., 170
 Belmonto J.P., 340
 Belpoliti M., 349n
 Ben Jelloun T., 237
 Benedict R., 363
 Benelli E., 20
 Ben-Ghiat R., 467n
 Benhabib S., 421
 Benjamin W., 348, 369
 Benvenuti G., 236
 Bergahn D., 234n
 Berger J., 361n
 Berlusconi S., 41, 284
 Bernardi C., 257n
- Berrocal E.G., 144
 Berry M., 86
 Bessoni S., 353
 Besteman C., 465
 Bettini M., 409
 Bhabha H.K., 119, 235, 238, 472
 Bhatia M., 58
 Bhuyian P., 17, 47, 49, 50, 51, 369
 Biadene R., 40, 107, 236n
 Bianchini L., 353
 Biemann U., 196, 196n
 Bigo D., 74
 Bitti F., 159
 Black Audio Film Collective, 252
 Blackwood F., 176
 Blom A., 18
 Blommaert J., 468
 Boas F., 109, 363
 Bochner A.P., 361
 Boldrini L., 46
 Boltanski L., 239, 396
 Bolter J.D., 157
 Bond E., 293n
 Bonfiglioli C., 288
 Boni L., 353
 Boni-Claverie I., 450
 Bonini T., 92n
 Bonini Baraldi S., 258
 Bonner M., 340
 Bordwell D., 218
 Bose G., 128, 129
 Bottomley A.J., 88
 Boubakar Malanchino A., 14
 Bourdieu P., 231, 237, 361
 Bousaltani A., 441n
 Bova R., 40
 Buchanan E., 435
 Budowski J., 377
 Bunce, 365n
 Burns J., 114
 Brambilla C., 75, 281, 288, 290
 Breger C., 49
 Breidenbach J., 155
 Breuil B.C.O., 386
 Brigadoi Cologna D., 454, 457

- Brioni S., 113, 116, 464, 466, 467, 467n, 472, 472n
 Brown M., 31
 Bruguera T., 422, 423
 Bruzzi S., 114, 120
 Burchielli R., 18, 77, 79
 Burinato G., 207
 Bush G., 351
 Butler J., 198n
 Buy M., 203
 Byram M., 174

 Calhoun C., 73
 Calzolaio V., 155
 Camilli A., 118
 Campion J., 29
 Canadè A., 316
 Canagarajah S., 181
 Cantat C., 282
 Caprara V., 337, 338
 Caramaschi F., 41
 Carapelli I., 160
 Carling J., 377
 Carluccio G., 335n
 Carmichael S., 108
 Carobolante F., 89
 Carocci E., 188
 Carolan M.A.M.D., 296, 297
 Carozzi M., 420
 Carpignano J., 20, 103, 232, 275, 300, 301n, 307, 308, 310, 312, 313, 315, 316, 319, 324, 328, 330, 331, 332, 335, 337, 338, 339, 341
 Carpignano V., 300
 Carr W., 418
 Cartaldo C., 65
 Casale M.V., 19
 Casarolo D., 209
 Casetti F., 409
 Cassano F., 170
 Castel R., 74
 Castelli V., 287n
 Casu G., 95
 Catalano B., 408
 Cati A., 19, 257n, 261n
 Cattaneo C., 89, 89n, 90, 91

 Cattani M., 13
 Cavarero A., 395
 Cederna G., 107
 Cenci R., 443
 Cenoz J., 468
 Cerutti M., 441n
 Chambers I., 117, 120, 289, 290, 348n, 449
 Chanan M., 249
 Charmaz K., 422
 Chiscuzzu G., 114, 116
 Cima F., 203
 Cimatti F., 320, 323, 329
 Cimoli A.C., 437
 Ciniselli G., 262
 Cipolletta G., 239
 Clifford J., 406
 Clò C., 114
 Coard B., 366n
 Cohan S., 215
 Coladonato V., 335n
 Coletti M., 297
 Collins P.H., 297
 Colpani G., 62, 212
 Colucci M., 258
 Coly M., 16
 Connell R.W., 207, 208
 Connor W., 319
 Conrad J., 419
 Conte G., 63
 Corcuff P., 229, 230
 Corrias D., 89, 93
 Cossu A., 258
 Costa P., 340
 Costa R., 105
 Cotti E., 208
 Covi T., 340
 Coviello M., 21, 187n, 188, 403n
 Cremona R., 451
 Crialesi E., 189, 190, 191, 194, 198, 198n, 232, 276, 309
 Cross A., 471
 Crudetti D., 14
 Curti L., 289
 Cuttitta P., 74, 75, 76
 Cwynar C., 88

- D'Alife L., 13
 D'Ovidio, 258
 Dachan A., 60, 61
 Dada O., 383
 Dal Lago A., 77
 Dalmasso A.C., 195
 Dante E., 201, 208
 Dardenne J.-P., 340
 Dardenne L., 340
 Davino C., 18
 Davis J.E., 42
 De Angelis D., 92, 92n
 De Angelis E., 126n, 131, 132
 De Blank S., 381, 386
 De Blasio E., 236
 De Cecco V., 451
 De Certeau M., 188
 De Feo A., 231
 De Franceschi L., 13n, 15, 38n, 187n, 188n,
 232, 308, 352n, 444
 De Genova N., 76, 282, 285, 397
 de Goede M., 62, 64
 De La Maison Y., 162
 De Manincor A., 420
 de Medeiros M., 205
 DeMonaco J., 350n
 Demonte M., 262
 De Pascalis I.A., 189
 De Santis G., 104
 De Seta G., 309
 De Sica V., 296
 de Staël-Holstein G., 32
 De Stefano N., 126n, 132
 Del Boca A., 103n, 467n
 Del Frà L., 116n
 Del Grande G., 283, 287, 287n, 288
 Deleuze G., 361, 362, 362n, 407, 450
 Deplano V., 467n
 Derbal M., 234
 Derrida J., 180, 249
 Deshpande N.A., 375
 Desille A., 413
 Devore W., 174n
 Dewey J., 172
 de Witte M., 434
 Di Liegro L., 107n
 Di Matteo P., 417
 Di Mitri P., 14
 Di Muro P., 441n
 Di Nicolantonio L., 339
 DiAngelo R., 59
 Diawara M., 363
 Dikele Distefano A., 16, 52, 232
 Diritti G., 223
 Di Simone M., 441n
 Dobbin K., 405
 Dotson K., 399, 400
 Dovey L., 264
 Doyle P., 383
 Draicchio A., 20
 Du Bois, W.E.B., 61, 296, 363
 Duncan D., 115, 119, 293n, 300, 301, 301n,
 467n
 Durastanti C., 395
 Dyer R., 460
 Dyson M.E., 157
 Ebert R., 340
 Eder J., 376
 Edirippulige Fernando N.S., 21
 Edwards E., 406
 Ehrlich D., 341
 Ejzenštejn, S.M., 222
 Elia G., 171, 172
 Elliott A., 414
 Ellis C., 361
 Emmer L., 300
 Enzensberger H.M., 108
 Erbland K., 307
 Eric A.Y., 127n
 Eriksen E.O., 424
 Errichiello M., 126n, 234, 237
 Essaydi L., 229
 Essel O.Q., 432
 Eugeni R., 257n
 Facchetti B., 217n
 Fairouz (N. Haddad), 289
 Faleschini Lerner G., 20, 37n
 Fanon F., 65, 128, 129, 351, 362, 393, 398

- Fared, T., 289
 Farinelli F., 410
 Fassin D., 58, 77
 Fazzini P., 353
 Fenstermaker S., 376, 382
 Ferilli S., 203, 204
 Fernandes V., 60, 61
 Fernando K., 47
 Ferraro F., 369
 Feuchtwanger L. 168
 Field P., 365n
 Fincher D., 380
 Finos A., 337
 Flaiano E., 104
 Flamm M., 414
 Floridia P., 420
 Floyd G., 31
 Foner E., 294n
 Foraggio A., 126n, 134
 Forman M., 163
 Forster E.M., 32
 Forte C., 459
 Fossati P., 446, 448, 451
 Foucault M., 117, 236
 Francis K.A.J., 127n
 Frezza G., 234
 Friedrich C.D., 219
 Friml R., 340
 Frisina A., 58, 61, 65, 251, 252
 Frisullo D., 107
 Fulci L., 353
 Fuller M., 117, 467n
 Fusco C., 32
 Fusco G.C., 105

 Gabbanelli M., 63
 Gaglianone D., 13
 Gainsbourg C., 192
 Galli A., 65
 Gallone C., 187
 Galvagno G.C., 19, 155n, 158
 Garbo G. (G.L. Gustafsson), 206
 Garcia M., 340
 Garçía O., 463n, 468
 Garcia-Blanco I., 86

 Garfield W., 314
 Garner E., 295
 Garofalo D., 20, 339
 Garraio J., 59, 60
 Garrone M., 126, 126n, 127, 197, 276, 338,
 339
 Gastaud Y., 244
 Gay G., 174n
 Gaye A., 234
 Georgiu M., 261
 Germi P., 192
 Ghali (G. Amduli), 159, 160
 Gharbi, A., 252
 Gheddafi M., 41, 104, 284
 Ghervas S., 272
 Giametta C., 59
 Gianikian Y., 116n
 Giannini C., 65
 Gianturco G., 231
 Gibson M.A., 174n
 Gilbert E., 32
 Gilroy P., 360, 363, 366
 Ginocchietti M., 198n
 Giordana M.T., 272
 Giorgi A., 65, 413
 Giordana M., 19, 187n
 Giovannesi C., 132, 309
 Giuliani G., 14, 18, 59, 87, 119, 296, 349,
 353, 430
 Glissant E., 188
 Godard J.-L., 340
 Gobbo Diaz M., 14
 Goethe W., 32
 Golino V., 338
 Gombrich E.H., 176n
 González Davies M., 174
 Goode A.B., 217n
 Gordon L., 368
 Gorter D., 468
 Gozzi G., 348n
 Gozzini P., 217n
 Granata A., 168
 Gravano V., 435
 Grechi G., 435
 Green J.W., 174n

- Greene J.S., 163
 Greene S., 296
 Grimshaw A., 361n
 Gualano L., 20, 353
 Guattari F., 361
 Guida E., 114, 116
 Gyang K., 21, 377
- Hage G., 59
 Halilovic L., 47
 Hall S., 146, 235, 360, 360n, 363, 367
 Halperin V., 354
 Hamilton C.V., 108
 Hanretty C., 395
 Hansen H.L., 243, 243n
 Haraway D., 451
 Harley K., 330
 Harrison F., 365
 Harrow K., 327
 Hartigan J., 365
 Hassan A.S., 471
 Hawkins H., 414
 Hawthorne C., 435
 Hawthorne N., 30, 32, 33, 430
 Heller C., 410
 Hermanin C., 395
 Hernández-Navarro M.A., 290
 Hess R.L., 467n
 Heyer-Caput M., 193
 Hepworth K., 146, 321, 328
 Hitler A., 105
 Hobson J., 65
 Hogan S., 217, 221
 Holdaway D., 352n
 Holdridge L., 413, 424
 Hondo M., 252
 Hong H.X., 460
 hooks b. (G.J. Watkins), 174, 298
 Hoopes D.S., 174n
 Hopewell J., 337, 338
 Horsti K., 77, 81, 81n, 82, 250, 253, 414
 Hossameldin M., 232
 Houbabi W., 160, 161
 Houssein C., 464, 466
 Howe M., 365, 365n, 366
- Hu R., 381
 Huber V., 75
 Huggan G., 117, 120
- Iannelli L., 261
 Ingiriis M.H., 465
 Illich I., 367
 Incerti S., 126n, 131
 Issa A., 159, 162
 Ivory J., 32
 Isin E., 148
 Issa-Salwe, 466
 Ivasiuc A.N., 320, 328
- Jacovacci L., 44
 Jackson A., 294
 Jackson K., 352n
 James C.L.R., 364
 James H., 29, 32
 Jardim J., 330
 Javaheri S., 234, 236, 237
 Jean S., 435
 Jedlowski A., 247
 Jeffreys S., 380, 381
 Johnson J.W., 363
 Jones H., 361
 Jottar B., 196
 Jowett L., 352n
 Jun, W.X., 460
- Kann D., 61
 Kantaris G., 330
 Kara H., 413
 Katugampala S.D., 17, 47, 49, 232, 234, 235,
 369
 Kauffman M., 414
 Kaur H., 215, 219, 220, 221
 Kelan E.K., 383
 Kemmis S., 418
 Kenny G., 340
 Kerner A.M., 349
 Keslassy E., 337
 Kibout N., 234, 237
 Kumar, K.J. 222
 Khadria B., 155, 156

- Khan S. (Mohammad Muzaffar Ali), 107n
 King M.L., 295
 King S., 347
 Kirby K., 116n
 Kirsten G., 219
 Kobald I., 176
 Kóczé A., 322
 Koschorke A., 218
 Kowfurow A., 471
 Kramer S., 299
 Kristeva J., 130
 Kudrow L., 32
 Kurdi A., 156
 Kuti T., 159
 Kuwornu F.K., 43, 45, 234, 236, 298
 Kwako S., 127n
- Labanca N., 467n
 Lāiōung (G. Bockarie Consoli), 159
 Landsberg A., 249
 Landvreugd C., 430
 Lange S., 217
 Lankapura B.D., 234
 Latour B., 73
 Lavorato G., 310
 Le Maître B., 353
 Leavy P., 413
 Lee S., 20, 275, 289, 290, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301
 Lee Wallace T., 347
 Lefebvre H., 73
 Lefebvre M., 218
 Lefebvre H., 417
 Lensing J.U., 221
 Leonardo A. (A.A. Benameur), 159, 162
 Leong N., 359, 359n
 Lewis E., 31
 Lewis R., 204
 Lewis I.M., 467, 467n
 Li Donni P., 126n, 133
 Liguori D., 133
 Liao L., 456
 Linden S., 339
 Lindeborg R.H., 363
 Lindsay R.B., 174n
- Liskova A., 205
 Lobsien E., 218
 Lodge G., 339
 Logan L., 360, 360n
 Lombardi G., 126n, 127, 130, 132, 188, 309
 Lombardi-Diop C., 113, 114, 296, 430
 Lopriore L., 177
 Loscil (S. Morgan), 237n
 Lowenstein A., 348
 Luchetti D., 273
 Luchetti L., 276
 Lughi G., 19
 Luijnenberg L., 22, 464
 Lum D., 174n
 Lumley R., 121
 Lund, 430
 Lupi G., 352
- Macallin M., 471
 Macleod K., 413, 424
 MacNamara J., 424
 Madsen V., 89
 Maestri G., 322
 Magare A., 470, 470n, 471
 Maggio G., 160
 Maglio A., 114
 Mahr K., 385
 Makkox (M. D'Ambrosio), 94
 Malcolm X (M. Little), 295
 Malinowski B., 361
 Malkki L., 86, 406
 Mancosu G., 18, 116
 Mancuso M., 381
 Maneri M., 59, 139
 Mangini C., 116n
 Mannoni O., 128, 129
 Manzoli G., 335n
 Marchioni V., 89
 Marcus G.E., 406
 Mari F., 408
 Mariani A.P., 13, 215
 Marinaro I., 322
 Marincola G., 44
 Mariottini D., 65
 Marley B. (R. Nesta Marley), 359

- Marmo L., 19, 187n
 Marrese E., 163
 Martera L., 187n
 Martignani L., 230
 Martin T.B., 31
 Martinelli E., 441n
 Martiniello M., 423, 424
 Martorana G., 40
 Marshall P.L., 174n
 Maruego (O. Laanbi), 159, 160, 162
 Marx K., 278
 Marzorati R., 259
 Massey D., 322
 Master Sina (A. Baraka), 159, 162, 163
 Mastropietro P., 65
 Matsaganis M.D., 139
 Maturana H.R., 174, 175
 Maugeri P., 118, 119
 Mavelli L., 397
 Mayes F., 32
 Mazzara F., 399, 420
 Mazzarelli D., 93, 94
 Mazzotti B., 441n
 Mbembe A., 33, 75, 251, 417
 McAuliffe M., 155, 156
 McBride J., 297
 McCarthy L.A., 380, 381
 McClintock A., 119
 McCollum, 347
 McGarry A., 322, 327, 328, 329
 McQueen S., 16, 359, 360, 361, 362, 363,
 364, 365, 365n, 366, 367, 368, 369
 McTaggart R., 421
 MC Manar, 289
 Means Coleman R.R., 349
 Meli A., 139
 Mellino M., 21, 235, 367
 Melliti M., 17, 40, 106
 Meloni G., 62, 63
 Melville H., 32
 Meo E., 44, 232, 236
 Mercer K., 363
 Merli P., 423
 Messerschmidt J.W., 208, 382
 Mezzadra S., 48, 49, 59, 75, 76, 197n, 348n, 409
 Miaomiao H., 461
 Miccichè L., 22, 116n
 Miele C., 286
 Migliori G., 198n
 Mignolo W., 175
 Milan G., 168, 171
 Millar K.M. 327, 330
 Milner K., 176
 Minh-Ha, T.T., 235
 Minissale G., 210
 Mischia D., 353
 Missero D., 352n
 Mitchell L.C., 217
 Mitchell W.J.T., 176n, 396
 Mohamed A., 468, 469
 Mohamed M.A., 469
 Mohebi R., 234, 236, 236n, 237, 252
 Monaco J., 466
 Monicelli M., 18, 105
 Montaldo G., 104
 Montandon A., 248
 Montani P., 190
 Montesarchio, 126n
 Moore K., 86
 Moralli M., 21, 414, 424
 Morandi E., 22
 Morani M., 18, 141, 144, 146
 Morel P., 380
 Morgan S., 470
 Morgenstern J., 340
 Morreale E., 339
 Morrison T. (C.A. Wofford), 180
 Moschin G., 105
 Moses Y.T., 365
 Mouffe C., 417, 424
 Moutamid A., 441n
 Moutamid E., 13, 21, 441, 442, 443, 443n,
 444, 446, 449, 450, 451
 Moutamid L., 441n
 Mueller M., 295
 Muggeo G., 335n
 Mukhopadhyay C., 365
 Müller Gjesdal A., 301
 Mullings L., 365
 Mujcic E., 146

- Muresu S., 251, 252
 Murphy R., 32
 Murray J.P., 386
 Musarò P., 75, 76, 79, 80, 261, 413, 420
 Muscardin L., 309
 Muschietti A., 347
 Mussgnug F., 114
 Mussolini B., 113, 117
 Mutti G., 232
- Naficy H., 38, 232, 449
 Naples N.A., 202
 Nappa S., 126n
 Näre L., 205
 Natale M., 238
 Nathan V., 37n, 271
 Neale Hurston, Z., 363, 364, 368
 Negro P., 299
 Neguse A., 81, 82
 Neilson B., 48, 197n
 Neri D., 403n, 404, 407
 Nervi P.L., 162
 Neumann K., 81n
 Newman D., 75n
 Ngonmo M.F., 435
 Nichols, B., 215
 Nikielska-Sekula K., 413
 Nikolajeva C.S., 176
 Nielsen G., 148
 Ning Yuan Z., 22, 455
 Nitish P., 365
 Noce C., 298, 309
 Nogu P., 377
 Nour A., 298
 Nour N.M., 375
 Nucci G., 89
 Nzeribe S., 383, 385
 Nze A., 234
- O'Healy Á., 17, 37n, 187n, 232, 286, 309, 315
 O'Rawe C., 336
 Ooja, S., 377
 Obenson T., 337, 377
 Offeddu L., 63
 Oittinen R., 174
- Okorie M., 21
 Okorie M.M., 380
 Olazo D., 204
 Olivera M., 320
 Olufade C., 378, 381, 386
 Omilusi M., 385
 Omizzolo M., 216
 Onana S., 13
 Onunaku I., 383
 Orton M., 37n, 298
 Oscherwitz D., 246n
 Otsuji E., 473
 Ottocento L., 337
 Ottolenghi V., 104
 Oswald H., 160
 Ouadi M., 205
 Oubana A., 42
 Oubana S., 41
 Oubana T., 42
 Ovuorie, T., 377
 Owen R., 297
 Özpetek F., 39
- Paasi A., 75n
 Pachman M., 350
 Pacifico M., 133
 Pacilio L., 157
 Pagano E., 126n
 Palaskas S., 160
 Palidda S., 243
 Paltrinieri R., 423
 Palumbo P., 115
 Panarese R., 89
 Panico C., 58, 63
 Paolos M., 61, 114
 Papadopoulos D., 66
 Papas I., 105
 Papou H., 14, 47, 234
 Parini Bruno G., 455
 Parker Remond S., 31
 Parmiggiani P., 413
 Pasolini P.P., 102
 Passerini R., 89
 Pastrello M., 353
 Pavani R., 160

- Pazzola G., 258
 Pecchioli C., 21, 429, 431
 Pedone V., 455
 Peele J., 350, 351, 352
 Pellegrino C., 79
 Pemberton S., 259
 Pennycook A., 468, 473
 Perniola I., 13, 114, 194n
 Perrotta M., 18
 Peruzzi G., 231
 Pes A., 467n
 Pesarini A., 61
 Petti A., 75
 Petrone Peynado L., 297
 Petrovich Njegosh T., 59
 Peverini P., 157
 Peynado I., 297
 Pezzani L., 410
 Phillimore J., 259
 Philo G., 156
 Piancazzo F., 436
 Picarelli E., 21
 Picchio R., 353
 Picciarelli V., 49, 51
 Pierobon P., 283
 Pievani T., 155
 Piga Bruni E., 75
 Pinelli P., 58
 Piredda M.F., 19, 257n
 Piscitelli M., 441n
 Pitzalis M., 231
 Placido M., 101, 105, 271, 309
 Plowright P., 92, 92n
 Pogliano A., 61, 64, 65
 Polato F., 187n, 232
 Polchi V., 65
 Polizzi G., 209
 Ponterotto J.G., 174n
 Ponzanesi S., 235
 Porcarelli A., 298n
 Powell E., 360
 Pravadelli V., 189
 Previtali G., 20, 347n
 Prisco F. 132
 Prospekt Photographers, 162
 Puar J., 201
 Public Enemy, 295
 Puccioni M.S., 201, 205
 Pugliese E., 102, 102n

 Quassoli F., 59
 Quinn A., 105

 Rackete C., 63
 Racleş, A., 328
 Radogna A., 162
 Rahman A., 375, 380
 Rajadhyaksha A., 223
 Rancière J., 39, 316
 Randi P., 126n, 131, 188
 Rashid H., 14, 17, 44, 46, 46n
 Reed O., 105
 Renz C., 351
 Reeves M. 349
 Rice T., 31
 Ricci D., 21
 Ricci Lucchi, A., 116n
 Richard D., 296
 Rihanna (R.R. Fenty), 301
 Riniolo V., 320
 Risman B.J., 383
 Rispoli A., 420
 Ristori M., 353
 Rivera A., 18, 101, 107
 Roberts J., 32
 Robinson C., 360
 Rocchi C., 262
 Rodari G., 408
 Rohrwacher Alba, 208
 Rohrwacher Alice, 278, 338, 339
 Romano S., 448
 Romeo L., 126n
 Romeo C., 113, 114, 296
 Romero J., 354
 Romito M., 367
 Rooney D., 340
 Rose B., 349
 Rosenstone R.A., 120
 Rosi G., 189, 194, 195, 196, 198, 198n, 220n,
 232, 309, 315

- Rossellini R., 296, 340, 471
 Rossi F., 189
 Rosso F., 365
 Rouch J., 247
 Rota A., 162
 Rowell L.L., 419
 Rubini A., 19, 167n
 Ruhs M., 156
- Sablone L., 65
 Saeed J.I., 470
 Saggiomo V., 465
 Sagnet Y., 310
 Said E.W., 65, 176n
 Saidi L., 433, 434
 Sallam A., 287, 289
 Salone C., 258
 Salvador R., 16
 Salvatierra Ortega, S., 262
 Salvini M., 62, 63, 394
 Samarasinghe V., 375, 381
 Sami I., 162
 Santoro M., 230
 Santos S.J., 58, 59, 60
 Saponari A.B., 352n
 Savona E.U., 375
 Sayad A., 410
 Sayed M., 234, 237
 Sbriccoli T., 21, 403n, 404, 405
 Scafirimuto G., 19, 250
 Scaglioni M., 335n
 Scarabello S., 434
 Scaringi E., 51
 Scego I., 17
 Scevola N., 94
 Scheel S., 287
 Schlee G., 465
 Schipilliti D., 311
 Schlesinger E.G., 174n
 Schrader S., 19, 37n, 187n, 220, 223, 271
 Schramm M., 430n
 Schultz N., 75
 Scola E., 188, 471
 Scorsese M., 20, 189, 300, 335, 336, 337, 338, 339, 341
- Scott A.O., 340
 Segre A., 14, 20, 40, 41, 106, 107, 188, 223, 232, 236n, 247, 276, 283, 286, 309, 310, 310n, 454
 Segre Reinach S., 435
 Seidl U., 340
 Seihon K., 300, 307, 308, 310, 324
 Sejko R., 13
 Seke, G.D., 232
 Semi G., 423
 Serapiglia D., 470
 Setola G., 127n
 Severi C., 408
 Shaw M., 231
 Sherman W.T., 294
 Shi S.Y., 457, 460
 Shia J., 300
 Shohamy E., 468
 Shohat E., 466
 Shongolo A.A., 465
 Sibhatu R., 113, 114, 117, 422
 Siegel D., 381, 386
 Sigona N., 322, 323
 Sigrist R., 272
 Simone N., 192
 Simone S., 353
 Singh G., 215, 219, 220, 221, 222
 Sirriyeh A., 146
 Skal D.J., 348
 Smets K., 416
 Smiragina-Ingelstrom P., 380
 Smith J., 16
 Soja E., 322
 Sokona, S., 252
 Soldati M., 192
 Sollima S., 126n, 127
 Somers M., 394
 Sontag S., 397
 Sossella G., 234, 348n
 Spanger M., 375, 379
 Spielberg S., 276
 Spivak G.C., 59, 250, 351n, 400
 Stafutti S., 454, 456
 Stam R., 330, 466
 Stamo K., 234, 237

- Stasolla C., 103
 Stazi G., 95
 Steiger R., 105
 Stein E., 396
 Stoler A.L., 65, 115, 119
 Strozza S., 238
 Sun T., 454
 Sy A., 300, 310
 Szczpanik M., 86, 87

 Tam, 359n
 Tanani A., 234
 Taronna A., 19, 167n
 Taviani P., 340
 Taviani V., 340
 Taylor B., 31
 Tazzioli M., 80
 Teixeira R., 337
 Tekle A., 234
 Teno J.-M., 450
 Tesfàù, M.G., 61
 The Revolutionaries, 362
 Thompson J.B., 91
 Ticktin M., 58
 Tillinger Koskoff E., 337
 Tintori G., 117
 Tobino M., 105
 Tognazzi M.S., 201, 203
 Traini L., 65
 Traoré D., 433
 Trehan N., 322, 323
 Trevisan V., 205
 Trifonova T., 20
 Tripodi P., 467, 472n
 Triulzi A., 245, 246
 Troccoli M.G., 15n
 Trouillot M.-R., 363
 Trump, D., 347
 Tsianos V.S., 66
 Tsinhanjinnie H.J., 405, 406
 Tsoukala A., 74
 Tuhiwai Smith, L., 365
 Tulloch C., 429
 Twain M., 32

 Uhl M., 222

 Vacchiano F., 58, 63
 Valecce A., 297
 Valent G., 109
 Valori A., 299
 Vallone R., 105
 van Baar H., 320, 322
 Van Gennepe A., 161
 van Liempt I., 381, 464
 Vellon P., 296
 Verdicchio P., 295
 Vernallis C., 157
 Vignani A., 441n
 Villani L., 18
 Virga A., 298n
 Visconti L., 195, 296
 Vivarelli N., 337, 338
 Vulashi L., 145

 Walker L., 329
 Wasco S.M., 380
 Weber M., 231n
 Weekes R., 351
 Wei L., 463n, 468
 Weissberg J., 300
 Wekker G., 59, 65
 Wells A., 32
 Welsch W., 215
 Wen M., 460
 Wenger E., 180
 West C., 376, 382
 Weston K., 350
 Wetizer R., 375
 Wharton E., 32
 Wheatle A., 366n
 Winkler D., 37n, 187n, 271
 Winnicott D., 193
 Wittmayer J.M., 424
 Wodak R., 414
 Wood J., 207
 Wood N., 319, 320
 Wright R., 363, 368
 Wyler W., 29
 Wódzka I., 20

- Yamasaki M., 349n
Yimer D., 40, 107, 220n, 234, 236, 236n, 247,
248, 250, 251, 253
Young I.M., 399
Youngblood P., 162
Yuval-Davies N., 321, 322
- Zambelli N., 218
Zambenedetti A., 271
Zampaglione L., 353
Zarantonello G., 353
Zavoli S., 95
Zhang Z.A., 457
Zhang G., 131
Zhao C., 16
Zhiyuan, L., 456
Zimmerfrei, 420, 421
Zimmermann D.H., 376, 382
Zineddaine M., 234
Zoletto D., 367
Zuber-Skerritt O., 419
Zuccala B., 298
Zuccon I., 352
Zucconi F., 409
Zukrigl I., 155
Zylberman P., 74

Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

dello stesso argomento

Alessandra Anichini, Pamela Giorgi, *Lo straniero di carta. Educare all'identità tra Otto e Novecento*, 978-88-9295-049-8 (ISBN versione digitale 978-88-9295-384-0)

Lo que la diversidad esconde. Experiencias con tecnología al servicio de la inclusión, a cura di Tania Caamaño Liñares, María Montserrat Castro Rodríguez, Diana Marín Suelves, Jesús Rodríguez Rodríguez, 978-88-9295-500-4 (ISBN versione digitale 978-88-9295-501-1)

Dal locale al globale. Le musiche del mondo a scuola, a cura di Fulvia Caruso, Maurizio Corda, Gaiane Kevorkian, Monica Serafini, Elisa Tartaglia, Thea Tiramani, 978-88-9295-105-1 (ISBN versione digitale 978-88-9295-109-9)



Migrazioni, cittadinanze, inclusività. Narrazioni dell'Italia plurale, tra immaginario e politiche per la diversità
a cura di Leonardo De Franceschi
con la collaborazione di Ivelise Perniola

direttore editoriale: Mario Scagnetti

editor: Laura Moudarres

caporedattore: Giuliano Ferrara

redazione: Nicholas Izzi

progetto grafico: Sara Pilloni

