

Massimiliano Coviello
Lo sguardo dell'altro sulla penisola.
Le migrazioni attraverso il cinema italiano

1. *Assenze e spaesamenti*

Secondo Gilles Deleuze e Félix Guattari il movimento del migrante, riguarda sempre lo spostamento da un punto iniziale, divenuto inospitale, a un altro a volte non ben localizzato. Tale movimento è opposto a quello del nomade, descritto invece come una figura in continuo movimento all'interno di uno spazio liscio e aperto, un territorio non ancora o non del tutto antropomorfizzato. Il migrante subisce una deterritorializzazione dovuta a fattori sociali e ambientali (guerre, crisi, carestie) e si sposta – è costretto a farlo – alla ricerca di uno spazio che gli consenta delle forme di riterritorializzazione. Ma il suo movimento avviene in un territorio spesso ostile, uno spazio chiuso e già striato, nel quale il migrante prova a elaborare tattiche di adattamento e inclusione che spesso risultano fallimentari e che lo costringono a una condizione di marginalità o perfino di reclusione¹.

Da un punto di vista sociologico e antropologico le deterritorializzazioni, assieme ai mancati processi di riterritorializzazione, del migrante possono trovare un corrispettivo nel concetto di spaesamento, ossia quella condizione di radicale incapacità di gestione e inserimento nell'ambiente circostante, a cui si accompagna la consapevolezza di essere sempre fuori posto. La molteplicità degli spostamenti che coinvolgono la figura del migrante sono sintomatici 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 presente².

¹ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvechi, Roma 2010, pp. 451-453.

² Cfr. A. SAYAD, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

Questo saggio si concentra sulle strategie che sono state adoperate dal cinema italiano per dar forma a questa doppia assenza e provare così a costruire uno spazio discorsivo per il suo superamento. Dal racconto delle emigrazioni compiuto dal neorealismo alle immigrazioni nel cinema contemporaneo: l'obiettivo è quello di indagare, 'attraversando' alcune tappe della storia del cinema italiano, le forme di rappresentazione di un'alterità che intende mostrarsi come tale e che al contempo prova a collocarsi – a riterritorializzarsi malgrado tutto – all'interno di un paesaggio, quello peninsulare, spesso deturpato dall'azione umana, nella precarietà dei luoghi di lavoro, tra i pregiudizi della socialità³.

Muovendosi tra le epoche storiche, per farle collidere, e tra le forme del cinema, per farle dialogare, questo saggio proverà dunque ad analizzare alcuni film il cui merito, estetico e politico, è quello di affrontare il rapporto tra l'erranza del soggetto migrante e il paesaggio italiano, di rielaborare le immagini che documentano il viaggio, di denunciare il controllo biopolitico dei corpi e i tentativi di sovvertire i dispositivi di assoggettamento.

2. *Gli attori-medium del neorealismo*

Nel regime estetico inaugurato dal neorealismo lo sguardo si fa erratico ma mai inconsapevole, le logiche narrative riproducono sullo schermo il vagabondaggio, la deambulazione e lo spaesamento dei soggetti all'interno di ambienti che, deformati dalla guerra, restano ancora da decifrare. Si tratta di vedere con e attraverso il personaggio per ricomporre un mondo ancora saturato dalle rovine della guerra appena trascorsa.

Gli attori-medium del neorealismo, così definiti da Deleuze perché «capaci di vedere e far vedere più che d'agire»⁴, rivelano la vertigine di un'identità dispersa o esplosa e la fanno interagire conflittualmente con un paesaggio, rurale e urbano, in trasformazione. Nel cinema neorealista prende forma una configurazione narrativa che individua nell'atto del migrare – inteso come movimento dominato dall'incertezza del soggetto che lo compie, ricerca di nuovi spazi vitali, negoziazione e riconfigurazione delle identità in rapporto ai mutamenti sociali – una delle principali

³ Per maggiori approfondimenti sui rapporti tra forme di rappresentazione dei movimenti migratori e sentimenti dello spostamento, in relazione al cinema italiano, cfr. M. COVIELLO, *Emigrazione*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di vita e forme di rappresentazione*, I, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 309-371.

⁴ G. DELEUZE, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 31.

forze trasformatrici, dentro e fuori i confini italiani. Stefania Parigi, studiosa che ha dedicato importanti ricerche al cinema italiano del secondo dopoguerra, scrive:

Tutto il cinema del dopoguerra è un cinema della migrazione, intesa come riconquista del Paese e, allo stesso tempo, come perdita delle radici, come esperienza di spaesamento, come vertigine di un'identità dispersa o esplosa. Da una parte gli spazi urbani avvolgono i protagonisti in spirali di spersonalizzazione, di squilibri e di mancanze; dall'altra il territorio fisico e culturale dell'intera Italia mostra, insieme alle sue diversità, tutta la propria natura conflittuale⁵.

Con *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946), *Europa '51* (1951) Roberto Rossellini ha saputo raccontare l'errare del soggetto sul territorio italiano dilaniato dalla guerra e ne ha restituito l'esperienza delle e tra le macerie. È con *Stromboli, terra di Dio* (1950) che il cinema di Rossellini fa cortocircuitare l'erranza neorealista con la migrazione di un personaggio che giunge sino allo spazio arcaico dell'arcipelago delle Eolie, dando forma a un incontro il cui gli eventi eccedono l'azione del soggetto e al contempo si stabiliscono le condizioni di possibilità per un nuovo sguardo sul mondo.

Il film si compone di una gamma alquanto articolata di soggettività migranti – dalle famiglie che hanno abbandonato l'isola alla ricerca di una stabilità lavorativa ed economica agli anziani che vi hanno fatto ritorno, fino ai giovani reduci – travolte dagli eventi storici come dai fenomeni naturali. In particolare, è il personaggio di Karin (Ingrid Bergman) a essere sempre straniero rispetto ai luoghi, ai contesti e alle regole sociali. Profuga lituana, rifugiata in Italia in un campo di raccolta per stranieri nella primavera del 1948, Karin vorrebbe emigrare in Argentina ma si vede rifiutare il visto e decide di sposarsi con Antonio (Mario Vitale), un soldato italiano che la condurrà nella sua terra d'origine, l'isola di Stromboli. Qui la coppia troverà un tessuto sociale deformato dai processi migratori: le famiglie più giovani sono quasi tutte emigrate in Australia, i pochi anziani, dopo aver vissuto all'estero per diversi anni, sono tornati a ripopolare le antiche case di pietra e sopravvivono grazie ai risparmi e alle rimesse dei primi. Se il movimento discensionale verso la terra d'origine di Antonio equivale, per Karin, alla regressione verso un mondo arcaico, spesso intollerabile, è attraverso il contatto visivo con la mattanza dei tonni e poi con la fuga disperata lungo le pendici del vulcano – dove la forza della natura

⁵ S. PARIGI, *L'emigrante neorealista*, in «Quaderni del CSCI». *Italy In&Out. Migrazioni nell'el cinema italiano*, n. 8, 2012, p. 56.

diventa incontenibile, anche più spietata dei modi e dei riti della società – che la protagonista può abbandonarsi a una completa estraneità grazie alla quale, al di là della condizione di perenne straniera rispetto alle comunità in cui viene accolta o respinta (il campo profughi, l'isola), poter operare una frattura netta, un nuovo inizio, nel rapporto con se stessa e con gli altri. Terminata la furia del vulcano, la protagonista si risveglia e i suoi occhi tornano a incantarsi di fronte al mistero della natura e della vita che sta crescendo nel suo grembo. Nel finale di *Stramobli, terra di Dio* Karin si apre al mondo e dunque compie un atto di rinnovata credenza nei confronti di quest'ultimo: nella protagonista, lo spaesamento dell'immigrato convive con le caratteristiche del «soggetto neorealista, posto in uno stato di debolezza e impossibilitato ad agire perché collocato in una situazione troppo dispersiva, si dispone ad un incontro percettivo, ottico e sonoro, con il mondo. Questo incontro fa sì che il soggetto rimanga segnato e trasformato da ciò che vede»⁶.

Nello stesso anno di *Stromboli*, Pietro Germi realizza *Il cammino della speranza*. Nel film di Germi, il topos del 'viaggio in Italia' trova una perfetta sovrapposizione con il tema della migrazione: un manipolo di siciliani in fuga dalla miseria attraversa l'Italia del secondo dopoguerra per raggiungere la Svizzera. Lo sguardo degli zolfatari, delle loro mogli e dei loro figli, opera una riconfigurazione continua dei luoghi attraversati e al contempo sottopone le singole identità a un'incessante azione di negoziazione reciproca⁷. Una delle inquadrature più ricorrenti del film è quella in cui i protagonisti si affacciano, con i corpi protesi il più possibile verso l'esterno, ai finestrini dei treni e di altri mezzi di fortuna per osservare i mutamenti del paesaggio, mentre sui loro volti l'obiettivo della macchina da presa coglie diverse sfumature emotive: entusiasmo, incertezza, speranza. Se *Paisà* ripercorre da sud a nord il Paese per seguirne e testimoniare la liberazione, nel film di Germi l'attraversamento coincide con una fuga verso uno spazio poco più che sognato.

⁶ R. DE GAETANO, *Cinema italiano. Forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018, p. 157.

⁷ Per maggiori approfondimenti sul paesaggio come relazione tra uomo e mondo e dunque come forma dell'esperienza, cfr. S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

3. *Soggettività in transitio*

Il passaggio attraverso l'ignoto messo in scena da *Stromboli, terra di Dio* e da *Il cammino della speranza* e, più in generale, una lettura del neorealismo come disgregazione e ricomposizione delle identità che va di pari passo con l'attraversamento di un territorio eterogeneo e conflittuale sono gli elementi a partire dai quali è possibile rivolgersi alla contemporaneità. Ovviamente si tratta di un salto temporale non da poco, durante il quale i flussi migratori cambiano e le forme del cinema italiano si trasformano. Per quanto riguarda il primo aspetto, si assiste all'imporsi dell'immigrazione che, a partire dagli anni Novanta si afferma come fenomeno su larga scala, mentre l'emigrazione interna e quella verso l'estero, pur mantenendo una presenza costante, vanno scemando⁸. Per quanto riguarda i mutamenti relativi alle forme cinematografiche si può rilevare, almeno in relazione alle tematiche affrontate in questo saggio, una sempre più radicale ibridazione tra fiction e documentario, e un utilizzo attento e politicamente orientato dell'intermedialità, intesa soprattutto come prelievo e montaggio delle immagini provenienti dai più disparati archivi audiovisivi⁹.

In relazione agli aspetti appena descritti, si pensi ai processi di autenticazione delle soggettività migranti che si producono in *Come un uomo sulla terra* (Andrea Segre, Dagmawi Yimer e Riccardo Biadene, 2008) e *Mare chiuso* (Segre, Stefano Liberti, 2012). Nel primo film, uno dei registi, Dagmawi Yimer, rimontando i video dei telegiornali sulle cronache degli sbarchi a Lampedusa, ritrova il suo volto e innesta la sua memoria nello spazio chiuso delle immagini mediatiche. In *Mare chiuso* sono i video girati con i videofonini dagli stessi migranti a documentare la disumanità e l'illegalità connesse alle pratiche di respingimento in mare attuate dalle autorità italiane. Oltre ad essere la prova documentaria di quanto è accaduto, 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, a bassa definizione, fanno anche parte di un archivio audiovisivo con cui gli italiani – un popolo

⁸ Per un'introduzione ai fenomeni migratori che hanno coinvolto l'Italia, cfr. P. CORTI, M. SANFILIPPO (a cura di), *Storia d'Italia. Migrazioni*, Annali XXIV, Einaudi, Torino 2009.

⁹ Per maggiori approfondimenti sul concetto d'intermedialità, cfr. P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma 2010. In relazione al cinema documentario contemporaneo, cfr. D. CECCHI, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2016.

che già a partire dalla fine dell'Ottocento è stato costretto ad emigrare – devono confrontarsi.

Consapevoli della norma etnografica che vieta l'identificazione con l'osservato, pena il rischio di passare dall'osservazione partecipata del soggetto alla costruzione scenica di un personaggio, alcuni registi come Carlo Mazzacurati, Giorgio Diritti e il già menzionato Andrea Segre, hanno scelto volontariamente di infrangere questa regola che accomuna l'etnografo al cineasta¹⁰.

In *Vesna va veloce* (Mazzacurati, 1996), la protagonista (Tereza Zajickova) elabora continuamente delle strategie di evasione (le lettere piene di falsità scritte all'amica rimasta in Cecoslovacchia, l'acquisto di vestiti di lusso, le fughe) per affermare la sua emancipazione. Ne *La giusta distanza* (2007) per poter risolvere un omicidio e scagionare l'immigrato Hassan (Ahmed Hafiene), stigmatizzato dalla comunità del piccolo centro agricolo veneto e giudicato dalla legge come il colpevole, Mazzacurati mette costantemente in discussione il rapporto tra osservato e osservatore.

Nel primo lungometraggio di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro* (2007), le Valli Occitane sono l'epicentro di un'alterità che corrompe i rapporti tra gli autoctoni e la famiglia francese emigrata in quelle montagne per allevare il proprio bestiame e investe l'equilibrio tra le tradizioni e la modernità.

In *Io sono Li* (2011), fra primi piani e semisoggettive, Andrea Segre chiede allo spettatore di partecipare alla scoperta del mondo che si apre allo sguardo di Li (Zhao Tao), costretta a lavorare in un bar tra le calli di Chioggia per pagare il suo debito alla mafia cinese e potersi ricongiungere con il figlio. Per elaborare l'incontro delle soggettività nell'ambiente, il regista di origini venete fa un sapiente uso anche della componente linguistica nella quale coesistono l'italiano, il cinese, il croato – la lingua madre dell'istriano Bepi (Rade Šerbedžija), il poeta pescatore che si innamora di Li – e il chioggiotto, il dialetto del luogo in cui è ambientata la vicenda.

4. *Filmare corpi migranti*

Nel suo rapporto con i fenomeni migratori della contemporaneità il cinema italiano, come era già accaduto in passato, si è avvalso di strategie che operassero uno scarto rispetto alle rappresentazioni del confine come

¹⁰ Cfr. S. ALOVISIO, *Con gli occhi dell'altro. Riflessioni sullo sguardo soggettivo nel cinema italiano sui migranti*, in «Segnocinema», n. 179, 2011, p. 24.

limite fisico e simbolico da difendere e introducessero una riscrittura delle soglie, dalle traversate per mare alle periferie urbane lungo la penisola, in quanto spazi di traduzione tra le culture. Il viaggio del migrante non è mai lineare e predeterminato, al contrario si tratta di un attraversamento delle frontiere che si svolge attraverso continui ripiegamenti (spaziali e temporali) e traiettorie imprevedibili: un incedere erratico soggetto alla volubilità ostile delle circostanze.

In *Lettere dal Sahara* (2006) di Vittorio De Seta, il viaggio attraverso l'Italia, dalla Sicilia al Nord industrializzato, è raccontato attraverso lo sguardo del senegalese Assane (Djibril Kebe). Pur ripercorrendo l'inventario di situazioni e stereotipi che caratterizzano il trattamento narrativo dell'immigrato (lo sfruttamento lavorativo, la criminalità, il rispetto delle origini e delle tradizioni anche in un Paese straniero, il razzismo) il film di De Seta aggiunge un elemento di radicale novità: dopo essere stato pestato e aver rischiato la vita, Assane sceglie volontariamente di ritornare a casa, in Senegal. Segnato dal viaggio, si reca da un suo anziano professore che lo incoraggia a raccontare l'esperienza italiana, il dolore e il senso di impotenza per le violenze subite davanti una platea di giovani, già infatuati dal mito della fuga all'estero, bambini e anziani. Al ritorno non corrisponde la sconfitta o la chiusura nel ventre protettivo della comunità: l'emigrazione è una necessità che il professore colloca, a partire dalla vicenda di Assane, all'interno della storia coloniale africana e la ripensa come strumento di emancipazione che il singolo può adoperare.

Il fallimento del progetto migratorio trova un potente rilancio in *Mediterranea* (2015) di Jonas Carpignano, il cui ultimo *A Ciambra* (2017) ne costituisce la prosecuzione di un binario narrativo secondario. Come in *Il sangue verde* (Segre, 2010) la cornice è Rosarno, e medesimo è il fatto di cronaca raccontato dal film: il ferimento di alcuni braccianti africani da parte di giovani locali e la conseguente rivolta dei braccianti stessi, che, nel gennaio del 2010, misero a ferro e fuoco il paese prima di essere arrestati o malmenati. *Mediterranea* dispone le fasi dell'esperienza migratoria in una successione che scongiura il rischio di una traiettoria teleologica e deterministica per farsi invece rapsodica e imprevedibile, sino all'ultima parte del film che ricaccia qualsiasi 'tentazione' compassionevole. Subito prima del finale sospeso (e non a caso), in un ospedale di fortuna dove sono ricoverate le vittime delle rappresaglie di strada compiute da un gruppo di Rosarneri, avviene una scelta drastica, la stessa adoperata dal protagonista di *Lettere dal Sahara*: Ayiva (Koudous Seihon) sceglie di abbandonare il viaggio, per ritornare a casa assieme al fratello Abas (Alassane Sy). Quest'ultimo, prima protagonista della rivolta e poi vittima del pestaggio,

potrebbe ottenere il permesso di soggiorno per ragioni umanitarie. Ma Ayiva, rifiuta per entrambi e progetta di ritornare in Burkina Faso.

Fino alla sequenza appena descritta i corpi di Ayiva, di Abas e degli altri migranti sono stati continuamente esposti, prima ai pericoli del viaggio attraverso il deserto, poi costretti su un gommone e abbandonati in mare aperto, messi in salvo e identificati, infine disciplinati come forza lavoro. Per l'antropologo Didier Fassin l'esposizione narrativa del sé e lo svelamento del proprio corpo sono due delle strategie con cui, nella contemporaneità, si attua il governo e il controllo biopolitico dei dominati¹¹. È dunque sul corpo che passano le tensioni tra la costruzione della soggettività e l'assoggettamento al sistema culturale estraneo. E il cinema che filma i corpi non solo per esporli ma anche per raccontarne le storie è in grado di ridare un orizzonte di senso a una materialità biologica altrimenti informe, oppure formata da pressioni e imposizioni esterne.

5. Cosa resta dell'altro?

I film analizzati in questo saggio fanno leva sull'opposizione tra la figura del migrante, in fuga, e quella del nomade, errante, e ai modi di costruzione dell'incontro e dello scontro tra soggetti in movimento e i paesaggi attraversati. Dal neorealismo al cinema del reale, la posta in gioco è quella di trovare e costruire immagini capaci di restituire una semantica dello sguardo in cui è l'immigrato a scrutare e ricomporre lo spazio inquadrato, sempre alla ricerca di una 'dimora narrativa'¹².

Durante il viaggio attraverso il Mediterraneo i migranti sono costantemente bloccati negli spazi perimetrati dalle tecnologie politiche che stabiliscono i confini e le regole del loro attraversamento. È quello che accade in *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, dove Lampedusa si fa ambiente mediale atto a sorvegliare il mare e i corpi in transito. Eppure questo movimento, anche quando produce un ripiegamento verso i luoghi di origine, come nel caso del film di Seta e di quello girato da Carpignano, resta dirompente: nonostante i limiti, i pericoli e le regole imposte, i migranti provano a costruire nuovamente spazi e a riformulare i modi

¹¹ Cfr. D. FASSIN, *Ragione umanitaria. Una storia morale del presente*, a cura di L. Alunni, DeriveApprodi, Roma 2018.

¹² Per maggiori approfondimenti sulle forme del racconto nel cinema del reale e sul loro rapporto con la riattivazione della memoria, cfr. D. DOTTORINI, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2018.

della loro esistenza. La mancata riterritorializzazione più che indicare una sconfitta è il segno di un processo che non accenna ad arrestarsi.

In opposizione alla retorica dell'invasione e al rumore mediatico che si genera in coincidenza delle tragedie che accompagnano gli arrivi dei migranti in Europa, il cinema, al pari delle altre forme artistiche, può offrirci immagini e narrazioni in cui scoprire l'altro, ripensare la nostra identità e i modi del vivere assieme.

