

Visualità e (anti)razzismo

a cura di *InteRRace*



Titolo originale
Visualità & (anti)razzismo

a cura di Elisa AG Arfini, Valeria Deplano, Annalisa Frisina, Gaia Giuliani, Mackda Ghebremariam Tesfaù, Vincenza Perilli, Alessandro Pes, Tatiana Petrovich Njegosh, Gabriele Proglione, Daniele Salerno e Alessio Surian per InteRGRace

Prima edizione 2018, Padova University Press

Progetto grafico di copertina
Padova University Press

Immagine di copertina
© Malala Andrialavidrazana
www.andrialavidrazana.com

© 2018 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

ISBN 978-88-6938-120-1

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.
All rights reserved.

Visualità e (anti)razzismo

a cura di InteRGRace

INTRODUZIONE

“RAZZA”, (ANTI)RAZZISMO E (CONTRO)VISUALITÀ <i>di Annalisa Frisina e InteRGRace</i>	3
--	---

PARTE I:

RAZZISMO E VISUALITÀ: IMMAGINI ED ESTETICHE CHE RIPRODUCONO GERARCHIE RAZZIALI

1. LO SPETTACOLO DEL NAUFRAGIO. MIGRAZIONI, LUOGHI VISUALI E POLITICA DELLE EMOZIONI <i>di Chiara Giubilaro</i>	10
2. ALLE FRONTIERE DEL SUD: RAPPRESENTAZIONI DI RAZZA, GENERE E SESSUALITÀ IN TERRAFERMA DI EMANUELE CRIALESE <i>di Goffredo Polizzi</i>	24
3. I CODICI ESTETICI DELLA CITTADINANZA. VISUALITÀ E RAZZISMO NEL DISPOSITIVO EUROPEO DELLA CITTADINANZA <i>di Eleonora Meo</i>	35

PARTE II

(DIS)FARE LA “RAZZA”

4. METTERE IN SCENA LA RAZZA. VISUALITÀ, AUTENTICITÀ E PERFORMANCE RAZZIALE <i>di Anna Scacchi</i>	47
5. IN PIEDI IN UNA STANZA DISTORTA: LE DONNE AFROAMERICANE E LA POLITICA DELLA RISPETTABILITÀ <i>di Monia Dal Checco</i>	60
6. <i>HOW TO GET AWAY WITH STEREOTYPES: ANGRY BLACK WOMEN</i> E <i>CROSSOVER</i> NELLA PRODUZIONE DI SHONDA RHIMES <i>di Mackda Ghebremariam Tesfau’</i>	71
7. “L’INFERNO È VUOTO! TUTTI I DEMONI SONO QUI!”. I MOTUS NELLA TEMPESTA DEI NOSTRI IMMAGINARI (POST)COLONIALI <i>di Giulia Grechi</i>	83

PARTE III

ANTI-RAZZISMO E CONTRO-VISUALITÀ: IMMAGINI ED ESTETICHE CHE SFIDANO GERARCHIE RAZZIALI

8. CINEMA, MIGRAZIONI E ANTIRAZZISMO: UN PERCORSO NELLA SVIZZERA DEI TRENTA GLORIOSI <i>di Morena La Barba</i>	94
9. “IO SONO ROM”. NOTE SUL CINEMA DI LAURA HALILOVIC <i>di Barbara Giovanna Bello e Sabrina Tosi Cambini</i>	111
10. DISIMPARARE IL RAZZISMO ATTRAVERSO IL CINEMA? DIALOGANDO CON DAGMAWI YIMER <i>di Annalisa Frisina</i>	127
11. MIGRAZIONI E CONTRO-VISUALITÀ: I FILM DA VEDERE <i>di Monica Macchi</i>	142
12. <i>NEGOTIATING AMNESIA</i> : FORME DI ATTIVAZIONE E TRADUZIONE DELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO COLONIALE ITALIANO <i>di Alessandra Ferrini</i>	146

NOTA A PIÈ DI LIBRO

CARTOLINE DAL DESERTO <i>di Leonardo De Franceschi</i>	159
---	-----

Introduzione

“Razza”, (anti)razzismo e (contro)visualità

Annalisa Frisina e InteRGRace¹

Per imparare a *vedere* il mondo contemporaneo (Mirzoeff 2017), con le sue diseguaglianze crescenti e i suoi pervasivi processi di razzializzazione, bisogna saperlo *immaginare* altrimenti. Come studiose/i di “razza” e razzismi, ci siamo impegnate/i da tempo a prendere sul serio la cultura visuale nella quale siamo immersi e attrezzare i nostri sguardi con strumenti critici, interrogando le radici strutturali, storiche e transnazionali degli immaginari contemporanei sulle migrazioni e sulla guerra globale al terrorismo. I modi in cui vengono rappresentati visivamente i corpi neri che sbarcano a Lampedusa ci fanno riflettere su eredità storiche mai sopite, di quando il Mediterraneo era lo spazio di scambio e riarticolazione dei discorsi sulla diversità e sulla gerarchia fra “razze”². I corpi dei migranti, dei Rom o dei musulmani, che minaccerebbero la “civile” Europa, mettono in scena idee “antiche”, legate ai processi di costruzione degli stati-nazione, alla produzione di marginalità ed esclusione sociale che li ha segnati (per il caso italiano, si veda il lavoro di David Forgacs, 2015). Le rappresentazioni visive dell’alterità non sono scindibili dai modi in cui viene continuamente ricostruito a livello culturale, politico e giuridico un ideale di cittadinanza, che include progressivamente – e in modo differenziale – alcuni soggetti e gruppi, mentre continua a escluderne altri.

Il nostro libro intende de-naturalizzare i modi in cui vediamo noi e gli altri, nella convinzione che sia utile continuare a nominare/svelare la “razza” come dispositivo culturale di gerarchizzazione dell’umanità e riconoscere la pluralità delle forme di razzismo e di antirazzismo nella società contemporanea.

La moderna categoria di “razza” si sviluppa nel contesto transnazionale del colonialismo e della tratta atlantica. Come ha sostenuto George Mosse, essa viene poi ri-articolata durante l’Illuminismo sulla base dell’assunto che il corpo e le sue parti siano segno visibile e certo della differenza e inferiorità intellettuale, cognitiva, emotiva e morale tra le “razze” (Mosse 1986, 24-25). La critica poststrutturalista, nell’atto di criticare l’idea di scienza come “ricerca del vero” ha messo in

¹ InterRGRace (Gruppo di ricerca interdisciplinare su razza e razzismi/Interdisciplinary Research Group on Race and Racisms) lavora come gruppo di ricerca, associazione e network. Il volume è a cura di Elisa AG Arfini, Valeria Deplano, Annalisa Frisina, Gaia Giuliani, Mackda Ghebremariam Tesfaù, Vincenza Perilli, Alessandro Pes, Tatiana Petrovich Njegosh, Gabriele Proglia, Daniele Salerno, Alessio Surian.

² Gli/Le/* studios* che hanno scritto e curato questo testo si sono interrogat* sul modo in cui rendere graficamente la parola *razza*. Chi ha lavorato a questa pubblicazione è accomunat* innanzitutto dalla scelta, eminentemente politica, di nominare – in questo caso scrivere – la *razza*, e così facendo di impedirne l’occultamento. L’urgenza di denunciare la *razza*, tuttavia, si può tradurre nella necessità di far emergere l’uno o l’altro aspetto della sua produzione: il razzismo biologico, il razzismo culturale, l’ideologia *colorblind*, (etc.). In questo senso, a partire da diversi posizionamenti – alcun* scrivendo “razza” tra virgolette, altr* senza – l’intento è far emergere quello che è stato definito il “paradosso della *razza*”, ovvero il suo essere una rappresentazione che, seppur smentita da una realtà biologica, opera violentemente nella strutturazione del reale, nella vita di gruppi e singol*. Spesso sono inoltre la storia, il pubblico di elezione e i temi prediletti dai diversi ambiti disciplinari a determinare la scelta di una modalità di scrittura rispetto alle altre. Nella convinzione che i nostri diversi approcci rappresentino altrettanti validi percorsi in un orizzonte di impegno comune, abbiamo scelto di non uniformare la grafia della parola per lasciare ad ognun* lo spazio e la possibilità di portare in primo piano le urgenze che l’hanno spint* a parlare di “razza” o *razza*.

discussione tale principio: la visione è piuttosto un atto sociale, e di conseguenza, afferma Judith Butler, vedere la “razza” non equivale a un atto percettivo diretto, senza mediazioni, ma piuttosto a una “produzione razzializzata del visibile” (Butler 1993, 16). Negli ultimi anni il fecondo intreccio tra Critical Race Studies e Visual Studies ha portato a indagare la sfera del visuale come “campo performativo”, in cui il vedere la razza “non è un atto trasparente”, ma un atto fortemente performativo, “un fare la razza” (Fleetwood 2011 [traduzione nostra]).

Siamo consapevoli che l’uso del termine “razza” in Italia sia controverso in ambito accademico. C’è chi ha proposto di sostituirlo con “colore della pelle”³ ribadendo il fatto che le “razze umane” non esistono, perché è provato scientificamente che non abbiano fondamento biologico (Barbujani 2006). Mantenere il termine “razza” allora contribuirebbe a legittimare il razzismo?

Anche quando l’esistenza della “razza” è negata e diviene un tabù nominarla, in quanto europei continuiamo a vedere l’alterità attraverso il filtro e la lente culturale della “razza”, che è stata centrale per la costruzione della modernità europea capitalista. La “razza” non corrisponde con il colore della pelle, e la bianchezza è una specifica interpretazione di elementi fisici (Giuliani in Milicia 2016), che assegna, a chi ricopre determinate posizioni sociali (definite da “razza”, genere, sessualità, classe, religione, etc.), ciò che viene definito *white privilege*. La “razza” ha delle ricadute pesanti sulle vite delle persone razzializzate e di quelle considerate “bianche” (percepite come la norma, dunque al di fuori della “razza”), in termini di opportunità, diritti e privilegi. La “razza” è il frutto di un abuso di potere (l’imposizione del segno), ma è anche un segno abitato, quotidianamente reinterpretato e vissuto in modo resistente da coloro che sono marchiati come inferiori. Infine, la parola “razza” è uno strumento legale fondamentale nella lotta al razzismo.

Per dirla con Ramon Grosfoguel, «il razzismo è una gerarchia globale di superiorità e inferiorità dell’umano che è stata prodotta e riprodotta per secoli a livello politico, culturale ed economico dalle istituzioni del sistema mondiale capitalista/patriarcale, moderno/coloniale, centrato sull’occidente e sulla cristianità» (2016, 10 [traduzione nostra]). Coloro che vengono classificati al di sopra della linea dell’umano sono riconosciuti socialmente come esseri umani, godono di diritti e accedono alle risorse materiali, mentre gli altri sono considerati sub-umani o non-umani, e la loro umanità è messa continuamente in questione o negata (Fanon 1952).

La visualità è parte integrante di un sistema strutturale di dominio legato alla globalizzazione della modernità capitalista europea. Ripercorrendo questa storia globale violenta, Nicolas Mirzoeff (2011) invita a ricercare il “right to look” di chi ha lottato e di chi lotta ancora per la decolonizzazione.

In questo libro, dunque, ci interessa riflettere sulle immagini che riproducono gerarchie razziali; sulle ambivalenze dei tentativi di (dis)fare la “razza”, mostrandola o viceversa occultandola; infine, sulla dimensione “contro-visuale” delle battaglie culturali e politiche esplicitamente anti-razziste.

Nel gennaio 2016 abbiamo avuto l’opportunità di confrontarci pubblicamente su questi temi all’interno del secondo simposio internazionale di InteRGRace (Interdisciplinary/Intersectional Research Group on Race and Racisms), ospitate/i dal Centro Interuniversitario di Storia Culturale

³ Nel 2014 l’Istituto Italiano di Antropologia ha lanciato un appello per rimuovere la parola “razza” dall’articolo 3 della Costituzione Italiana.

(centrostoriaculturale.org). Da quell'esperienza abbiamo selezionato molti dei contributi presenti in questo volume, che sono stati poi arricchiti da un processo di peer-review.

Nella prima sezione del libro (*Razzismo e visualità: immagini ed estetiche che riproducono gerarchie razziali*), Chiara Giubilaro si sofferma sulla produzione dello “spettacolo del confine”, ossia sul Mediterraneo come luogo di sbarchi e di naufragi e al contempo di speranza e di paura. Le fotografie delle migrazioni sono portate sul terreno delle geografie visuali, scandagliate nelle relazioni che intrattengono sia con significati diffusi e popolari, sia con il mercato dell'informazione e il suo consumo. L'obiettivo è di giungere a una topografia critica dello sguardo che, attraverso un approccio intersezionale, concerne la percezione pubblica e privata degli sbarchi. La sua analisi “microvisuale” offre una triangolazione tra dimensione estetica, sfera del politico e componente affettiva, mostrando esempi di fotografie che diventano oppressive in modi diversi (la trappola estetizzante; l'immagine eterna; l'immagine shock).

Segue il saggio di Goffredo Polizzi, che propone una lettura intersezionale – focalizzata sull'incrocio “razza”, genere e sessualità – di *Terraferma*, di Emanuele Crialese. L'autore decostruisce i frammenti della pellicola che riguardano le relazioni tra i protagonisti, mostrando come ne emerga una visione del tutto semplificatoria ed appiattita della realtà degli sbarchi e dei Sud (dell'Italia e dell'Europa), tra silenziamento dei corpi neri (ridotti a vittime senza storia, pure nel caso di una donna originaria dell'Etiopia, paese immaginato come lontano e “sconnesso” dall'Italia) e invisibilizzazione dei confini. Il film resta dunque ancorato ad uno sguardo egemone, bianco ed eterosessuale.

La visualità studiata da Eleonora Meo, infine, riguarda i codici estetici della cittadinanza. Il saggio mette in luce un aspetto poco indagato della costruzione culturale dell'idea di cittadinanza, ossia come essa non sia assolutamente un prodotto *color-blind*, bensì il risultato di discorsività legate alla razza. Il percorso tracciato dalla studiosa tiene insieme riflessioni teoriche inerenti a *visual, postcolonial, decolonial studies* e l'analisi di un documentario francese (*Décriptage Banlieu*, di Luca Galassi). Nel lavoro di Galassi emergono le voci e gli sguardi resistenti delle periferie francesi, e questi mostrano che la possibilità di essere riconosciuti come appartenenti alla nazione (la Francia, l'Europa) è ancora legata all'apparenza dei corpi e alla loro conformità agli standard estetici bianchi.

Nella seconda sezione del libro, intitolata (*Dis)fare la “razza”*, Anna Scacchi si interroga su cosa vediamo, quando vediamo la razza. Nell'articolare la sua riflessione, sottolinea che l'archivio visuale della “razza” è in qualche misura autonomo da quello verbale e che è fondamentale comprendere l'intertestualità che lega le immagini dell'Altro. Nella sua analisi delle pratiche del *blackface* and *whiteface*, attingendo ad alcune importanti produzioni cinematografiche e visuali contemporanee, mostra come sia difficile fare antirazzismo visuale e (dis)farsi della “razza”. In gioco non c'è tanto la denuncia della “falsità” delle immagini dell'Altro che circolano a livello culturale, ma la problematizzazione dei “filtri”, delle cornici culturali che mediano le nostre visioni.

Il saggio di Monia Dal Checco prende in considerazione le forme di resistenza delle donne afroamericane nei confronti degli stereotipi negativi che riguardano la femminilità nera. Analizzando la produzione femminile autobiografica (Ida B. Wells, Nella Larsen, Zora Neale Hurston), la studiosa propone una riflessione su una pratica estetica e politica molto diffusa tra la fine del XIX e l'inizio

del XX secolo: la cultura del silenzio o della dissimulazione, che vedeva nella modestia e nella negazione della sessualità un modo per affermare la propria dignità. Tuttavia, questa forma di resistenza, basata sul tentativo di aderire agli standard egemonici del decoro borghese, è oggi criticata dai militanti di Black Lives Matter, che ricercano forme di mobilitazione più diversificate e oppositive.

Anche il saggio di Mackda Ghebremariam Tesfàù mette al centro della sua riflessione la costruzione della femminilità nera, studiando alcune produzioni di successo legate alla produttrice afroamericana Shonda Rhimes. Dall'analisi delle pratiche di *crossover* emergono aspetti problematici legati a processi di visibilità (e nascondimento) del razzismo, al ritorno di stereotipi come quello dell'Angry Black Woman, all'assenza di narrazioni black oriented, all'affermazione di una visione pacificata dei conflitti presenti nella società americana (pre- e post- Civil Rights Movement). Tuttavia, personaggi come Annalise Keating, protagonista di *How to get Away with Murder*, riescono comunque ad aprire una crepa nell'utopia post-razziale *colorblind*.

Il saggio di Giulia Grechi propone invece un'ampia riflessione sul lavoro teatrale *Nella Tempesta* dei Modus (Enrico Casagrande e Daniela Nicolò), che offre una doppia rilettura: della celebre *pièce* di Aimé Césaire e dell'opera di Shakespeare. La studiosa si interroga su come le arti contemporanee, in particolare il teatro sperimentale e di ricerca, possano essere integrati nella quotidianità, divenendo uno strumento di rielaborazione di un passato coloniale che non passa. Lo stile del suo saggio è coerente con la proposta teorica adottata: è solo attraverso una scrittura narrativa che è possibile far emergere nodi, conflitti e possibilità inedite nella nostra cultura.

Nella terza e ultima sezione del libro (*Anti-razzismo e contro-visualità: immagini ed estetiche che sfidano gerarchie razziali*), il saggio di Morena La Barba analizza il contesto storico nel quale si era sviluppato il razzismo anti-italiano in Svizzera (1945-1975), mostrando il ruolo cruciale del cinema (in particolare quello antifascista dei migranti affiliati alle Colonie Libere Italiane) nel promuovere processi di emancipazione politica. Il saggio si sofferma sulla produzione cinematografica di Alvaro Bizzarri, operaio di origine italiana che, formatosi nei cineclub delle Colonie Libere, diventa un cineasta capace di sfidare le gerarchie razziali della sua epoca.

Il saggio di Barbara Giovanna Bello e di Sabrina Tosi Cambini affronta, invece, il tema del razzismo nei confronti di chi viene identificato come “zingaro” (a seconda del luogo e del tempo, Rom, sinti, caminanti, manouche, calon o travellers). Il saggio si concentra su due film di Laura Halilovic, *romni* di origine bosniaca che vive a Torino. Interpretando da una prospettiva antropologica e della sociologia del diritto *Io, la mia famiglia Rom e Woody Allen* e *Io, Rom Romantica*, le due studiose mostrano come questi due racconti cinematografici re-umanizzino i Rom, restituendo loro dignità e celebrando la bellezza della vita anche in biografie segnate da forti diseguglianze sociali.

Segue l'intervista di Annalisa Frisina a Dagmawi Yimer, un dialogo su come sia possibile “disimparare il razzismo attraverso il cinema”. La prima parte ripercorre le opere del regista di origine etiope, per riflettere su come si sia impegnato a non tradire le storie raccontate dai suoi protagonisti, a interpellare gli spettatori italiani bianchi e coinvolgerli in una contro-politica della memoria delle migrazioni. La seconda parte discute cinque film (*Le vol special* e *La vie est comme ça* di F. Melgar; *Les sauteurs* di Siebert, Wagner e Sidibé; *Sul fronte del mare* di R. Cosentino; *If only I were that*

warrior di V. Ciriaci) che affrontano temi di urgente attualità, per ripensare l'Europa insieme alle sue politiche migratorie. L'intervista si conclude sottolineando l'importanza di una formazione anti-razzista nelle scuole, che sappia lavorare con forme di "contro-visualità".

In modo complementare a quanto proposto da Frisina in dialogo con Yimer, il contributo di Monica Macchi intende suggerire un percorso sulle migrazioni e la contro-visualità a partire dall'immaginario filmico del vicino oriente. Attingendo alla sua esperienza nell'associazione Formacinema, Macchi propone una lista ragionata di film "imperdibili", che ci permettono di cogliere "il right to look" di cineasti-cittadini della sponda sud del Mediterraneo, vedendo le migrazioni attraverso sguardi inediti.

Chiude l'ultima sezione il saggio visuale di Alessandra Ferrini, basato su *Negotiating Amnesia*. Il film-saggio dell'artista-studiosa è stato realizzato attraverso una ricerca storica presso l'archivio fotografico Alinari di Firenze. Il suo lavoro esplora il retaggio del colonialismo italiano nell'"Africa Orientale" (Eritrea, Etiopia e Somalia) e le "politiche dell'amnesia" che lo hanno caratterizzato. Anche in questo contributo viene sottolineata l'importanza di promuovere percorsi formativi anti-razzisti, per decolonizzare un immaginario che è stato raramente messo in discussione nei manuali di storia delle scuole superiori dal dopoguerra ad oggi.

Il libro include una riflessione conclusiva di Leonardo De Franceschi, che mette in luce la rilevanza pragmatica e sociale della riflessione scientifica intorno al tema della visualità e dell'(anti)razzismo. Nel corso del 2017 lo scenario politico italiano ed europeo si è fatto sempre più desolante e il razzismo istituzionale ha offerto nuovi esempi (dal Codice di condotta per le ONG che prestano soccorso ai migranti nel Mar Mediterraneo, al nuovo accordo tra Italia e Libia coi suoi respingimenti in mare e i suoi campi di detenzione, fino all'ennesimo reinvio della legge sulla riforma della cittadinanza italiana). In tale contesto, De Franceschi invita a cercare "risposte di segno oppositivo" da parte di artisti e di studiosi che possano "aprire breccie all'interno della narrazione egemonica della visualità".

Bibliografia

- BARBUJANI, G., 2006, *L'invenzione delle razze. Capire la biodiversità umana*, Bompiani, Firenze.
- BUTLER, J., 1993, *Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia*, in: Gooding Williams, R., (a cura di), *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, Routledge, New York.
- FANON, F., 1952 [1996], *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, (tr. it.) di Mariagloria Sears, Tropea, Milano
- FLEETWOOD, N., 2011, *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- FORGACS, D., 2015, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità ad oggi*, Laterza, Roma-Bari.
- GROSGOUEL, R., 2016, *What is Racism?*, in: «Journal of World-systems Research», 22(1).
- MILICIA, M. T., 2016, *Giochi al buio o parole per dirlo? Riflessioni su razza, razzismo e antirazzismo intorno a un colloquio con Gaia Giuliani*, in: «Voci. Annuale di Scienze Umane», 13.
- MIRZOEFF, N., 2011, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press.

MIRZOEFF, N., 2017, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Johan & Levi Editore, Monza.

MOSSE, G. L., 1986, *Il razzismo in Europa dalle origini all'Olocausto*, Laterza, Roma-Bari.

Parte I:

Razzismo e visualità: immagini ed estetiche che riproducono gerarchie razziali

1. Lo spettacolo del naufragio

Migrazioni, luoghi visuali e politica delle emozioni

Chiara Giubilaro

Università degli Studi di Milano Bicocca

*Non si dovrebbe mai dare un noi per scontato
quando si tratta di guardare il dolore degli altri.*

Susan Sontag

Nel dicembre del 2015 il quotidiano britannico *The Guardian* comunica la propria decisione di assegnare il premio *Guardian Photographer of the Year* al fotoreporter greco Yannis Behrakis, per aver catturato i momenti più sorprendenti dei due principali eventi dell'anno: la cosiddetta crisi dei rifugiati e il crollo finanziario greco⁴. Nell'articolo che segue il comunicato, i due eventi si polarizzano intorno a due luoghi, il primo dei quali ci permette di introdurre alcune delle fondamentali questioni attraverso cui muoverà questo contributo. Snodo cruciale di una delle recenti rotte migratorie, l'isola di Kos ha rappresentato uno degli scenari privilegiati di quello che, calcando le definizioni di Paolo Cuttitta (2012) e Nicholas De Genova (2013, 153-177), potremmo definire lo spettacolo della frontiera. È qui che Behrakis lavora instancabilmente nel tentativo di seguire gli arrivi dei gommoni provenienti dalla vicina costa turca e di dare testimonianza di eventi che a lungo aveva seguito altrove e che adesso accadono sulla soglia del luogo in cui è nato. Fra le dichiarazioni in cui ci si imbatte leggendo l'articolo ce n'è una che è opportuno tenere in sospeso, perché tocca alcuni punti cruciali per il nostro discorso: «The least challenging part of this year was taking pictures. The biggest struggle was the emotional involvement [...] it was so sad to see the same thing again and again». La ripetitività di un evento, l'iperproduzione di immagini e la questione del coinvolgimento emotivo costituiscono tre delle direttrici teoriche con le quali ogni tentativo di ricognizione dei rapporti fra geografie visuali ed eventi migratori deve oggi misurarsi.

Le immagini di Behrakis rappresentano soltanto uno degli intollerabili scenari che oggi mediano la nostra percezione del cosiddetto fenomeno migratorio. Al di qua di quelle immagini è un evento che insieme a molti altri analoghi e singolari svela le violente striature che le politiche di controllo delle frontiere nazionali ed europee hanno imposto sulle superfici del mar Mediterraneo⁵. Al di là, invece, è la nostra capacità di reazione dinanzi a ciò di cui quelle immagini conservano traccia, vale a dire la possibilità stessa di convertire uno spazio di pura spettatorialità in uno di *agency* politica e culturale.

⁴ La notizia dell'assegnazione del premio e il relativo comunicato sono stati pubblicati il 21 dicembre 2015 sul sito del quotidiano all'indirizzo: <https://www.theguardian.com/artanddesign/ng-interactive/2015/dec/21/photographer-of-the-year-2015-yannis-behrakis>. (12 novembre 2017).

⁵ L'UNHCR stima che da gennaio ad ottobre del 2016 abbiano perso la vita nel tentativo di attraversare il Mediterraneo almeno 3.740 persone, in media una ogni ottantotto. Dati consultabili all'indirizzo: <https://www.unhcr.it/news/aggiornamenti/sale-bilancio-delle-vittime-nel-mediterraneo-2016-lanno-piu-letale.html>. (12 Novembre 2017).

L'obiettivo di questo lavoro è di dare avvio ad una riflessione in chiave critica degli spazi e delle performance della visione che la fotografia di migrazione è in grado di dischiudere. Il gesto di portare le migrazioni sul terreno delle geografie visuali muove da una precisa convinzione in cui si saldano insieme significazioni teoriche e implicazioni politiche, la convinzione, cioè, che fra quel che sta accadendo ai bordi dell'Europa e la nostra capacità di farci carico di questi eventi intervenga oggi un filtro la cui articolazione e densità sono sottoposte a continue variazioni nello spazio e nel tempo. È nel campo della rappresentazione che questo filtro anzitutto interviene, stabilendo di volta in volta quali eventi vadano portati sulla scena e quali sia più opportuno lasciare ai suoi margini, orchestrandone intensità e durata, modalità e contenuti. Il visuale, e l'immagine fotografica nello specifico, rappresentano a mio avviso una porzione decisiva di questo campo, tanto per la loro capillare diffusione quanto per le dinamiche che ne governano la produzione e, soprattutto, la circolazione e la ricezione. La direzione verso cui questo saggio intende muovere è la messa a punto di una topografia critica dello sguardo che inscena e performa il cosiddetto fenomeno migratorio, capace non soltanto di rintracciare le linee di razza, classe, genere che ne marcano la produzione e governano la ricezione, ma anche di ritracciare nuove possibili configurazioni che articolino il nesso fra dimensione estetica e responsabilità politica⁶.

La riflessione sarà organizzata in due parti. Nella prima cercheremo di mappare il campo teorico sul quale rileggere i rapporti fra eventi migratori e pratiche visuali, con un focus specifico sul medium fotografico. Nodi concettuali, reticoli bibliografici e coordinate metodologiche confluiranno in una proposta di triangolazione che tenga insieme dimensione estetica, sfera del politico e componente emozionale, allo scopo di comprendere come le performance visuali rimettano di volta in volta in questione gli equilibri fra queste tre polarità. La seconda sezione sarà dedicata all'analisi di tre immagini fotografiche, ciascuna corrispondente ad uno specifico evento visuale. Il tentativo in questo caso consisterà nel partire dalle singole fotografie, da quel che potremmo definire un piano *microvisuale*, per poi giungere ai codici estetici che le sostengono e le autorizzano. Un movimento di risalita, dunque, che possa da un lato gettare luce sui processi di produzione dell'immagine e svelarne il carattere sempre costruito, dall'altro suggerire che così come un codice viene istituito attraverso la ripetizione di specifiche performance visuali, allo stesso modo esso può venire destituito o, ancor meglio, sostituito. Le linee lungo le quali nuove visioni e nuove estetiche vadano rintracciate formano infatti uno dei decisivi piani che questa riflessione aspira ad aprire.

1.1 Vedere le migrazioni: una triangolazione dello sguardo

Le fotografie di Behrakis che abbiamo rievocato in apertura rappresentano soltanto una minima porzione di un denso repertorio che intreccia al suo interno corpi, luoghi ed eventi singolari e irriducibili. La nostra relazione con quel che sta accadendo alle frontiere meridionali d'Europa è costantemente mediata da immagini di vario genere: singoli scatti, fotoreportage, filmati, documentari, progetti artistici. Se le pratiche visuali si trovano al centro di una doppia relazione, da

⁶ Con l'espressione "responsività politica" intendo far qui riferimento alla butleriana *politics of responsiveness*, vale a dire alle modalità attraverso cui reagiamo a quel che si trova di fronte a noi e al loro insopprimibile condizionamento politico (Butler 2009, 50).

una parte con gli eventi migratori di cui trattengono una traccia, dall'altra con gli sguardi su cui si imprimono, diventa allora decisivo comprendere come esplorare questa relazione, a quali strumenti e metodologie fare ricorso per cogliere il senso di questi processi nella loro materialità.

Il campo di studi sulle immagini di migrazione è oggi perlopiù abitato da ricerche il cui perno metodologico è costituito dall'analisi di contenuto. Questa tecnica, concentrandosi su quel che si trova all'interno della cornice dell'immagine in termini di composizione, prospettiva, focalizzazione (Rose 2001, 54-68), trova nella fotografia di migrazione *mainstream* e nella sostanziale ricorsività dei suoi schemi visuali un terreno di facile mappatura. La prevalenza di figure maschili, la scarsa tendenza all'individuazione, le dinamiche di prossimità e interazione spaziale fra i soggetti rappresentati sono alcuni dei tratti che ricorrono in questo genere di analisi⁷. Sebbene l'analisi di contenuto getti luce su alcune fondamentali questioni legate alle intersezioni fra codici visuali e significazioni di potere, questa solleva a mio avviso due rischi che non possono essere trascurati. Anzitutto, nell'attribuire un significato univoco ai risultati, l'analisi di contenuto implicitamente presuppone la presenza di uno spettatore universale, che finisce col cancellare tanto l'insopprimibile pluralità dei soggetti e degli sguardi, quanto la costitutiva precarietà degli spazi e delle performance. Il secondo rischio è strettamente connesso a quanto appena scritto e nella sua esplicitazione è a mio avviso riassunta l'importanza di un approccio geografico allo studio delle pratiche visuali. L'analisi di contenuto, limitandosi a riflettere su quel che è racchiuso all'interno dei confini dell'immagine fotografica, tende a tralasciare tutto quel che accade al di qua e al di là dell'immagine – processi di produzione, meccanismi di circolazione, spazi di esibizione (Rose 2001, 54-68). Per tentare la presa su queste articolate economie visuali (Poole 1997) occorre allora forzare i confini dell'immagine ed aprire l'analisi alle interazioni che questa intrattiene con soggetti e spazi *al di qua* e *al di là* di essa, e far slittare così i nostri discorsi dall'immagine allo sguardo. Non c'è discorso critico sulla fotografia di migrazione, infatti, che possa oggi prescindere dagli intrecci relazionali in cui sguardi, spazi e dispositivi sono avvinti.

Sono due le aree tematiche in cui lo studio della relazione fra pratiche visuali ed eventi migratori ha trovato il maggior numero di risorse concettuali e ciascuna suggerisce un legame che merita attenzione. È nell'ambito degli studi postcoloniali che il visuale ha potuto mostrare con forza la propria dimensione politica e performativa, articolandosi nella forma di un inestinguibile terreno di lotta sul quale le significazioni razziali sono costantemente rinegoziate. Lo sguardo è un sito decisivo per l'articolazione dei processi di potere/sapere (Hall 1996): plasma il campo del visibile, imprimendovi striature, schemi, definizioni⁸. Il discorso sulla razza spinge il visuale oltre i confini

⁷ In Italia l'unica ricerca organica sull'immagine fotogiornalistica delle migrazioni è rappresentata dal volume *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione italiana* (Gariglio, Pogliano, Zanini 2010). Una tradizione di studi consolidata sul tema è stata sviluppata, non a caso, in Australia a partire dai primi anni Duemila (Gale 2004, 321-340; Stratton 2007, 167-196; Perera 2010, 31-45; Bleiker et alii 2013, 398-416). Altri lavori che indagano il rapporto fra visuale e migrazioni attraverso le tecniche dell'analisi di contenuto sono: Bischoff, Falk, Khafesi 2010; Falk 2010, 83-100; Batziou 2011, 41-60. Molte sono inoltre le ricerche che hanno puntato i riflettori su Lampedusa, fra tutti forse lo scenario più densamente costruito. Si segnalano fra questi: Mazzara 2015, 449-464; Rinelli 2016; Proglgio & Odasso 2018.

⁸ Alcuni esempi in cui il legame fra pratiche visuali e dinamiche di potere viene messo a fuoco sono: Fanon 2015; Hall 1990, 222-237; bell hooks 1992; Hobson 2005; Ryan 1997; Williams 2003. Di recente la riflessione su razza e visibilità ha aperto anche in Italia significativi spazi di discussione, fra i quali quelli promossi dal gruppo di ricerca interdisciplinare

della rappresentazione, esortandoci ad esplorare le modalità attraverso cui le pratiche del vedere producono non soltanto oggetti della visione, ma anche e soprattutto soggetti sul cui sguardo matrici e schemi razziali continuamente si inscrivono (Smith 2004; 2014).

L'altro campo che interferisce produttivamente con la riflessione sulla fotografia di migrazione è rappresentato dagli studi sulle immagini di guerra. Nel libro da cui l'espergo che apre questo articolo è tratto, Susan Sontag propone di riarticolare il dibattito sulle immagini di guerra intorno ad un nuovo e instabile centro, i soggetti a cui tali immagini sono rivolte: «Non si dovrebbe mai dare un noi per scontato quando si tratta di guardare il dolore degli altri» (Sontag 2003). Una riflessione critica sulle immagini di sofferenza trova dunque il proprio instabile perno nella relazione che di volta in volta si instaura fra fotografia e spettatore. È la dimensione affettiva nella sua componente sociale e politica (Ahmed 2004) ad essere qui chiamata in causa. Cosa accade quando ci imbattiamo nella foto di un corpo che soffre⁹? Come vedremo nella seconda parte di questo lavoro, molti dei nodi concettuali che hanno attraversato il dibattito su questo genere di immagini intercettano alcune questioni decisive del rapporto fra fotografia e migrazioni, suggerendo un'analogia carica di implicazioni politiche prima ancora che teoriche. E se quel che sta accadendo alle frontiere d'Europa può davvero essere considerato una «guerra a bassa intensità» (De Genova 2013, 176), che trova nel Mediterraneo un inedito fronte liquido e nella politica del lasciar morire una muta ragione strategica, allora qualunque riflessione critica sulle immagini di questi eventi deve ripartire da quel noi che mai bisognerebbe dare per scontato. E provare a rimettere radicalmente in questione tanto il senso politico del suo posizionamento quanto le geografie affettive in cui si trova immerso.

L'operazione che precede e sostanzia l'analisi microvisuale che occuperà il prossimo paragrafo consiste nel far confluire gli itinerari teorici appena ripercorsi entro una specifica triangolazione, capace di tenere in tensione piani distinti ma intersecanti. La prima polarità è rappresentata dalla dimensione estetica e comprende al suo interno tutto ciò che ha a che fare con la performance della visione: immagini, supporti, scene, dispositivi, regimi, ecc. Su questo piano la grammatica visuale propria del linguaggio fotografico trova spazio grazie alla mediazione di alcuni autori fondamentali (Barthes 2003; Sontag 2004; Berger 2009). La sfera del politico occupa poi il secondo vertice e ad essa è connessa la decisiva questione della responsabilità, vale a dire della capacità di aprire spazi di agency politica a partire dalle immagini in cui quotidianamente ci imbattiamo e dalle condizioni di vulnerabilità di cui esse sono testimonianza (Butler 2009, 32-38; 2013). Nel cosiddetto spettacolo dell'altro e nel feticismo visuale delle sue messe in scena (Hall 1997, 223-279), nelle immaginazioni geopolitiche che le pratiche visuali veicolano (Campbell 2007, 357-382; Hughes 2007, 976-994; MacDonald, Hughes, Dodds 2010), nelle possibilità di fare dello sguardo un sito di resistenza alle estetiche del colonizzatore (bell hooks 1992), il campo del visibile svela la propria profonda matrice politica, che ne inclina vertiginosamente i piani e vi segna profonde striature (Rancière 2004). Infine, la terza polarità è occupata dalla componente affettiva, che definisce modalità e intensità del rapporto

su razza e razzismi *InterRace*. Alcune di queste voci e riflessioni sono state racchiuse nel volume *Il colore della nazione* (Giuliani 2015).

⁹ Sugli effetti che le immagini della sofferenza provocano nello spettatore: Hariman, Lucaites 2003, 35-66; Mirzoeff 2004; Berger 2009; Butler 2009; Batchen, Gidley, Miller 2012.

fra l'immagine fotografica e i suoi spettatori. Lo sguardo è luogo di compassione, desiderio, indignazione, shock, indifferenza. Il governo delle nostre reazioni emozionali passa attraverso la decisiva mediazione del visuale, che ora ne amplifica ora ne attutisce la capacità di risonanza (Carter, McCormack 2010, 103-122). Alle volte la fotografia punge, ferisce, brucia (Barthes 2003): lo spettatore ne diviene ostaggio, la sua attenzione visiva è catturata, la sfera affettiva intaccata (sul potere di cattura emozionale dell'immagine fotografica e sulla necessità di una pratica di ricerca capace di incorporare questa relazionalità intima si veda anche: Moreno Figueroa 2008, 68-85). Altre volte, invece, l'immagine si riduce ad un rumore di fondo, sorvola lo sguardo e non lascia traccia nel suo passare. Interrogare le nostre pratiche del guardare diviene allora un esercizio indispensabile per provare a comprendere il portato affettivo di ciascun evento visuale e le sue decisive implicazioni politiche.

È all'interno di questa triangolazione – estetica, politica, emozionalità – che ogni evento visuale va immerso e ripensato. A guidare la nostra analisi, tuttavia, non saranno tanto i vertici, quanto piuttosto i lati del triangolo. Si tratterà infatti di comprendere come lavorino di volta in volta i meccanismi di connessione fra le tre polarità, quali interruzioni, sovrapposizioni, cortocircuiti si producano concretamente nelle performance della visione. Nessuno di questi eventi visuali (Mirzoeff 2004) può essere disgiunto dalla materialità dei luoghi che con esso accadono. Per riprendere e forzare i termini di una categoria portante della nuova geografia culturale, ognuna di queste performance rappresenta un «luogo-evento visuale» (Guarrasi 2005), qualcosa che si realizza ogniqualvolta una fotografia cattura il nostro sguardo e invade il nostro immaginario in forza della traccia che in essa è racchiusa. Non solamente una “Storia degli Sguardi” bisognerebbe allora auspicare (Barthes 2003, 14), ma forse piuttosto una topografia degli sguardi, capace di trattenere al suo interno tanto la puntuale materialità degli eventi quanto le linee intangibili dell'interpretazione.

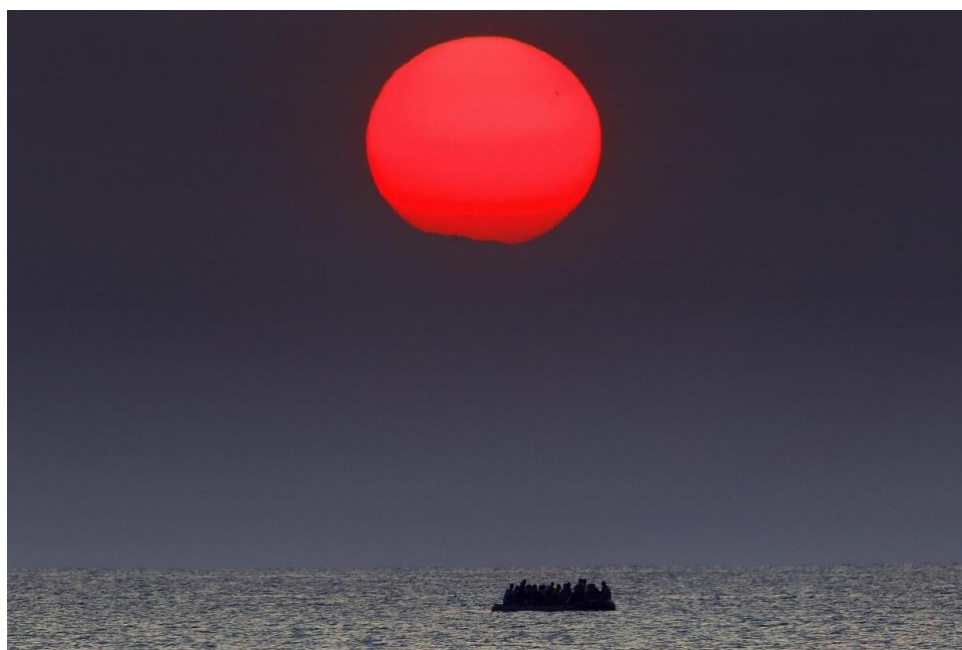
1.2 Lo spettacolo del naufragio: un approccio micro-visuale

Per realizzare una topografia è dai luoghi che bisogna partire. L'operazione che tenteremo di mettere a punto in questa ultima parte della riflessione consiste in una ricognizione critica di tre specifici luoghi visuali e in una loro rilettura all'interno delle coordinate teoriche che abbiamo tracciato nel precedente paragrafo. Nella scelta di prendere le mosse dalla materialità delle singole pratiche visuali e da lì procedere nella definizione dei principi estetici e politici che le autorizzano è racchiuso il senso di quel che abbiamo in apertura definito un approccio *microvisuale*. Si tratta infatti di provare a compiere un movimento di risalita – dalle pratiche ai codici – che sia capace di proiettarsi su uno spazio di possibilità politiche (Foucault 2013). Se è dentro e attraverso la reiterazione delle singole performance visuali che le estetiche sono costruite, allora comprendere i principi e le meccaniche che regolano questi processi diviene un esercizio critico decisivo, il cui senso è anzitutto politico. È solo intervenendo sulle pratiche concrete della visione – sull'intreccio di immagini, luoghi e sguardi – che gli attuali regimi estetici possono essere trasformati e nuovi oggetti e soggetti della visione reinventati.

Ciascuno dei tre eventi visuali che abbiamo scelto qui di ripercorrere si condensa intorno ad una specifica immagine fotografica. A conferire coerenza a questo micro-corpus sono alcune

caratteristiche comuni. Anzitutto, si tratta di fotografie scattate durante il 2015 nei pressi di quella striscia del Mare Egeo che separa la costa turca dalle isole greche. Oltre alla omogeneità storica e geografica del momento di produzione, anche sul fronte della ricezione le immagini restituiscono una dinamica comune: tutt'e tre hanno avuto per ragioni differenti una profonda risonanza e si sono trovate, come vedremo, al centro di performance visuali di vario genere. Nel terzo ed ultimo elemento di affinità è infine racchiusa la ragione della scelta. Ciascuna di queste fotografie contiene a mio avviso un rischio, un rischio i cui effetti ricadono sulla triangolazione teorica proposta, alterandone i rapporti e ridefinendone gli assetti.

1.2.1 La trappola estetizzante



[Fig.1] Yannis Behrakis 2015, Kos

La prima immagine ha luogo l'11 agosto del 2015, al largo dell'isola di Kos. È da qui che Yannis Behrakis, fotoreporter greco dell'agenzia di stampa britannica Reuters, scatta una delle fotografie che nei mesi successivi gli sarebbero valse il riconoscimento del *Guardian* che abbiamo menzionato in apertura e, qualche mese dopo, il premio Pulitzer per la fotografia¹⁰. L'immagine ritrae il profilo di un gommone alla deriva in alto mare con a bordo alcuni rifugiati siriani e, sopra la linea dell'orizzonte al centro della composizione, un sole rosso in procinto di tramontare.

La prima fotografia chiamata a comporre la nostra analisi microvisuale inscena alcune caratteristiche stilistiche che a mio avviso coinvolgono tanto il piano estetico quanto quello politico. Si tratta di quella che potremmo definire la *trappola estetizzante*. Le immagini di guerra e di violenza sono spesso segnate da una ricerca del bello: composizioni equilibrate, simmetrie infallibili, contrasti marcati, citazioni artistiche rivestono eventi drammatici di un'iconografia seducente, capace di

¹⁰ Consultabile all'indirizzo: <http://www.pulitzer.org/winners/photography-staff-reuters>. (12 novembre 2017).

catturare lo sguardo dello spettatore e di veicolare tramite esso implicite significazioni politiche¹¹. La medesima tendenza estetizzante si ritrova anche in molti dei lavori che provano a raccontare gli eventi migratori attraverso il visuale. Di fronte ad immagini come quella che stiamo qui osservando la passività dello spettatore viene in un certo senso rafforzata. Il nostro sguardo si relaziona alla fotografia in modo non dissimile da come si relazionerebbe ad un dipinto o un'opera d'arte. Di essa ammiriamo la densa saturazione dei colori, l'equilibrio della composizione, la bellezza del soggetto. La trappola estetizzante ci cattura in uno spazio di muta passività, consolidando quella gerarchia dell'umano che sempre è sottesa al privilegio della visione. Così, fra gli uomini e le donne che quel giorno si trovavano a bordo dell'imbarcazione immortalata da Behrakis e i soggetti che come noi in questo momento ne osservano i profili a distanza si instaura una violenta gerarchia che non si limita ad accordare implicitamente una superiorità allo spettatore, ma che manifestamente la traduce in forma visuale. Il nostro sguardo sorvola l'immagine e lungo la distanza che lo separa dalla sua superficie articola la propria posizione di dominio. Una disperata asimmetria marca e separa il *qui* e il *là*, la nostra riva e il loro mare (Perera 2010, 32). Quel che è accaduto al di qua della fotografia finisce fuori dalla portata del nostro sguardo: diveniamo consumatori impassibili di eventi, oltre che di immagini.

1.2.2 L'immagine eterna



[Fig.2] Aris Messinis 2015, Lesbo

¹¹ Lo scrittore americano David Shields ha raccolto e analizzato le fotografie di guerra pubblicate sulle prime pagine del New York Times dal 2001 ad oggi, mettendo in relazione il loro valore estetico con il messaggio propagandistico in esse racchiuso (Shields 2015). La questione dell'estetizzazione della guerra si ritrova già nel saggio di Benjamin: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935). Sull'uso delle immagini nella costruzione della propaganda di guerra in prospettiva storica si veda Taylor (1990). Sul potere seduttivo delle immagini della violenza si rimanda a Kilby (2013, 326-341).

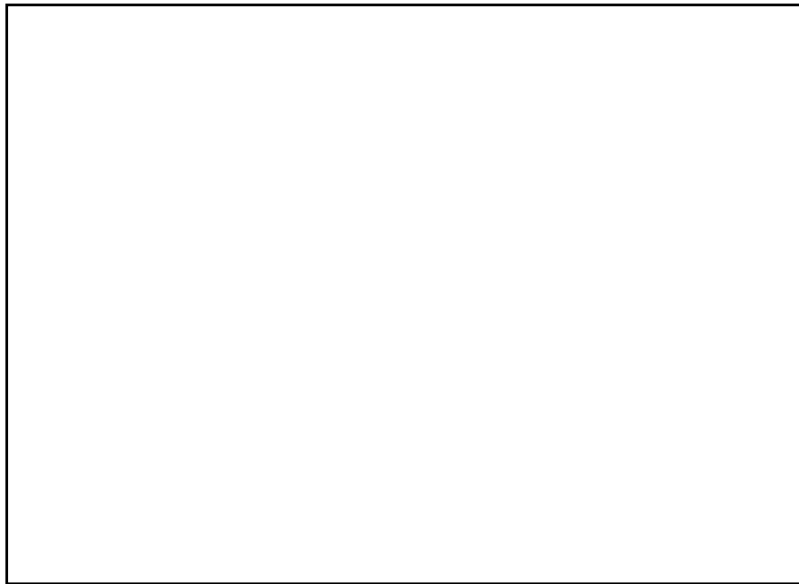
Il 5 novembre del 2015 il fotografo greco Aris Messinis pubblica sul blog della propria agenzia di stampa, l'*Agence France-Press*, un racconto per parole e immagini di quel che sta accadendo a Lesbo di fronte ai suoi occhi e al suo obiettivo. Fra le fotografie scattate in quest'occasione ce n'è una che ritrae frontalmente una donna e un bambino avvolti sotto una coperta termica che ne circonda i volti e incornicia gli sguardi. Sullo sfondo alcune figure fuori fuoco occupano la scena, e nel contrasto fra i loro movimenti e l'immobilità dei soggetti in primo piano la superficie dell'immagine si sdoppia e un'impressione auratica avvolge il primo dei due livelli, isolandolo dal resto. Qui il richiamo all'iconografia della Madonna col bambino è tanto immediato quanto ricercato: un soggetto classico della tradizione visuale cristiana diviene il terreno per una risignificazione radicale, di cui il velo termico è ad un tempo simbolo e veicolo.

La frequenza con cui le figure dell'Altro vengono ricondotte dentro schemi e repertori iconografici consolidati è stata a più riprese e su più versanti oggetto di attenzione critica¹². Meno esplorato è invece il campo delle reazioni emozionali e degli effetti politici che questo genere di codici estetici contribuisce ad aprire. Di fronte all'immagine della donna col bambino il nostro sguardo è istintivamente portato ad astrarre dal reale, o meglio a cogliere in esso un principio simbolico, eterno. È come se l'istantaneità dello scatto venisse in qualche modo trascesa, la sua temporalità dilatata. Il simbolico prende qui il sopravvento, proiettando il nostro sguardo fuori dal tempo e dallo spazio. Questa ricerca di adesione ad un'iconografia immediatamente riconoscibile per un qualunque spettatore occidentale garantisce una risposta emozionale codificata, incanalando gli sguardi lungo tracciati già battuti.

Nel particolare regime estetico suggerito dalla fotografia di Messinis, nella sua tendenza de-storicizzante, è racchiuso anche un rischio per il politico. Non appena un evento viene separato dalla materialità della propria contingenza, il suo destino diviene in qualche modo ineluttabile. I soggetti e i gesti di cui l'immagine conserva una traccia vengono bloccati in una dimensione estranea alla storia e al cambiamento. Quella scena è sempre esistita ed è destinata a ripetersi, quel salvataggio è il simbolo di tutti i salvataggi, di quelli che sono stati e di quelli che, certamente, saranno. La sua forza estetica trascina l'immagine e lo spettatore al di là della storia, là dove nulla può davvero essere trasformato. È il rischio della de-politicizzazione a cui ogni immagine eterna ci espone (Berger 1971, 46; Sontag 2003, 94).

¹² Sulla vitalità dell'iconografia cristiana nelle fotografie che documentano guerre o disastri cfr. Sontag 2003, 69-70. Sulla tendenza all'universalizzazione della figura del "rifugiato" e sui codici visuali che la sostengono si rimanda a Malkki 1996, 377-404; Falk 2010; Wright 2002, 53-66.

1.2.3 L'immagine shock



[Fig. 3] Nilufer Demir 2015 [rettangolo bianco], Bodrum

È il 2 settembre del 2015 quando lungo la spiaggia di Bodrum, in Turchia, vengono ritrovati alcuni dei corpi di sedici siriani che stavano cercando di raggiungere l'isola di Kos a bordo di un gommone di piccole dimensioni. Sul posto accorre Nilufer Demir, fotografa turca impegnata da alcuni mesi a seguire le migrazioni verso le coste greche per la Doğan News Agency (DNA), che come già altre volte in passato decide di immortalare quei corpi senza vita riversi sulla spiaggia. Traccia di questo evento è contenuta nella fotografia di Alan Kurdi, l'ultima delle immagini chiamate a comporre la nostra topografia visuale¹³.

Nelle dodici ore successive alla sua pubblicazione sul sito della DNA, la foto di Alan raggiunge gli schermi di venti milioni di persone in tutto il mondo, innesca decine di migliaia di tweet e finisce al centro di dichiarazioni e proclami¹⁴. Nei mesi precedenti Demir aveva raccolto e pubblicato altre fotografie simili a questa, ma nessuna aveva ottenuto una risonanza mediatica paragonabile. Per provare a comprendere perché questa immagine sia divenuta in così breve tempo un'icona della cosiddetta crisi dei rifugiati è da quel che accade di fronte ad essa che, ancora una volta, dobbiamo ripartire. Fra l'immagine del corpo di Alan e il nostro sguardo che a fatica indugia su di essa si instaura una dinamica di riconoscimento a cui difficilmente potrebbe sottrarsi un qualunque spettatore europeo. La linea del colore (Du Bois 2012) – che di norma ha una funzione dirimente nella rappresentazione del corpo morto attraverso i media occidentali (Sontag 2004, 69) – viene qui invisibilizzata. I vestiti indossati da Alan al momento del ritrovamento e l'esclusione del volto dal frame visuale rafforzano ulteriormente le possibilità di identificazione fra quel corpo e chi, come noi,

¹³ A differenza delle precedenti, la fotografia di Alan Kurdi non verrà mostrata in queste pagine.

¹⁴ Per un report dettagliato sulla circolazione dell'immagine di Alan attraverso i social media, sulle reazioni nel panorama politico e sul dibattito in merito all'opportunità di mostrarla si rimanda alla pubblicazione realizzata dal Visual Social Media Lab, consultabile all'indirizzo: <http://visualsecialmedialab.org/projects/the-iconic-image-on-social-media>. (12 novembre 2017).

prova a trattenerci lo sguardo. Nulla in questa faticosa performance della visione ci permette di segnare uno scarto, di frapporre una distanza: quel bambino è identico ai nostri.

Il campo del visibile viene qui interamente saturato di significazioni razziali e rigidamente organizzato sulla base di queste (Butler 1993). La bianchezza del corpo di Alan, costruita dentro e attraverso il frame e rafforzata mediante un fitto circuito di reiterazioni, appare immediatamente funzionale ad un preciso regime discorsivo che in quei giorni si va affermando all'interno dei confini della cosiddetta Fortezza Europa. L'apertura sulla questione dei rifugiati annunciata dalla cancelliera tedesca Angela Merkel qualche giorno prima che la foto di Alan irrompesse sui circuiti mediatici non soltanto è testimonianza di questo mutamento ma diviene in un certo senso la condizione della sua ampia risonanza. L'immagine di Alan e la violenta spirale di riconoscimento in cui lo spettatore occidentale viene catturato non possono essere disgiunte dal contesto storico e politico di quei mesi. È in esso che queste topografie visuali e gli schemi razziali che le sostengono prendono forma e trovano slancio.

Patrick Farrell, autore di un'altra foto-icona scattata dopo l'uragano ad Haiti nel 2008, descrive così la differenza di potenziale che contraddistingue queste immagini dalle altre che abitualmente ci scorrono di fronte agli occhi: «It's like a noise you hear but tune out. Then there's one loud *pop!* that you pay attention to. This picture is that»¹⁵. Come un suono forte e improvviso, le immagini-shock hanno la capacità di bucare la nostra sfera di attenzione e provocare una forte reazione emotiva. Queste fotografie ci gelano, riempiendoci di sofferenza o indignazione (Berger 2009, 43). Lo shock innesca in noi un senso di inadeguatezza morale che inibisce o blocca la possibilità di una presa di coscienza della ragione politica di quell'immagine e dell'evento che in essa è trattenuto. Così, «la foto diventa una testimonianza della condizione umana in generale. Un'accusa contro tutti e nessuno» (ivi, 43). L'immagine di Alan, infrangendo alcuni fondamentali taboo visuali, produce nello spettatore un trauma emotivo oltre che estetico. In questo predominio della componente emozionale è contenuto tuttavia un rischio per il politico. Il rischio che lo shock lasci dietro di sé null'altro che una condanna universale e una muta sofferenza.

Conclusioni

In un dialogo differito e appassionato con Susan Sontag a proposito della capacità delle immagini di stimolare l'opera dell'interpretazione, Judith Butler trova in un passaggio di *Davanti al dolore degli altri* (Sontag in Butler 2009, 97) un'occasione a partire dalla quale provare a ripensare la nostra relazione con la fotografia: «Let the atrocious images haunt us» (Sontag 2009, 97). Le immagini possono provocare sconcerto o sollievo, possono indignarci o rallegrarci, possono incontrare indifferenza o suscitare attenzione. Alle volte, però, alcune immagini catturano lo sguardo al punto da infestare il nostro immaginario: ci ossessionano e ci tormentano, tornando anche quando e dove non vorremmo. Ed è proprio in questa forza infestante che – continua Butler – può manifestarsi il riconoscimento di una perdita: «If we are not haunted, there is no loss, there has been no life that was lost» (*ibid.*). Nel momento in cui un'immagine buca la nostra sfera di attenzione e si insedia in essa,

¹⁵ Intervista consultabile all'indirizzo: <http://news.nationalgeographic.com/2015/09/150903-drowned-syrian-boy-photo-children-pictures-world/>. (12 novembre 2017).

invadendo il nostro campo affettivo e turbandone gli assetti, quel senso di sofferenza e di vulnerabilità che sempre è legato all'umano può trovare una chance di riconoscimento. Un riconoscimento che è ad un tempo necessario e impossibile, ricercato seppur inaccessibile (Dauphinée 2007, 143). È solo tenendo aperta questa contraddizione che possiamo aspirare a costruire spazi di responsività etica a partire da quelle immagini e dagli eventi che sulle loro superfici si sono impressi in forma di tracce e di bagliori.

Nei luoghi visuali che abbiamo attraversato nel corso di queste pagine l'intreccio di codici estetici, risposte affettive e agire politico si articola in forme che a mio avviso compromettono questa capacità di controllare il nostro sguardo, di trasportarlo al di là dell'immagine. Nessuna delle tre immagini, infatti, è a mio avviso capace di liberare quella forza infestante che contiene in sé un elemento di spiazzamento politico oltre che affettivo (Roberts 2012, 393). Di fronte a queste fotografie il mio sguardo rimane bloccato ora in una muta estetizzazione della sofferenza, ora in un simbolismo fuori dal tempo e dal politico, ora in uno shock violento ma destinato ad essere presto riassorbito. Dall'analisi di queste immagini e dei luoghi che si aprono a partire da esse, tuttavia, non può essere in alcun modo ricavata una norma o un set di norme di portata universale. Ciascuna prova piuttosto ad esprimere delle configurazioni possibili, uno spettro di tendenze o un orizzonte di rischio. Queste analisi, infatti, fanno perno non soltanto sulla singolarità di uno sguardo ma anche sulla contingenza del rapporto che esso di volta in volta instaura con le fotografie che ha di fronte. Se da un lato espone il campo del visuale e quello dell'emozionale alla precarietà propria di ogni evento performativo complica il nostro lavoro di critica culturale, dall'altro consente a mio avviso un'apertura di possibilità politiche, estetiche ed etiche alla quale non possiamo rinunciare. Dobbiamo continuare ad interrogare senza sosta le performance dello sguardo – le nostre innanzitutto – che le immagini autorizzano, sollecitano o, in alcuni casi, bloccano. È solo all'interno di questo fragile esercizio di critica che nuovi spazi, ma soprattutto nuovi soggetti della visione potranno essere inventati.

Bibliografia

- AHMED, S., 2004, *The Cultural Politics of Emotions*, Routledge, New York.
- BARTHES, R., 2003 *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- BATCHEN, G., GIDLEY, M. & MILLER, N. K., 2012 *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, University of Chicago Press, Chicago.
- BATZIOU, A., 2011, *Framing 'otherness' in Press Photographs: The Case of Immigrants in Greece and Spain*, in «Journal of Media Practice», 12(1).
- BELL HOOKS, 1992, *Black Looks. Race and Representation*, South End Press, Boston.
- BELL HOOKS, 1994, *In Our Glory: Photography and Black Life*, in: Willis, D., (a cura di), *Picturing Us: African American Identity in Photography*, New Press, New York.
- BENJAMIN, W., 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- BERGER, J., 2009, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano.

- BERGER, J., 1971, *The Look of Things*, The Viking Press, New York.
- BISCHOFF, C., FALK, F. & KAFEHSY, S., (a cura di), 2010, *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*, Columbia University Press, New York.
- BLEIKER, R., CAMPBELL, D., HUTCHISON, E. & NICHOLSON, X., 2013, *The Visual Dehumanisation of Refugees*, in «Australian Journal of Political Science», 48(4).
- BUTLER, J., 1993, *Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia*, in: GOODING-WILLIAMS, R., (a cura di), *Reading Rodney King/ Reading Urban Uprising*, Psychology Press, London-New York.
- BUTLER, J., 2009, *Frames of War. When is Life Grievable?*, Verso, London-New York.
- BUTLER, J., 2013, *Vite precarie. I poteri del lutto e della violenza*, Postmedia Books, Milano.
- CAMPBELL, D., 2007, *Geopolitics and Visuality: Sighting the Darfur Conflict*, in «Political Geography», 26(4).
- CARTER, S. & MCCORMACK, D., 2010, *Affectivity and Geopolitical Images*, in: MACDONALD, F., HUGHES, R. & DODDS, K., (a cura di), *Observant States: Geopolitics and Visual Culture*, I.B. Tauris, London.
- CUTTITTA, P., 2012, *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*, Mimesis, Milano.
- DAUPHINÉE, E., 2007, *The Politics of the Body in Pain: Reading the Ethics of Imagery*, in «Security Dialogue», 38(2).
- DE GENOVA, N., 2013, *Spectacles of Migrant 'illegality': The Scene of Exclusion, the Obscene of Inclusion*, in «Ethnic and Racial Studies», 36(7).
- DE GENOVA, N., 2013a, *Foucault, migrazioni e confini. Risposte di Nicholas De Genova*, in «Materiali Foucaultiani», 2(3).
- DU BOIS, W. E. B., 2012, *The Souls of Black Folk*, Courier Corporation, New York.
- FALK, F., 2010, *Invasion, Infection, Invisibility: An Iconology of Illegalized Immigration*, in: Bischoff, C., Falk, F. & Kafehsy, S. (a cura di), *Images of Illegalized Immigration*, Columbia University Press, New York.
- FANON, F., 1952 [1996], *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, (tr. it.) di Mariagloria Sears, Tropea, Milano.
- FOUCAULT, M., 2013, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia*, Einaudi, Torino.
- GALE, P., 2004, *The Refugee Crisis and Fear: Populist Politics and Media Discourse*, in «Journal of Sociology» 40(4).
- GARIGLIO, L., POGLIANO, A. & ZANINI, R., (a cura di), 2010, *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione italiana*, Bruno Mondadori, Milano.

- GIULIANI, G., (a cura di), 2015, *Il colore della nazione*, Le Monnier Università, Firenze.
- GUARRASI, V., 2006, *Memoria di luoghi*, in «Geotema», 30.
- HALL, S., 1996, *The After-life of Frantz Fanon: why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks*, in: Read, A., (a cura di), *The Fact of Blackness*, Bay Press, Seattle.
- HALL, S., 1997, *The Spectacle of the "Other"*, in: *Representation*, Sage and The Open University, London.
- HARIMAN, R. & LUCAITES, J. L., 2003, *Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of "Accidental Napalm"*, in: «Critical Studies in Media Communication», 20(1).
- HOBSON, J., 2005, *Venus in the Dark. Blackness and Beauty in Popular Culture*, Routledge, London-New York.
- R. HUGHES, 2007, *Through the Looking Blast: Geopolitics and Visual Culture*, in: «Geography Compass», 1(5).
- KILBY, J., 2013, *The Visual Fix: The Seductive Beauty of Images of Violence*, in: «European Journal of Social Theory», 16(3).
- MACDONALD, F., HUGHES, R. & DODDS, K., (a cura di), 2010, *Observant States: Geopolitics and Visual Culture*, I.B. Tauris, London.
- MALKKI, L. H., 1996, *Speechless Emissaries: Refugees, Humanitarianism, and Dehistoricization*, in: «Cultural Anthropology», 11(3).
- MASSEY, D., 2005, *For Space*, Sage Publications, London.
- MAZZARA, F., 2015, *Spaces of Visibility for the Migrants of Lampedusa: The Counter Narrative of the Aesthetic Discourse*, in: «Italian Studies» 70(4).
- MIRZOEFF, N., 2004, *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Meltemi Editore, Roma.
- MORENO-FIGUEROA, M., 2008, *Looking Emotionally: Photography, Racism and Intimacy in Research*, in: «History of the Human Sciences», 21(4).
- PERERA, S., 2010, *Torturous Dialogues: Geographies of Trauma and Spaces of Exception*, in «Continuum: Journal of Media & Cultural Studies», 24(1).
- POOLE, D., 1997, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton University Press, Princeton.
- PROGLIO, G. & ODASSO, L., (a cura di), 2018, *Border Lampedusa. Subjectivity, Visibility and Memory in Stories of Sea and Land*, Palgrave Macmillan, London.
- RANCIÈRE, J., 2004, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Continuum, London-New York.

- RINELLI, L., 2016, *African Migrants and Europe. Managing the Ultimate Frontier*, Routledge, London-New York.
- ROBERTS, E., 2012, *Geography and the Visual image: A Hauntological Approach*, in: «Progress in Human Geography», 37(3).
- ROSE, G., 2001, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage Publications, London.
- RYAN, J., 1997, *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, Chicago University Press, Chicago.
- SHIELDS, D., 2015, *War Is Beautiful: The New York Times Pictorial Guide to the Glamour of Armed Conflict*, Power House Books, New York.
- SMITH, S. M., 2004, *Photography on the Color Line. W. E. B. Du Bois, Race, and Visual Culture*, Duke University Press, Durham-London.
- SMITH, S. M., 2014, *Guest Editor's Introduction: Visual Culture and Race*, in: «MELUS: Multi-Ethnic Literature of the United States», 39(2).
- SONTAG, S., 2003, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano.
- SONTAG, S., 2004, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- STRATTON, J., 2007, *Dying to Come to Australia: Asylum Seekers, Tourists and Death*, in: Perera, S., (a cura di), *Our patch: Enacting Australian sovereignty post-2001*, Network Books, Perth.
- TAYLOR, P., 1990, *Munitions of the Mind. A History of Propaganda from the Ancient World to the Present Era*, Manchester University Press, Manchester-New York.
- WILLIAMS, C. J., 2003, *Framing the West. Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, Oxford University Press, New York.
- WRIGHT, T., 2002, *Moving Images: the Media Representation of Refugees*, in: «Visual Studies», 17(1).

2. Alle frontiere del Sud: rappresentazioni di razza, genere e sessualità in *Terraferma* di Emanuele Crialese.

Goffredo Polizzi
University of Warwick

In *Terraferma*, quarto lungometraggio del regista Emanuele Crialese, uscito nelle sale nel 2011, il fenomeno delle contemporanee migrazioni verso l'Europa attraverso il Mediterraneo viene indagato a partire dalla posizione interstiziale degli abitanti di una piccola isola siciliana che ricorda Lampedusa (il film è stato girato a Linosa, non lontano da Lampedusa ma non vi è, nella diegesi, alcun riferimento puntuale ad un luogo specifico). Il film si apre con una ripresa sottomarina del piccolo peschereccio su cui Filippo, il protagonista adolescente, e suo nonno Ernesto stanno lavorando: mentre la carena dell'imbarcazione scivola fluidamente sulla superficie marina, le reti da pesca lanciate da bordo sprofondano lentamente in acqua e vengono a formare davanti all'occhio della macchina da presa (che vi si avvicina con un movimento ascensionale), una intricata teoria di linee. Le fitte maglie delle reti riempiono progressivamente l'inquadratura e sembrano al contempo avviluppare la cinepresa e disegnare dei confini mobili che segmentano il vasto spazio marino. Una tale introduzione allegorica, che funziona come prologo dell'intera storia, induce a pensare che il film voglia essere una esplorazione dei complessi meccanismi di funzionamento che regolano la mobilità alle estremità meridionali dell'Europa e dell'Italia, regioni quanto e più di altre investite da cambiamenti globali che ridisegnano il volto e la composizione di nazioni e culture. Un'esplorazione che sarebbe da condurre su più livelli dato che, come ci ricorda Étienne Balibar, confini e frontiere non solo sono "molteplici" "polisemici" ed "eterogenei" dal momento che essi performano una varietà di funzioni "di demarcazione e territorializzazione" e che i loro effetti sono diversi su individui appartenenti a distinti gruppi sociali (Balibar 2002, 79), ma possono addirittura essere "ipotetici" e "immaginari", senza che per questo i loro effetti siano meno reali (ivi, 76).

Terraferma si concentra sulle difficoltà e le tensioni a cui gli abitanti della piccola isola si trovano a far fronte in seguito all'arrivo dei migranti in un contesto di generale scarsità di risorse: l'attività della pesca, tradizionale modo di sostentamento della grande maggioranza della popolazione, si è ormai infatti rivelata insufficiente a sostenere la comunità e sempre più persone, incluso Nino, lo zio paterno di Filippo, cercano di mantenersi offrendo servizi ai turisti, anche se questo implica cambiare abitudini e ritmi di vita. Giulietta, la madre di Filippo, decide per esempio di ridipingere la casa di famiglia in colori che possano andare incontro ai gusti dei turisti e di provare ad affittarla per il periodo estivo, mentre lei e il resto della famiglia abiteranno nel garage adiacente all'abitazione. Nino cerca di convincere Ernesto a demolire il piccolo peschereccio di loro proprietà per incassare così un sussidio governativo, cosa che Ernesto rifiuta ostinatamente di fare. Giulietta medita di andare via dall'isola, recandosi almeno in Sicilia, e di portare Filippo con sé. In questa situazione di tensione l'arrivo dei migranti africani sembra mettere l'ethos comunitario degli abitanti dell'isola in conflitto con le leggi dello stato italiano.

A Filippo ed Ernesto, che hanno avvistato una barca di migranti africani dispersa in alto mare e contattato la polizia via radio, viene impartito di non avvicinarsi all'imbarcazione e di non accettare nessuno a bordo. Disobbedendo agli ordini della polizia i due decidono di imbarcare e portare in salvo alcuni dei passeggeri, fra i quali anche Sara, una donna incinta che viaggia insieme al figlio. Questa decisione accelererà il corso degli eventi e fornirà la motivazione per illustrare le diverse reazioni che i membri della famiglia e della comunità avranno nei confronti dell'arrivo dei migranti e le diverse strategie che essi metteranno in campo per far fronte alla proibizione, istituita dalla legge, di fornire loro aiuto o supporto. Si tratta in questo caso di un riferimento ad una reale situazione legislativa, dal momento che, è utile ricordarlo, la legge Bossi-Fini in materia di immigrazione e asilo del 2002 (legge 30 luglio 2002, n.189), includeva sanzioni contro la popolazione italiana che favoriva la permanenza dei migranti privi di documenti. Se con l'introduzione del reato di immigrazione clandestina la legge trasformava ciò che era considerato un reato minore (non avere con sé documenti d'identità e trovarsi sul suolo di un paese diverso da quello di nascita) in un crimine penale a carico di ciascun immigrato, l'inasprimento delle regole riguardanti il reato di "favoreggiamento dell'immigrazione clandestina" rendeva perseguibili anche gli atti di solidarietà dei cittadini italiani verso i migranti, segnando il passaggio ad una visione puramente repressiva della normativa in materia di immigrazione.

Sara e suo figlio vengono nascosti da Giulietta e Filippo, nel loro garage riconvertito in monolocale. Giulietta aiuterà Sara a partorire la sua bambina ma rimarrà ferma nell'intimare alla donna di andarsene da casa loro una volta ripresasi dalle fatiche del parto e sarà anche tentata di denunciarne la presenza alle autorità per evitare eventuali ripercussioni negative su di sé e la sua famiglia. Ernesto è invece assolutamente convinto che nascondere Sara ed aiutarla a non venire scoperta dalla polizia sia la cosa più giusta da fare, mentre Nino viene tenuto all'oscuro della presenza della donna in quanto palesemente contrario all'idea di offrire aiuto ai migranti africani. Filippo viene invece mostrato in dubbio e oscillante fra le opinioni degli adulti che lo circondano e solo alla fine del film poserà più risolutamente le posizioni di Ernesto.

Graziella Parati ha analizzato ciò che lei chiama "scrittura migrante" in Italia come luogo di elaborazione e diffusione di visioni critiche sulle restrizioni che la legge che regola la migrazione in Italia impone alla libertà dei migranti di muoversi liberamente o di stabilirsi in Italia. Parati analizza le varie strategie con cui la letteratura scritta in italiano da molti autori translingui riesce a offrire un'immagine dei migranti e della migrazione molto diversa da quella che viene presentata da leggi che li criminalizzano e ad usare l'italiano in modo da creare «representations that challenge the text of the law and its finality in shaping the limiting roles that the immigrant can embody» (Parati 2005, 176). Una di queste strategie è, secondo Parati, la messa in scena proprio di personaggi migranti e al contempo criminali, cosa che costituirebbe una sorta di sfida lanciata contro le condizioni imposte all'ingresso e all'accettazione dei migranti che la legge Bossi-Fini sancisce (ivi, 177).

Anche *Terraferma* cerca di creare una rappresentazione che costituisca una critica delle leggi vigenti in materia di immigrazione e che risponda alla criminalizzazione dei migranti e degli italiani che decidono di favorirne la presenza sul suolo italiano. Tuttavia la rappresentazione dei migranti in Italia fornita dal film è molto diversa da quella presente nei testi analizzati da Parati, testi che secondo l'autrice «script the crime of breaking and entering into Italian culture» (*ibid.*). In *Terraferma* infatti

l'ingresso in Italia e nella cultura italiana sembra essere possibile solo attraverso la mediazione di italiani bianchi e sembra essere possibile solo a condizione che il soggetto migrante occupi una posizione di debolezza, di vittima paziente, posizione che nel film viene fra l'altro caricandosi di una dimensione di genere molto marcata.

Nel suo recente lavoro sul cinema di Crialese, Elena Past impiega le riflessioni dell'ecocritica materialista con l'intento di dimostrare come l'immagine del sud Italia costruita dai film di Crialese non corrobora una rappresentazione pittoresca e stereotipata del Mezzogiorno ma costituisca piuttosto una descrizione della regione mediterranea come «a generative space that participates in the very process of constituting the narratives» (Past 2013, 49) del film in modi che contribuiscono a minare la centralità e l'eccezionalismo dell'umano e che dunque sfidano le strutture di oppressione del dominio razzista, specista e sessista.

Riferendosi al paesaggio mediterraneo dove gli ecosistemi naturali si sono evoluti insieme e di pari passo con gli umani per quasi dieci secoli, Past vede nel concetto di Cinema Mediterraneo una rubrica critica che potrebbe aiutare la teoria del cinema a superare le strettoie concettuali della cornice interpretativa della nazione. Secondo Past, l'immagine del confine meridionale dell'Italia fornita dal film di Crialese sfuma i confini fra umano e natura e riesce così a non reiterare quelle opposizioni binarie che oppongono arretratezza a progresso, civiltà a inciviltà, che molto spesso si ritrovano nell'immaginario legato alle frontiere; il film riesce così ad offrire «a polemical position regarding frontiers» (ivi, 53).

Secondo Past, *Terraferma* raggiunge questo obiettivo soprattutto attraverso l'insistenza sulla rappresentazione di personaggi umani circondati dal paesaggio naturale (spesso sott'acqua), ma che occupano raramente il centro dell'inquadratura, e concentrandosi su quei confini naturali (scogliere, coste, spiagge) dove la terra e il mare si intrecciano creando spazi integrati che servono anche da sostegno ineludibile alle azioni e alle storie dei personaggi umani.

Pur se interessanti e poetiche, le analisi di Past non riescono secondo me a dimostrare fino in fondo come *Terraferma* metta in questione «fixed notions of [...] ecological identity» (ivi, 58) basate su una concezione escludente dell'umano. Poiché il film non riesce a decentrarsi rispetto allo sguardo bianco ed eterosessuale nella sua rappresentazione della razza e del genere, risulta infatti difficile sostenere che esso faccia intravedere una concezione non-omogenea e ibrida della nazione e della soggettività. In questo contributo mostrerò dunque come la rappresentazione del genere e della razza nel film re-inscriva la differenza sessuale in modo normativo, costruisca una rappresentazione eteronormativa della maschilità meridionale legata ad una problematica idea di "autenticità", e assuma la razza come terreno di prova e di costituzione per una maschilità bianca, seppur non egemonica¹.

¹ Sul concetto di maschilità egemonica e per una analisi della organizzazione sociale della maschilità in determinati contesti occidentali si veda il terzo capitolo di Connell 1995 [2005].

2.1 Maschilità, “autenticità” e desiderio queer

È evidente come *Terraferma* rinforzi nozioni tradizionali di maschilità se si analizzano e mettono a paragone i due personaggi di Ernesto e Nino. Ernesto e Nino offrono due differenti modelli di maschilità, e di maschilità meridionale in particolare, e sono nel film messi in conflitto l'uno con l'altro. Essi sono infatti i due possibili modelli maschili che Filippo, il giovane protagonista, rimasto orfano di padre tre anni prima del momento in cui il film è ambientato, può seguire nel suo percorso di maturazione e scoperta di sé.

Il film è infatti in qualche modo anche la storia della maturazione e uscita dall'adolescenza e dall'infanzia di Filippo, che deve rinunciare al suo attaccamento edipico per la madre in modo da accedere ad una posizione di piena individualità, soggettività e maschilità. Ernesto e Nino vengono così a rappresentare due modelli di maschilità molto diversi ai quali Filippo potrà fare riferimento nella sua ricerca di maturità. Il film sembra presentare Ernesto come un modello di gran lunga migliore – seppur forse non adeguato ai tempi – rispetto a Nino. Nel suo primo incontro con Nino, all'inizio del film, vediamo Ernesto parlare al figlio dalla sua barca in secca issata su un montacarichi, dominando la scena, in un primo piano ripreso dal basso verso l'alto che conferisce al personaggio un senso di degna autorità e sembra chiarire i diversi ruoli dei due personaggi nella narrazione cinematografica.

Ernesto sembra essere anche un modello in qualche maniera valido in generale per una maschilità meridionale “autentica”. Il suo personaggio sembra infatti essere l'epitome di valori positivi di tradizione e moralità legata ad uno specifico contesto locale. Ernesto per esempio, non dubita mai della sua decisione di offrire aiuto a Sara e questa sicura determinazione sembra derivare dal rispetto e dalla conoscenza di ciò che nel film viene chiamata “legge del mare”; tale legge prescrive ai pescatori di non lasciare nessuno in mare, ma è in generale connotata da valori positivi di reciprocità, altruismo e fraternità umana nel film che le contrappone la legge dello stato riguardo alla migrazione. Past fa riferimento a questa idea della legge del mare come ad un indizio di un ethos «post-umano» che si basa sul riconoscimento della interdipendenza e della natura co-costitutiva del legame fra «humans and more-than-humans» (Past 2013, 59). La capacità di Ernesto di discernere cosa è giusto da quello che è sbagliato sembra dunque derivare dal suo legame con la terra, il mare, con i ritmi della natura e delle attività umane più tradizionali legate alla natura. Più avanti Ernesto viene mostrato mentre aggiusta l'elica del piccolo peschereccio della famiglia, danneggiata dalla collisione con il relitto della barca affondata sulla quale viaggiavano i migranti, in un antro scavato nella roccia vulcanica dell'isola, circondato da scintille e bagliori di fuoco in una iconografia che riporta alla mente il dio romano Vulcano, dio del fuoco, lavoratore del ferro, forgiatore di imbattibili armi e che abitava, secondo il mito, all'interno del vulcano Etna.



[Fig. 1] *Terraferma*, Crialese 2010

Nonostante lo stato semidivino concesso al personaggio, in questa scena Ernesto è anche molto umano; soffre per esempio di problemi di cuore, che dovrebbe curare recandosi in un ospedale siciliano, lontano dalla sua isola. Isola che però Ernesto si rifiuta di lasciare anche solo per questo breve periodo, fatto che serve a rimarcare il legame forte e intimo fra il personaggio e la sua terra d'origine.

Questa caratteristica risulta in maniera ancora più evidente se si prende in considerazione la persona extra-diegetica dell'attore scelto per impersonare Ernesto. Membro di una rinomata e antica famiglia di artisti del tradizionale teatro dei pupi siciliani, Mimmo Cuticchio rafforza, con la sua presenza nel film, il collegamento fra tradizione, autenticità e valore morale.

Attraverso queste scelte di rappresentazione il personaggio di Ernesto sembra incarnare un tipo di maschilità meridionale fermamente ancorata ad una visione piuttosto statica di tradizione e basata su una idea singolare e essenzialistica di "genuina autenticità". Come alcuni dibattiti antropologici contemporanei ci suggeriscono, l'atto stesso di *laying claims to authenticity* è irto di difficoltà e porta con sé il rischio di reificare l'idea di una certa cultura o di un certo popolo (Theodossopoulos 2013). L'autenticità come sinonimo di "vero sé", di trascendenza nell'interiorità, è un concetto chiave della modernità occidentale, così come lo è l'idea di scoprire la propria autenticità in quelle parti del globo non toccate dalla modernità, portando a pieno sviluppo il proprio "vero sé" fra nativi incorrotti (Lindholm 2008). Come in molti hanno notato tale versione esotizzante e romanticizzata di una autenticità inadulterata dalla modernità è alla base di una grande parte del turismo contemporaneo (MacCannell 1999 [1976], Bruner 2005).

Nell'evocare, attraverso il personaggio di Ernesto, una tale nozione di autenticità, l'idea di una cultura "autentica", originaria e originale, *Terraferma* sembra insomma cadere in quei meccanismi di reificazione della cultura che, come è evidente dalla rappresentazione ironica e a tratti grottesca del turismo di massa, il film si propone invece di criticare. Il film inoltre sembra istituire una serie di

opposizioni binarie in cui autenticità, originalità, tradizione, e anche come vedremo, la maschilità, si trovano al polo opposto della modernità, e sembrano soprattutto essere dotate di un carattere “essenziale” e “naturale”.

All’opposto di Ernesto, Nino sembra essere presentato come un modello molto negativo per Filippo e in generale per la maschilità meridionale. Filippo infatti non ha molte remore nel lasciarsi alle spalle le tradizioni dell’isola e approfittare del fatto che questa sia diventata una destinazione turistica di massa almeno per i mesi estivi. Il suo suggerimento che Ernesto venda il peschereccio di famiglia in modo da poter incassare una sovvenzione governativa che può essere reimpiegata per intraprendere una nuova attività commerciale che vada incontro ai gusti dei turisti viene testardamente e fermamente respinto da Ernesto.

Nino ha inoltre una posizione molto ostile verso i migranti che risulta chiaramente in una scena in cui i pescatori dell’isola vengono mostrati riuniti a discutere di una strategia comune per resistere alle leggi che proibiscono loro di soccorrere i migranti in mare. Sostenendo che l’arrivo dei migranti costituisce “cattiva pubblicità” e che potrebbe avere l’effetto di far diminuire l’afflusso di turisti all’isola, Nino rende esplicita la sua posizione indifferente rispetto alle sofferenze dei migranti ed è subito ripreso in maniera dura da Ernesto.

Il tipo di maschilità che contraddistingue il personaggio di Nino, sembra essere un modo per alienargli le simpatie del pubblico e di costruirlo come un modello negativo per Filippo. Il personaggio di Nino è infatti ipermascolinizzato, attraverso l’uso dei costumi e degli oggetti, (la motocicletta, gli occhiali da sole, i vestiti moderni e attillati in netto contrasto con l’abbigliamento più abbondante e tradizionale degli altri personaggi) ma anche, allo stesso tempo, femminilizzato attraverso la nudità.



[Fig. 2] *Terraferma*, Crialesse 2010

Nino è infatti senza dubbio il personaggio maschile più apertamente sessualizzato nel film ma non in maniera diretta ed esplicita, come avviene per esempio per il personaggio di Giulietta, ma piuttosto

“in negativo”. Questa ambigua sessualizzazione fa di lui un oggetto queer di desiderio abietto e funziona come modalità per alienare al personaggio le simpatie del pubblico e una potenziale identificazione “attiva”.

Questo è particolarmente evidente nella scena in cui Nino sta portando i turisti in un viaggio intorno all’isola. In piedi sulla prua della nave, con il viso rivolto verso il gruppo, Nino performa un ballo per l’intrattenimento dei turisti, indossando solamente un piccolo costume al quale è cucita la testa di un gallo di peluche (gallo che ritorna altrove nel corso del film). La nudità di Filippo, la sua simultanea sessualizzazione e ridicolizzazione, ipermascolinizzazione e femminilizzazione, fanno di lui il correlativo oggettivo della auto-oggettificazione che i meridionali farebbero della propria “autentica” cultura e del proprio territorio ad uso e consumo dei turisti.

Nella sua analisi del film di Matteo Garrone *Gomorra*, tratto dal romanzo-inchiesta di Roberto Saviano, Marcello Messina suggerisce che la sessualizzazione dei corpi maschili dei giovani camorristi e il potenziale desiderio queer che questa sollecita nello spettatore ha la funzione di stigmatizzare i personaggi e la loro visione del mondo per un pubblico che viene immaginato come eterosessuale e maschile, cosa che inoltre, allineando la queerness con un comportamento immorale e illecito, impedisce l’identificazione “attiva” di un soggetto queer (meridionale) (Messina 2015).

Consapevole del rischio di quelle “cheering fictions” di cui parla Hanif Kureishi a proposito di alcune auto-rappresentazioni creative dell’esperienza nera in Gran Bretagna (citato in Hall 1988, 259-260). credo che sia necessario stare in guardia riguardo ai rischi di una identificazione positiva qualora questa manchi di sfumature e complessità. Tuttavia, un’argomentazione simile a quella proposta da Messina può essere fatta valere anche a proposito di *Terraferma*, dove la queerness di Nino, la sua ambigua sessualizzazione, al contempo ipermaschile e femminile, allinea una “meridionalità autentica” con una appropriata maschilità eterosessuale incarnata da Ernesto. Inoltre, come tenterò di mostrare attraverso l’analisi della femminilità nera, il film allinea la meridionalità con una sorta di eroica bianchezza eterosessuale.

2.2 Femminilità nera in *Terraferma*

Nella sua analisi di come il cinema Italiano contemporaneo ha rappresentato i personaggi di donne nere migranti, Áine O’Healy vede la nerezza non come un tratto fisico autoevidente ma come il risultato di complessi meccanismi storici e sociali e di specifiche storie di rappresentazione che devono essere conosciuti, presi in considerazione e messi in relazione con la presenza delle donne nere nella storia dell’Italia se si vuole arrivare ad una teoria sullo statuto delle rappresentazioni contemporanee delle donne nere nel cinema italiano e sul loro legame con le soggettività e i soggetti reali (O’Healy 2009).

La cifra della rappresentazione del personaggio di Sara nel film sembra essere quella della vittima, della sofferenza. Nonostante lo scopo di una tale rappresentazione possa benissimo essere quello di sollecitare compassione, interesse ed empatia verso il personaggio e verso il fenomeno migratorio in generale, una tale rappresentazione priva il personaggio di qualsiasi forma di *agency* e può anche rivelare il funzionamento di una logica patriarcale al lavoro nella narrazione edipica di *Terraferma*.

Usando in maniera sottile gli strumenti della psicoanalisi e della narratologia Teresa de Lauretis afferma in un saggio ormai classico che la narrazione edipica che fa da sfondo alla maggior parte dei testi della cultura occidentale include le donne e i personaggi femminili solo come oggetti da salvare, portare al sicuro, bisognosi di protezione da parte di un eroe maschio che è così in grado di dar prova e dimostrare il proprio valore e di accedere ad una posizione di piena soggettività e piena maschilità, di conquistarsi lo status di uomo (de Lauretis 1984).

Diversamente da alcune rappresentazioni contemporanee della donna nera africana presenti nella sfera pubblica italiana a vari livelli (O’Healy 2009, Ponzanesi 2004), il personaggio di Sara in *Terraferma* non è sessualizzato in modi che riportano alla mente il consumo neoliberale della differenza ridotta a merce, tuttavia l’esplorazione del personaggio di Sara si limita ad indagarne le traumatiche esperienze relative solamente alla sua esperienze di mobilità, mentre molto poco ci dice sui fattori che hanno innescato il suo progetto migratorio. La posizione di Sara nella narrazione, inclusa primariamente e quasi solamente in quanto vittima, è evidente nei numerosi primi piani del suo viso che costituiscono una delle più frequenti modalità di rappresentazione del personaggio: Sara vi viene mostrata sempre con gli occhi umidi di lacrime e con uno sguardo di prostrazione e rassegnazione.



[Fig. 3] *Terraferma*, Crialesse 2010

In una scena in cui Sara, Filippo e sua madre Giulietta si riuniscono intorno ad un mappamondo Sara indica agli altri due il suo paese di provenienza: l’Etiopia; Sara chiede poi a Giulietta di indicare a lei sul mappamondo la posizione dell’isola sulla quale si trovano, Giulietta le risponde costernata che loro non sono sul mappamondo. Nonostante il fatto che venga indicato il paese di origine di Sara (una ex-colonia italiana), il racconto delle esperienze passate del personaggio si limita alle sofferenze che Sara ha dovuto sopportare durante il suo viaggio dall’Etiopia alla Libia e poi in Libia dove è rimasta prigioniera per anni e dove ha dovuto subire ripetute aggressioni sessuali da parte dei suoi carcerieri. A parte il riferimento passeggero all’Etiopia come terra d’origine del personaggio, nessun

altro riferimento viene fatto al paese o alla sua storia e cultura o situazione politica presente e passata (inclusa, per esempio, la stagione del colonialismo italiano). In questa scena, la possibilità di comprensione reciproca fra meridionali e migranti sembra derivare solamente da una comune marginalità ma, mentre le condizioni di tale marginalità vengono sondate in vari momenti per quanto riguarda i personaggi meridionali, lo stesso non si può dire per i personaggi migranti. Come ha notato ancora O’Healy infatti, nonostante la presenza nel film di personaggi appartenenti ad altri gruppi sociali (inclusi i turisti del nord) il focus della narrazione rimane saldamente fermo sulle criticità e complessità etiche che i residenti dell’isola devono affrontare (O’Healy 2016, 159). Inoltre, in linea con una tendenza ormai consolidata in molti recenti film italiani sulla migrazione, dove i personaggi migranti hanno più che altro la funzione narrativa di «catalyst for the transformation of Italian protagonists» (*ibid.*), la presenza di Sara nella narrazione di *Terraferma* sembra avere unicamente la funzione di fornire ai protagonisti l’occasione di una trasformazione personale.

Conclusioni

Nel suo classico saggio *Can the subaltern speak?*, Gayatri Spivak ha coniato la frase “uomini bianchi che salvano donne nere dagli uomini neri” (Spivak 1988, 93), per descrivere una delle più comuni narrazioni culturali che supportano e giustificano relazioni di dominio coloniale silenziando allo stesso tempo le voci delle donne native nel contesto coloniale; donne le cui voci vengono dunque appropriate da diversi gruppi per scopi e interessi diversi e distanti dai loro.

Rifiutandosi di delineare il personaggio di Sara con una maggiore complessità nella narrazione del film, lasciandole la parola solo per raccontare le sofferenze subite per mano dei suoi carcerieri in Africa, *Terraferma* finisce per rientrare, almeno in parte, nell’ordine di quelle narrazioni discusse da Spivak e a performare quel tipo di atto di silenziamento ad esse connesso. Inclusa solamente nella posizione della vittima, il silenziamento di Sara è proprio ciò che permette alla narrazione Edipica di svolgersi: soccorrendo la donna nera alla fine del film Filippo sancisce la sua posizione di piena soggettività e appropriata maschilità. La frase di Spivak andrebbe dunque riformulata nel caso di *Terraferma* come “uomini non proprio bianchi che salvano donne nere dagli uomini neri” per conquistarsi un pieno accesso alla bianchezza, all’eterosessualità, e ai privilegi a questa connessi.

In questo modo la soggettività meridionale viene ad essere allineata con una bianchezza dal carattere paternalistico. Inoltre, l’uso del desiderio queer e della sessualizzazione del corpo maschile come strumento di stigmatizzazione di posizioni ostili ai migranti e alla immigrazione in Italia, o di compatibilità con uno sfruttamento neo-colonialista del sud Italia, allinea una soggettività meridionale “autentica” con una maschilità eteronormativa.

Pur cercando di esprimere una posizione polemica nei confronti delle frontiere, *Terraferma* non riesce ad elaborare una critica ampia e su vari livelli, che renda conto della eterogeneità e polisemia dei confini, e ad essere un testo che «crosses the frontiers between gender, race, ethnicity, sexuality and class» (Hall 1988, 260). Nonostante il nobile intento di sensibilizzare il pubblico verso le sofferenze patite dai migranti, il film non riesce ad esplorare a fondo il sud, il sud dell’Italia, ma anche l’Italia in quanto sud dell’Europa, come frontiera, a dare conto della complessità e localizzazione dei

processi già in atto di cambiamento e ibridazione, e a intercettare la soggettivazione di quelle “nuove etnicità” in divenire di cui ha parlato Stuart Hall (Hall 1988).

Bibliografia

- BALIBAR, É., 2002, *Politics and the Other Scene*, Verso, London.
- BRUNER, E., 2005, *Culture on Tour. Ethnographies of Travel*, University of Chicago Press, Chicago.
- CRIALESE, E., (dir.), 2011, 88', *Terraferma*, Cattleya, Rai Cinema, Cinesicilia, Babe Film, France 2 Cinéma, Canal+, CinéCinéma, Italia-Francia.
- CHAMPAGNE, J., 2014, *Italian Masculinity as Queer: An Immoderate Proposal*, in: «gender\sexuality\italy», 1. URL: <http://www.gendersexualityitaly.com/wp-content/uploads/2014/05/John-Champagne-Italian-Masculinity-As-Queer.pdf>. (1 dicembre 2016).
- CONNEL, R. W., 1995 [2005], *Masculinities*, Polity Press, Cambridge.
- DAL LAGO, A., 2006, *Non-persone: L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Roma.
- DE LAURETIS, T., 1984, *Desire in Narrative*, in: de Lauretis, T., *Alice Doesn't*, Indiana University Press, Bloomington.
- HALL, S., 1988, *New Ethnicities*, in: Donald, J. & Rattansi, A., (a cura di), *Race, Culture and Difference*, Sage Publications, London.
- O'HEALY, Á., 2009, *[Non] è una somala. Deconstructing African feminity in Italian film*, in: «The Italianist», 29.
- O'HEALY, Á., 2016, *Imagining Lampedusa*, in: Behn-Ghiat, R. & Hom, S. M., *Italian Mobilities*, Routledge, London-New York.
- LINDHOLM, C., 2008, *Culture and Authenticity*, Blackwell, Oxford.
- MACCANNELL, D., 1999, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, University of California Press, Berkeley.
- MESSINA, M., 2015, *Matteo Garron ès Gomorra. A Politically Incorrect Use of Neapolitan Identities and Queer Masculinities?*, in «gender\sexuality\italy», 1. URL: <http://www.gendersexualityitaly.com/wp-content/uploads/2015/07/16.-Messina.pdf>. (1 dicembre 2016).
- PARATI, G., 2005, *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto University Press, Toronto.
- PAST, E., 2013, *Island Hopping, Liquid Materiality, and the Mediterranean Cinema of Emanuele Crialese*, in «Ecozon@», 4(2). URL: <http://ecozona.eu/article/viewFile/528/568>. (1 dicembre 2016).

- PONZANESI, S., 2004, *Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices*, in: Andall, J. & Duncan, D., (a cura di), *Italian Colonialism: Legacies and Memories*, Peter Lang, Oxford.
- SPIVAK, G., (1988), *Can the Subaltern Speak?*, in: Nelson, C. & Grossberg, L., (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana.
- THEDOSSOPOULOS, D., 2013, *Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas*, in: «Anthropological Quarterly», 86(2).

3. I codici estetici della cittadinanza: *Visualità e razzismo nel dispositivo europeo della cittadinanza*

Eleonora Meo

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Contrariamente a quanto si tende ad assumere implicitamente, l'istituto della cittadinanza – così come si è definito attraverso i conflitti che nella storia della modernità occidentale hanno sfidato la sua colonialità costitutiva (James 2006; Linebaugh & Rediker 2004; Buck-Morss 2009) – non è affatto *color-blind*, ma si è formato in modo *strutturale* attorno all'idea di "razza". Questo legame inscindibile tra "razza" e cittadinanza motiva il nostro tentativo di comprendere anche la sua codificazione estetica – ovvero ciò che contribuisce a far funzionare il lato visivo/visuale dell'*ordine discorsivo* della cittadinanza – come qualcosa che non può essere *neutro*, poiché si trova storicamente inserito all'interno di un campo sociale e simbolico di lotta in cui le appartenenze nazionali vengono definite all'interno degli spazi simbolici e giuridici dei moderni stati-nazione, *visualizzate* (o rese visibili) lungo linee del colore (Du Bois 2007) e linee della bianchezza. Attraverso l'analisi di *Décryptage Banlieue* (Galassi 2010), un documentario italiano sulle *banlieues* parigine, cercheremo dunque di leggere la cittadinanza nel senso in cui Foucault attribuiva alla nozione di *dispositivo* – ovvero come «un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, intuizioni, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni morali e filantropiche» (Foucault 1994, 299) – a partire da ciò che possiamo definire i suoi codici estetici, nel tentativo di cogliere le modalità attraverso cui l'idea di cittadinanza, oltre che come istituzione giuridica e sociale, operi in quanto *dispositivo governamentale*.

È importante precisare che con *codici estetici* ci si riferisce a qualcosa di ben più complesso di una semplice rete interconnessa di segni visivi. I codici a cui si fa qui riferimento non si riducono al legame con il colore della pelle o con i tratti somatici etnici degli individui poiché, come si è appena accennato, essi operano in maniera ben più complessa all'interno del sistema del dispositivo *governamentale* della cittadinanza, permettendone il funzionamento tramite una vera e propria estetica del visuale. Parlare di dispositivo europeo della cittadinanza, dunque, vuole fare riferimento a tutto ciò che il *discorso* sulla cittadinanza ha prodotto all'interno dello spazio europeo²: dalla produzione di quelle che potremmo definire le sue categorie legali ancorate a un sistema simbolico e materiale di singole affiliazioni nazionali (visti, passaporti, carte d'identità, permessi di soggiorno, detenzioni amministrative, ecc.) fino alla produzione delle sue categorie culturali e visuali, ovvero

² Anche se il concetto di 'spazio europeo' può risultare generico e fuorviante, lo vorrei qui utilizzare nella consapevolezza che l'Unione Europea – ovvero l'organizzazione politica ed economica sovranazionale sancita nel 1992 a Maastricht che vede l'unione di 28 stati – non coincide con l'Europa geografica o politica. Utilizzo pertanto 'spazio europeo' per riferirmi ad uno spazio discorsivo che coinvolge entrambe queste dimensioni, e che in qualche modo contribuisce a configurare l'idea di cittadinanza (sia europea che nazionale) e a rendere operativi i suoi effetti materiali nella società.

della codificazione simbolica dell'idea di cittadino europeo all'interno dell'immaginario dominante³.

A partire da queste premesse, il cittadino moderno – così come si è configurato a partire dalla Rivoluzione francese del 1789, quando per la prima volta fu sostituita alla figura del suddito quella del *citoyen*, sancendo l'eguaglianza giuridica di tutti i cittadini in quanto soggetti di diritto, detentori della sovranità e membri della nazione – non deve essere considerato solo come «l'atomo fittizio di una rappresentazione ideologica della società» (Foucault 1993, 212), bensì come una vera e propria «realtà fabbricata» da quella tecnologia specifica del potere che Foucault chiamava «la disciplina» e, ovviamente, dalle sue pratiche discorsive. Questo approccio ci permette di considerare il discorso sulla cittadinanza come qualcosa di *codificato* all'interno di un linguaggio simbolico di potere – che tuttavia può essere sovvertito e ricodificato attraverso i codici visuali – e di leggere i suoi *codici estetici* come una delle «tecniche disciplinari» di quel «*corpus* di procedimenti e di sapere» che compongono la «microfisica del potere [...] da cui è nato l'uomo dell'umanesimo moderno» (Foucault 1993, 153).

3.1 Le origini della cittadinanza come dispositivo governamentale di visualità

La nascita della modernità e la storia coloniale europea rappresentano un punto di riferimento centrale per l'analisi del processo di formazione della società disciplinare e della cittadinanza come *dispositivo governamentale*: come altri autori hanno già evidenziato⁴, è proprio nelle colonie che sono nate alcune delle sue tecniche disciplinari come la carta d'identità o quelli che abbiamo definito i suoi codici estetici. Traendo parte delle sue origini dai laboratori coloniali, la cittadinanza come dispositivo ha preso forma in quel sistema di «nominazione del visibile» (Foucault 1967) in cui Nicholas Mirzoeff colloca la nascita della visualità (2011), una pratica di organizzazione discorsiva della Storia che ha dotato la violenza dell'autorità coloniale di un «supporto/supplemento visivo» (Mirzoeff 2011), rendendola in questo modo estetica. La prima forma della visualità è stata – con la conquista dell'America – quella dell'incontro del 1492 segnato da violenza e *displacement*, data che ha segnato non solo la nascita di ciò che Mirzoeff ha chiamato la «visualità moderna» (*modern visibility*) ma anche il momento in cui ha avuto inizio la società globale (Mirzoeff 2011). Per Mirzoeff, la *vista* che caratterizzò quel primo incontro si fece *politica*, trasformandosi in *sguardo*, poiché fu a partire da quel momento che fu posta la questione di *chi* avesse l'autorità di guardare. È necessario specificare che per Mirzoeff la visualità non è ciò che è visibile, ma ciò che ha un ruolo centrale nella formazione della storiografia Occidentale, poiché permette di *visualizzare* il conflitto e la storia dal punto di vista dell'autorità, all'interno di un processo in cui l'Occidente storicizza e organizza l'ordine del discorso distinguendo sé stesso dagli altri.

Una traiettoria di ricostruzione interessante nell'identificazione delle radici di ciò che stiamo

³ Basti pensare all'immagine del cittadino europeo veicolata dalle rappresentazioni discorsive dei governi e dell'Unione Europea o che emerge da un certo *inconscio collettivo* europeo; o ancora, si pensi alle rappresentazioni di cittadinanza e appartenenza che emergono dalle produzioni culturali dominanti di media, letteratura e della cultura visuale in generale.

⁴ È ormai noto che uno strumento di certificazione come la carta d'identità sia originariamente nata nelle colonie per separare chi aveva diritti di libera circolazione (i coloni) da chi non li avesse (i colonizzati). Paul Gilroy vede la colonia come un vero e proprio laboratorio di definizione dell'umano e dei diritti di cittadinanza. Nelle colonie infatti, la divisione entro il genere umano in colonizzati e colonizzatori venne sancita a livello amministrativo con la nascita di *passbook* e carte d'identità. Si veda Gilroy 2006.

definendo i *codici estetici* della cittadinanza è offerta anche dal teorico *decolonial* peruviano Anibal Quijano. Secondo Quijano, la nascita della modernità capitalistica appare sin da subito intrecciata a ciò che definisce “coloniality of power” (Quijano 2000) – ovvero l’espansione *transtorica* del dominio coloniale e dei suoi effetti nella contemporaneità – un modello di potere che ruota attorno due assi fondamentali: la colonialità e l’idea di “razza”. Quijano ricorda che i primi ad essere definiti neri furono proprio gli indios, poiché è stato a partire dalla conquista dell’America che la “razza” e l’identità razziale furono stabilite come strumenti di classificazione sociale. In questo inesorabile processo storico di codificazione e ricodificazione, i colonizzatori dapprima codificarono i tratti fenotipici dei colonizzati come colore – che successivamente si trasformerà in caratteristica emblematica di categoria razziale – finché – in particolare con la schiavitù della piantagione in America del Nord e nei Caraibi (Roediger 2007; 2008, Allen 1994)⁵ – la categoria del colore non andrà a perdere il suo legame diretto con l’idea di “razza”, restando tuttavia in vita come suo equivalente⁶. Le colonie, dunque, intese come un vero e proprio laboratorio della modernità, si sono configurate come spazio geografico e *discorsivo* di partenza per la costruzione simbolica sia della presunta bianchezza della cittadinanza che della linea del colore che la attraversa, originando un processo di *estetizzazione* della cittadinanza fondato sia sul colore *che* sulla “razza”: due elementi distinti che, intersecandosi con altri significati sociali – il genere, l’etnia, la sessualità, la classe, la religione, ecc. – definiscono la posizione occupata dai soggetti all’interno delle gerarchie costitutive della cittadinanza nello spazio europeo. Una critica postcoloniale della cittadinanza europea non può dunque non interrogare quell’idea di cittadinanza che, perfezionatasi in particolare con l’Umanesimo, è ancora oggi alla base delle politiche e dei discorsi nazionali ed europei.

Come ha sostenuto Nicholas De Genova (2016), dopo le grandi “questioni” che hanno caratterizzato il XIX e XX secolo (la questione ebraica, la questione del nero negli Stati Uniti, la questione nazionale e la questione femminile) siamo giunti nel XXI secolo ad affrontare la “questione europea”. Il progetto europeo della cittadinanza sta mostrando le proprie ambiguità e fratture interne: i movimenti migratori, l’emergere delle nuove pratiche di cittadinanza e le lotte ad esse annesse stanno *provincializzando* l’Europa (Chakrabarty, 2004), sfidano la colonialità del suo ordine simbolico di rappresentazione, ne svelano i processi razzializzanti e le difficoltà di accesso ai suoi diritti, costringendola ad affrontare il suo presente postcoloniale e la sua eredità coloniale e razzista. I discorsi d’integrazione dei governi europei e la rappresentazione dell’Europa come spazio inclusivo, eterogeneo e multiculturale fondato sull’uguaglianza tra i cittadini, hanno manifestato negli ultimi anni i limiti di una concezione di cittadinanza e di appartenenza nazionale che restano ancorate a un

⁵ Questa codificazione ebbe origine come dispositivo giuridico-legale finalizzata alla separazione del proletariato bianco da quello nero e dalla costituzione dei neri come underclass.

⁶ Per David Theo Goldberg (2015), ad esempio, la “razza” non è scomparsa ma è stata assorbita all’interno dell’essenza stessa delle strutture sociali, istituzionali e politiche. Secondo Goldberg, la specificità dell’ordine del discorso post-razziale - all’interno della società americana - non sta tanto nel rendere invisibile la “razza” come fenomeno sociale quanto nel suo negare la dimensione strutturale-materiale del razzismo nella società. Il discorso post-razziale opera dunque negando il razzismo come costituzione materiale, ovvero come dispositivo (simbolico e materiale) alla base della produzione dei rapporti tra le classi e quindi della gerarchizzazione della cittadinanza. Tenendo in considerazione le dovute differenze, l’analisi di Goldberg potrebbe essere estesa anche alla cittadinanza europea. Ciò che si chiede Goldberg è: quale tipo di lavoro razziale sta operando il post-razziale?

significante tutt'altro che innocente. Il management neoliberale delle migrazioni ai confini dello spazio europeo e al suo interno, le condizioni di vita e di lavoro nelle metropoli per quella parte di cittadinanza di origine non-europea restano il *sintomo* coloniale di un passato che ritorna ad interrogare la cittadinanza. Quello *spazio proteiforme* attraverso cui Fanon descriveva la vita in colonia (dove si è bianchi perché ricchi e ricchi perché bianchi) è comparso – dalla fine della Seconda Guerra Mondiale – nelle metropoli europee contemporanee, attivando codici estetici che credevamo isolati in una lontana geografia coloniale e che invece continuano a scandire la vita dei cosiddetti “new europeans of color” (De Genova 2016).

Dunque «chi è il cittadino moderno?» (Mezzadra 2004, 14).

3.2 *The hyphenated european citizen: legal citizens, local alien*



[Fig. 1] *Décryptage Banlieue*, Galassi 2010

Il documentario *Décryptage Banlieue* (Luca Galassi, 2010) rappresenta un'istanza visuale che riesce a riconfigurare – nonostante non abbandoni il modo razionale di rappresentazione della forma-documentario – lo spazio tradizionale della rappresentazione del cittadino francese/europeo, interrogando direttamente il suo *inconscio ottico* coloniale. Uno dei personaggi principali del documentario, Christelle Evita, è una nera parigina vissuta nei comuni di Villiers-le-Bel e di Sarcelles dai quali ha successivamente deciso di andarsene a causa delle minime condizioni lavorative e sociali. Christelle racconta di come, a Parigi, è costantemente costretta a dichiarare da dove viene, poiché spesso gli altri parigini (bianchi) le rivolgono domande come: «di dove sei? Di dove sei *veramente?*», nel tentativo (dai retaggi coloniali) di smascherare la sua origine *banlieusard* e nera. Christelle, quindi, nonostante sia formalmente una cittadina parigina, si ritrova al di fuori del simbolico dominante della cittadinanza parigina, una *straniera interna* che tuttavia condivide cultura, lingua e vissuto a Parigi. Questo aspetto, messo bene in luce dal documentario, evidenzia come l'istituto della cittadinanza – inteso come il possesso *formale* della cittadinanza – non sia in sé sufficiente per spiegare l'esclusione sociale e la razzializzazione che alcuni soggetti, formalmente appartenenti alla cittadinanza, subiscono nelle società occidentali, facendo emergere i cortocircuiti che nella cultura nazionale ed europea avvengono tra l'istituto formale e il concetto di cittadinanza e di appartenenza nazionale. La visualità, diventata “braccio visuale” della *coloniality of power*, esprime qui tutto il suo

potere, definendo il modo in cui la cultura e il sapere occidentale *visualizzano* le identità e le appartenenze nazionali, producendo un «ordine del discorso» che separa, categorizza ed estetizza – secondo *codici estetici* – anche la cittadinanza. Con “estetizzazione” si vuole qui intendere quel processo di rappresentazione che produce l'immagine visiva e simbolica del cittadino europeo, i cui effetti materiali ricadono tuttavia sull'intero corpo della cittadinanza, includendo in maniera subordinata soltanto le cosiddette «cittadinanze della governamentalità» (Chatterjee 2006), ovvero tutte quelle appartenenze multiple, quelle cittadinanze con il trattino⁷ che non riescono ad essere comprese all'interno dell'immaginario dominante sul cittadino occidentale ed europeo. La codificazione estetica – l'esito di un processo storico di disciplinamento (Foucault 1993) e di costruzione della bianchezza sia in colonia (Roediger 1991; 2008; Stoler 1995) che nelle metropoli europee – ha *naturalizzato* secondo una concezione *mitica*⁸ il concetto di cittadinanza, fissandolo all'interno di una colorazione invisibile e apparentemente universale. La parola del mito della cittadinanza interpella e congela allo stesso tempo il soggetto, investito dalla sua intenzionalità; ma nel momento di raggiungerlo la parola *mitica* s'arresta, si discolpa, si dichiara innocente, *incolore*. Il *trattino* congela e cattura l'essenza di identità disperse e multiple che non sono negoziabili e che non possono essere silenziate e comprese all'interno di un'idea di cittadinanza omogenea e ancora coloniale⁹.

Se, come ha scritto Paul Gilroy, «la peculiare sinonimia dei termini ‘europeo’ e ‘bianco’ non può proseguire» (2006, 213), diventa importante analizzare in che modo il dispositivo della cittadinanza opera attraverso la visualità, come costruisce a livello visuale le soggettività e *visualizza* i conflitti sociali contemporanei. La «visualità post-panoptica» (Mirzoeff 2011), basata sulla sorveglianza tramite l'aiuto di tecnologie digitali ed elettroniche, esprime tutta la sua violenza negli spazi delle *banlieues*, dove i dispositivi di visualità vengono attivati dalle brigate della CRS (le *Compagnies républicaines de sécurité*)¹⁰ che pattugliano regolarmente le vie. Il documentario rappresenta una scena di tensione tra la polizia e alcuni abitanti di un quartiere di Villiers-le-Bel, successivamente una provocazione da parte della polizia nei confronti di alcuni ragazzi che li stavano filmando con i loro cellulari. Nonostante la *banlieue* sia costantemente sotto lo *sguardo* (fisico e delle telecamere di sicurezza a circuito chiuso) del potere, i suoi abitanti non hanno il diritto di filmare a loro volta quello che accade nelle proprie strade, gli è negata la possibilità di esprimere quel «right to look» che Mirzoeff definisce come un *luogo* comune da cui partire per affermare un diritto e organizzare i rapporti di ciò che è visibile e ciò che è dicibile *in modo collettivo*. In un altro passaggio molto

⁷ Ella Shohat (1998, 7) li definisce «hyphenated citizens», cioè tutte quelle appartenenze multiple come chi proviene dalla diaspora, i cittadini europei di seconda/terza/quarta generazione, i migranti e post-migranti, i nativi, o gli afro-americani, arabo-americani, i francesi di origine algerina, i black britons, gli asian britons, e così via.

⁸ Nel senso in cui Roland Barthes (1994) ha definito ‘mito’, ovvero tutto ciò che subisce le leggi di un discorso.

⁹ May Joseph ha parlato ad esempio di «cittadinanza culturale» ovvero quel processo in divenire fatto di pratiche di solidarietà e di condivisione di spazi, luoghi, linguaggi, di appartenenze multiple e modi di vivere la cittadinanza e di essere cittadini che sono aperti e plurali, e che entra in tensione con una cittadinanza legale (fatta di visti, passaporti, carte d'identità, permessi di soggiorno, ecc.) ancora ancorata a un sistema simbolico e materiale di singole affiliazioni.

¹⁰ A partire dai *riots* del 2005 il comune di Parigi ha aumentato le misure di controllo poliziesco nelle *banlieues*, militarizzando le strade con le *Compagnies républicaines de sécurité*, un corpo della polizia nazionale francese che interviene in genere durante le manifestazioni e come protezione civile. Il corpo fu creato nel 1944 dal generale C. De Gaulle.

interessante del documentario, Christelle – che fa parte di Influences, un’associazione di Villiers-le-Bel che propone un’attività di decriptaggio dei media per aiutare le persone a subire di meno l’immagine mediatica e a farsi manipolare dalle rappresentazioni che il discorso dominante fa delle *banlieues* – parla di come, durante e successivamente i *riots* del 2005, i media abbiano mostrato esclusivamente immagini di auto incendiate, di giovani che tiravano pietre, degli scontri con la polizia, delle sommosse ecc. La rappresentazione dominante delle *banlieues*, sostiene Christelle, non ha fatto vedere, ad esempio, i proprietari di quelle auto incendiate (gli stessi abitanti della *banlieue*) o i bambini e gli altri cittadini spaventati e nel panico, costruendo un’immagine di Villiers-le-Bel come se fosse una specie di «zona integrale di non-diritto». Non hanno mostrato, continua Christelle, come la città sia stata letteralmente blindata, ingabbiata, «come se fosse un territorio occupato».

La composizione urbana e sociale delle *banlieues* mostra comunque di non essere immune al suo interno dalle dinamiche segnate da linee di classe, “razza”, genere e generazione, al cui interno avviene un’ulteriore frammentazione e gerarchizzazione della cittadinanza. Il documentario narra al storia di un altro personaggio, un’anziana abitante di Bobigny, un comune che negli anni sessanta era circondato solo da campi e abitato da contadini e che successivamente ha subito un processo inesorabile di edificazione. La donna, una francese bianca, nonna di due adolescenti meticce, lamenta la condizione di degrado e abbandono in cui verte il quartiere all’incirca dalla metà degli anni novanta, così come il cambiamento etnico della popolazione che ha determinato il progressivo allontanamento di molti vecchi abitanti (bianchi) che negli anni settanta vi si erano stabiliti. In un passaggio molto interessante, la donna contesta che al supermercato ormai più nessuno parla francese affermando: «sembra di vivere altrove e non a casa tua».

Come suggerisce il titolo, *Décryptage Banlieue* non è solo un tentativo di decriptaggio della *banlieue* intesa come luogo simbolico e geografico del dispositivo della cittadinanza, ma è anche un tentativo d’interrogare l’idea francese di cittadinanza a partire dai cortocircuiti simbolici e materiali che i suoi *codici estetici* generano nella vita dei cittadini delle *banlieues*. Come racconta nel documentario Mabrouck Rachedi, scrittore nato e vissuto nella *banlieue*:

[...] ci accorgevamo di non avere le stesse cose degli altri. Quando uscivamo dalla banlieue gli altri avevano vestiti più belli, era tutto molto più pulito, gli altri avevano cose che noi non avevamo, e talvolta c’era qualcosa che ci ricordava che non eravamo francesi come gli altri. Quando qualche insegnante diceva: «Ah, Mabrouck... è un nome molto strano...»; oppure altre volte quando andavamo in gita scolastica a Parigi, le uniche persone controllate dalla polizia erano quelle che venivano da Paesi stranieri.



[Fig. 2] *Décryptage Banlieue*, Galassi 2010

Il *significante Europa* della cittadinanza impoverisce il senso dei soggetti, facendo arretrare la storia; silenzia le mappe e le identità che hanno contribuito a formare l'orizzonte universalista della modernità e che restano forcluse dalla rappresentazione del cittadino in Europa. Limitati da un immaginario ancora coloniale di cittadinanza e di appartenenza nazionale, una parte dei cittadini non riesce a trovare nel sistema dominante di rappresentazione un luogo di articolazione della propria esistenza. Come il colonizzato di Fanon, il cittadino postcoloniale europeo si guarda in uno specchio in cui l'immagine rappresentata non gli appartiene, lo *distorce* nell'essere, rendendo così la sua differente esistenza di cittadino e di essere umano un progetto *impossibile*. Tuttavia, la critica alla cittadinanza che le istanze visuali come *Décryptage Banlieue* veicolano, non intende limitarsi a una richiesta di inclusione di una parte della cittadinanza all'interno del simbolico nazionale ma richiede la *trasformazione* di quello stesso simbolico. *Tradurre* il simbolico nazionale significa aprirlo a ciò che di quel simbolico la 'Storia' ha forcluso. Ci ricorda Judith Butler:

[...] questo atto di parola – che non solo dichiara coraggiosamente l'eguaglianza del noi ma domanda anche una traduzione che deve essere capita – non colloca il compito di tradurre nel cuore della nazione? Una certa distanza o una fenditura diventa la condizione di possibilità dell'eguaglianza, il che vuol dire che l'eguaglianza non ha a che fare con l'estensione o la crescita dell'omogeneità della nazione (Butler 2006, 61).

Come sostenuto recentemente da Étienne Balibar la cittadinanza è fondata su un "rapporto paradossale" che prevede da un lato un concetto di cittadinanza *universalizzato* e dall'altro forme di "esclusione interna"¹¹. La cittadinanza moderna si caratterizza dunque come uno spazio simbolico e materiale gerarchizzato ed escludente, i cui confini mobili – attribuiti di volta in volta nel corso dei secoli ai neri, alle classi povere, alle donne – possono sì includere coloro che prima non ne facevano parte, ma secondo una razzializzazione e una gerarchizzazione interna, dove non tutti i cittadini

¹¹ Qui si pensi non solo ai cittadini francesi che vivono nelle *banlieues* ma anche, nel caso dell'Italia, ai cittadini italiani figli di immigrati. Lo stesso discorso può essere fatto anche per le classi bianche povere (anche se queste ultime sono collocate lungo una linea del colore in maniera diversa rispetto a chi non è percepito come bianco o addirittura 'meno bianco' - come ad esempio accade con i cittadini dell'Europa dell'Est o anche dell'Italia, considerati 'meno bianchi' rispetto altre popolazioni europee).

godono della medesima libertà.

Il documentario affronta, infatti, alcune delle questioni centrali che stiamo cercando di evidenziare: le aporie dei sentimenti di appartenenza nazionale di una parte dei cittadini francesi, la critica a un'idea di cittadinanza *color-blind* o, ancora, come l'attuale sistema capitalistico neoliberale utilizzi i *codici estetici* per l'inclusione differenziale all'interno del mercato del lavoro dei cittadini provenienti dalle *banlieues*. Com'è noto, infatti, i cittadini francesi che abitano nelle periferie – in particolare neri e arabi – devono fare costantemente i conti con un reato di residenza che, oltre ad essere fonte di numerose discriminazioni, preclude loro l'accesso al lavoro e alla casa. Come afferma il noto sociologo Robert Castel nel documentario, quando un giovane proveniente dall'ambito della migrazione fa domanda per un posto di lavoro avrà cinque volte meno possibilità di ottenere il posto rispetto un cittadino bianco. Nel documentario viene raccontata anche la prima agenzia associativa di collocamento specializzata nella lotta alla discriminazione per i cittadini provenienti dalle *banlieues*, la Mozaik RH. L'agenzia, nata subito dopo i *riots* del 2005, permette ai giovani in cerca di lavoro di inviare un video-curriculum in cui si auto-narrano, con l'obiettivo di mostrare, anziché nascondere, la loro 'diversità' di cittadini. In questo modo i video-curriculum consentono di aggirare gli effetti che il razzismo determina nell'immaginario comune sulle *banlieues* degli approcci dei reclutatori di personale. Come ci ricorda Étienne Balibar, Robert Castel nella sua analisi delle rivolte nelle *banlieues* parigine del 2005 ha sostenuto che parlare di esclusione riguardo i *riots* nelle metropoli europee non è pertinente rispetto l'attuale tipologia di cittadinanza dei migranti e dei figli di immigrati. Castel (in Balibar 2012, 87) suggerisce, piuttosto, una distinzione tra «cittadinanza politica» e «cittadinanza sociale»:

[...] così come la banlieue non è un ghetto, il giovane immigrato di banlieue non è un 'escluso', se si vuole dare al concetto il suo vero significato: l'esclusione in senso stretto implica una divisione della popolazione in due categorie che non comunicano, il che fa sì che gli 'esclusi' siano fuori dalla dinamica sociale, non abbiano né i diritti né le capacità, né le risorse necessarie per svolgere un ruolo nella collettività [...] I giovani della banlieue beneficiano invece di diverse prerogative attinenti all'appartenenza alla nazione francese: la cittadinanza politica e la cittadinanza sociale.

All'interno dell'*ordine discorsivo europeo* si è dunque creato un cortocircuito tra quello che potremmo definire il *significante Europa* della cittadinanza e la totalità eterogenea del suo referente sociale nelle metropoli europee: basti pensare, ad esempio, se un figlio di immigrati nato sul suolo italiano (e dunque privo dello status di cittadino secondo la nostra legislazione) o un cittadino italiano di origine rom possano vedersi rappresentati nell'idea dominante di cittadinanza italiana, oppure se un cittadino francese di origini algerine residente nelle *banlieues* sia in grado di riconoscersi nei discorsi della *Republique*¹². Come ricordato da Homi Bhabha, «la nazione [è] divenuta misura della marginalità presente nella modernità culturale» (Bhabha 2006, 197).

Affrontare la "questione europea", come ci suggerisce De Genova, significa pertanto non solo considerare la "European-ness" (e la sua gerarchizzazione *interna* della stessa idea di bianchezza)

¹² Su questo punto vorrei ricordare come esempio la nota vicenda di Leonarda Dibrani, la quindicenne kosovara che il 9 ottobre 2013 è stata arrestata mentre era in gita scolastica per essere espulsa dalla Francia insieme alla propria famiglia. Il Ministro dell'interno francese di allora, Manuel Valls, dichiarò a riguardo che «la legge è stata rispettata» e che «i rom non hanno vocazione ad integrarsi in Francia». Il Ministro ribadì inoltre che sarebbe stata applicata verso gli immigrati *sans papiers* «la fermezza repubblicana».

come un problema di “postcolonial whiteness”, ma comporta anche *riaprire* l’archivio visuale della cittadinanza europea. Come è stato accennato all’inizio, le codificazioni della cittadinanza all’interno di un linguaggio simbolico di potere possono essere sovvertite attraverso i codici visuali, poiché essi interrompono – mediante immagini ricodificate e riassettaggi – la colonialità della rappresentazione che il dispositivo della cittadinanza proietta sulle soggettività, contribuendo a svelare il sottile intreccio tra le relazioni di sapere, potere e vedere, sul quale prende forma l’idea di cittadinanza moderna. È in questo senso che è possibile parlare di “cittadinanza visuale”¹³, ovvero della possibilità di costruire nuove forme di appartenenza europea e nazionale, di aprire nuovi spazi di cittadinanza *all'interno e attraverso* l'utilizzo del visuale, inteso sia come *archivio* che come *metodo*, luogo di soggettivazione in grado di contribuire a una politica di decolonizzazione della cittadinanza.



[Fig. 3] *Décryptage Banlieue*, Galassi 2010

Il documentario cerca di ridare un’immagine della vita nelle periferie di Parigi a partire dalle narrazioni di chi vi è nato e cresciuto, riuscendo a comporre un puzzle narrativo visuale in cui emergono la pluralità di appartenenze culturali e le diverse forme espressive di una *banlieue* vista come spazio eterogeneo di cittadinanze – attraverso lo sport, la pratica del *parkur*, la musica hip hop, la radio, la scrittura o forme di attivismo dal basso. *Décryptage Banlieue* diventa dunque espressione di un’*estetica politica*: andando “con e contro” l’immagine, il documentario si fa vero e proprio *metodo* visuale, *veicolo* e *istanza* del «right to look» (Mirzoeff 2011) della *banlieue*, inventando nuove forme di auto-rappresentazione e di resistenza agli effetti dei *codici estetici* della cittadinanza. L’istanza visuale qui espressa rivendica un’autonomia dall’autorità discorsiva, rifiutando di restare segregata nelle maglie della visualità. Il risultato è allora una rappresentazione collettiva – e sta proprio qui parte del potenziale politico dell’estetica del visuale – che in qualche modo *ricodifica* un trauma del passato rivissuto nel presente, contro-visualizzando le estetiche del potere negli spazi

¹³ Il termine qui proposto di “cittadinanze visuali” ha una doppia accezione, riferendosi sia a come la questione della cittadinanza può essere visualizzata, rappresentata, attraverso prodotti culturali visuali (opere artistiche, prodotti audio/visivi come installazioni, film o documentari, e così via), sia alla concezione del visuale come metodo.

urbani, nelle appartenenze territoriali e culturali. *Décryptage Banlieue*, riportando i soggetti all'interno di una cittadinanza praticata all'interno e attraverso il visuale, visualizza la riappropriazione che i cittadini francesi delle *banlieues* operano della loro rappresentazione di una cittadinanza non autorizzata.

Bibliografia

ALLEN, T.W., 1994, *The Invention of the Withe Race*, Verso, London.

BALIBAR, É., 2012, *Cittadinanza*, Bollati Boringhieri, Torino.

BARTHES, R., 1994, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.

BENJAMIN, W., 2013, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, BUR Rizzoli, Milano.

BHABHA, H. K., 2006, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma.

BUCK-MORSS, S., 2009, *Hegel, Haiti, and Universal History*, University of Pittsburgh, Pittsburgh.

BUTLER, J. & SPIVAK, G. C., 2006, *Chi canta lo stato-nazione?*, Meltemi, Roma.

CHAKRABARTY, D., 2004, *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma.

CHATTERJEE, P., 2006, *Oltre la cittadinanza. La politica dei governati*, Mezzadra, S., (a cura di), (tr. it) di Matteo Bortolini, Meltemi, Roma.

DE GENOVA, N., 2016, *The 'European' Question: Migration, Race, and Post-Coloniality in 'Europe'*, in: Amelina, A., Horvath, K. & Meeus, B., (a cura di), *An Anthology of Migration and Social Transformation: European Perspectives*, Springer, Berlin.

DU BOIS, W., 2007, *Le anime del popolo nero*, Le Lettere, Firenze.

FANON, F., 1952 [1996], *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, (tr. it.) di Mariagloria Sears, Tropea, Milano

FANON, F., 2007, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino.

FOUCAULT, M., 1967, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano.

FOUCAULT, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993.

FOUCAULT, M., 1994, *Dits et écrits*, Gallimard, Paris.

FOUCAULT, M., 2004, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino.

GALASSI, L., (dir.), 2010, *Décryptage Banlieue*, (doc.), 53'02'', Paris.

GILROY, P., 2006, *Dopo l'Impero. Melanconia o cultura conviviale?*, Meltemi, Roma.

GOLDBERG, D. T., 2015, *Are we All Postracial Yet?*, Polity Press, Cambridge.

JAMES, C. L. R., 2006, *I Giacobini neri*, DeriveApprodi, Roma.

- JOSEPH, M., 1998, *Transatlantic Inscriptions: Desire, Diaspora, and Cultural Citizenship*, in: Shohat, E., (a cura di), *Talking Visions. Multicultural Feminism in a Transnational Age*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- LINEBAUGH, P., & REDIKER, M., 2004, *I ribelli dell'Atlantico. La storia perduta di un'utopia libertaria*, Feltrinelli, Milano.
- MARX, K., 1974, *La questione ebraica e altri scritti giovanili*, Editori Riuniti, Roma.
- MELLINO, M., 2012, *Cittadinanze postcoloniali*, Carocci, Roma.
- MEZZADRA, S., 2004, *Cittadinanza. Soggetti, ordine, diritto*, Clueb, Bologna.
- MEZZADRA, S., 2008, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, ombre corte, Verona.
- MIRZOEFF, N., 2011, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham-London.
- QUIJANO, A., 2000, *Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America*, in: «Neplanta: Views from South», 1(3).
- RIGO, E., 2007, *Europa di confine. Trasformazioni della cittadinanza nell'Unione allargata*, Meltemi, Roma.
- ROEDIGER, D. R., 2007, *The Wages of Whiteness. Race and the Making of American Workin Class*, Verso Lodon-New York.
- ROEDIGER, D. R., 2008, *How Race Survived U.S. History. From Settlement and Slavery to the Obama Phenomenon*, Verso, London-New York.
- SHOHAT, E., 1998, *Talking Visions. Multicultural Feminism in a Transnational Age*, Shotat, E., (a cura di), The MIT Press, Cambridge (MA).
- STOLER, A. L., 1995, *Race and the Education of Desire*, Duke University Press, Durham & London.

Parte II:
(Dis)fare la “razza”

4. Mettere in scena la razza. Visualità, autenticità e performance razziale Che cosa vediamo, quando vediamo la razza?

Anna Scacchi

Università degli Studi di Padova

Frantz Fanon, in *Pelle nera, maschere bianche* (1952) narra un aneddoto – forse autobiografico, forse un’invenzione in grado di esemplificare in un solo episodio l’esperienza ripetuta dell’iscrizione di significato sulla pelle nera – in cui mentre passeggia per le strade di Lione viene intrappolato in una dimensione epidermica, che distrugge il suo senso di sé come individuo, dallo sguardo di un bambino bianco. Il passo è molto noto e negli studi che negli ultimi decenni hanno incrociato razza e visualità è divenuto emblematico del potere dello sguardo egemone di alienare il corpo del soggetto nero e imprigionarlo in una nerezza simulacro:

«Toh, un negro!» era uno stimolo esteriore che mi colpiva secco e leggero in mezzo alla fronte mentre passavo. Abbozzavo un sorriso.

«Guarda, un negro!» era vero. Mi divertivo.

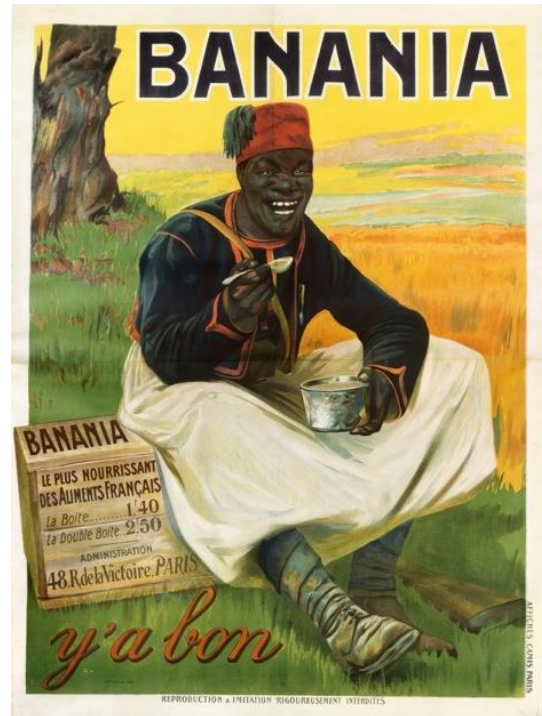
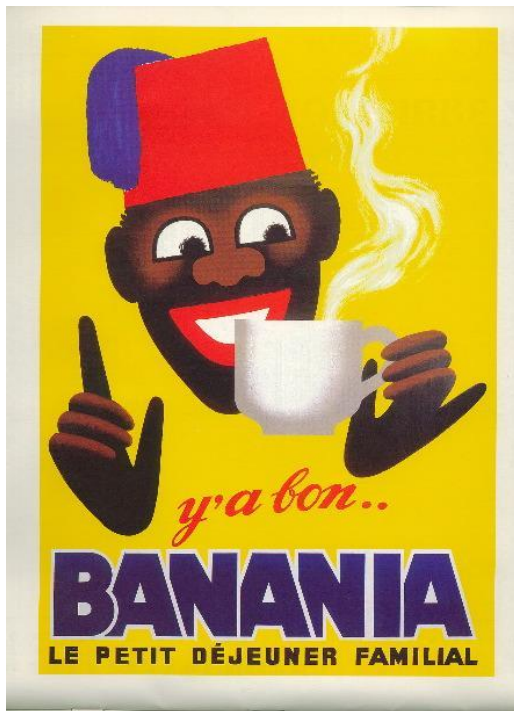
«Guarda, un negro!» A poco a poco il cerchio si stringeva. Mi divertivo apertamente.

«Mamma, guarda il negro, ho paura!» Paura? Paura? Si mettevano ad aver paura di me. Volli divertirmi fino a soffocare, ma mi era diventato impossibile.

Non potevo più poiché già sapevo che esistevano leggende, storie, la storia, e soprattutto la *storicità* che mi aveva insegnato Jaspers. Allora lo schema corporale, attaccato da più parti, crollò cedendo il posto a uno schema parziale ed epidermico. [...]

Ero insieme responsabile del mio corpo, della mia razza, dei miei antenati. Mi percorrevo con uno sguardo oggettivo, scoprivo la mia nerezza, i miei caratteri etnici, e avevo i timpani perforati dall’antropofagia, l’arretratezza mentale, il feticismo, le tare razziali, i negrieri, e soprattutto, soprattutto «Y-a-bon banania» (Fanon 1952, 99-100).

L’epidermizzazione della differenza trasforma l’individuo in tipo: Fanon è costretto a guardare sé stesso attraverso l’archivio delle immagini degradanti del nero costruite dallo sguardo bianco. «Y-a-bon banania» rimanda alla pubblicità razzista di una bevanda a base di farina di banane e cacao, in cui la faccia sorridente del nero, passata nel corso degli anni da una rappresentazione verosimile di un soldato coloniale senegalese a una immagine simbolica, ricorda i personaggi caricaturali degli spettacoli in *blackface*.



[Fig. 1 e Fig. 2] Pubblicità Banania

La perdita dell'individualità significa caricarsi di quel «fardello della rappresentazione» di cui scrivono Ella Shohat e Robert Stam (1994) in *Unthinking Eurocentrism*, e che Albert Memmi ha chiamato «il marchio del plurale», per cui il colonizzato viene privato del diritto all'unicità e trasformato in un'occorrenza del limitato repertorio di immagini che costituiscono la razza (Memmi 1957, 85). Lo sguardo del bianco priva il corpo nero della sua esistenza fenomenologica, rendendolo non più incorporazione (*embodiment*) ma mera superficie, veicolo di proiezioni altrui, immagine dell'alterità. È per questo che vedere un nero significa sì creare *il nero*, ma allo stesso tempo vuol dire creare anche il bianco. Come sottolinea Shawn Michelle Smith, infatti, vedere la razza è un atto performativo che razzializza contemporaneamente il soggetto e l'oggetto dello sguardo: «subjects adopt racial positions as they learn to look [...] looking itself constitutes a performance of race [...] and] produces racialized viewers, not simply racialized objects of view» (Smith 2014, 2).

Nei secoli la visualità della razza ha costituito un archivio di immagini legate tra loro da una relazione intertestuale, attraverso cui ciascuna rimanda, per somiglianza o differenza, ad altre rappresentazioni. Ogni immagine dell'Altro, cioè, non appare in un vuoto semiotico, ma è sempre accompagnata da quell'archivio ombra – un repertorio di possibilità rappresentative che invisibilmente struttura la nostra percezione – dal quale, secondo Allan Sekula, essa acquisisce significato¹⁴. È un archivio, quello della razza, in qualche misura autonomo dalla sfera verbale del discorso e a essa complementare, dove ciò che viene messo in discussione, adattato, negoziato o censurato nella lingua pubblica e privata può sopravvivere, riaffiorare ed essere riassembleto in forme

¹⁴ Alan Sekula (1986), analizzando la doppia funzione che la fotografia assume sin dalle origini, di creazione del tipo rappresentativo e della devianza, ha introdotto il concetto di 'archivio ombra': ogni ritratto borghese ha il suo contrario nella foto segnaletica dell'archivio poliziesco; ogni immagine rimanda a un repertorio storico, a una cultura visuale che rende possibile e culturalmente comprensibile qualunque immagine.

inedite, o anche citato in modo subliminale, senza che ci sia piena consapevolezza, da parte di chi vede, della storia razziale delle immagini. È una memoria del passato che, come ha scritto Jill Lane, è spesso in rapporto contrastivo con le narrazioni ufficiali della storia nazionale: «material and visual culture may capture and transmit ways of knowing the past that sit in tension with the narrative strategies that underwrite so many political, literary and historical “narrations of the nation”» (Lane 2010, 13-14). Ciò che viene rimosso o risolto a livello verbale dalla storia ufficiale – la schiavitù, il colonialismo, il razzismo istituzionale – continua a sopravvivere nelle immagini e a organizzare tanto il vivere quotidiano della nazione, quanto le sue pratiche culturali, politiche e legislative.

La visualità della razza è centrale nell’opera di molti artisti contemporanei che esplorano questioni identitarie, come Adrian Piper e Glenn Ligon. Piper, artista concettuale che nel 2015 ha ricevuto il Leone d’Oro alla Biennale di Venezia, ha spesso indagato il conflitto tra apparenza fisica e autoidentificazione che, in quanto nera dalla pelle chiara e i tratti genericamente esotici, ha più volte sperimentato in prima persona. In un autoritratto intitolato *Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features* (1981), Piper disegna il suo volto, posizionato frontalmente come in una foto segnaletica, rendendo visibile fisicamente, attraverso i capelli, il naso e le labbra, la *nerezza* con cui si identifica e che non risulta evidente agli osservatori. In un autoritratto successivo, intitolato *Self-Portrait as a Nice White Lady* (1995), Piper utilizza una fotografia con lo sfondo colorato di rosso, cui ha aggiunto una nuvoletta bianca con la frase «WHUT CHOO LOOKIN AT, MOFO», che tradotto dallo slang afroamericano in inglese standard significa «What Are You Looking At, Motherfucker». La *nerezza*, nell’autoritratto più recente, è divenuta *blackness*¹⁵, ossia non un segno fisico ma una posizione culturale, caratterizzata dall’antagonismo e dal sovvertimento di stereotipi razziali e di genere. La frase, incongrua rispetto alla “nice white lady” che la pronuncia, interpella violentemente chi guarda costruendo un dialogo con la bianchezza della pelle e con l’aspetto non marcato razzialmente del soggetto ritratto che costringe l’osservatore a rivedere il proprio sapere razziale. Se nel primo autoritratto sembra trasparire, nella rivisibilizzazione di una *nerezza* fisica non percepibile, un concetto biologico di razza, nel secondo la connessione tra corpo e razza viene interrotta mostrando l’artificialità della visualità della razza.

L’autoritratto doppio di Glenn Ligon, *Self-Portrait Exaggerating My Black Features / Self-Portrait Exaggerating My White Features* (1998), ispirato alle opere di Piper, è una critica ancor più radicale della visualità della razza. Gli autoritratti di Piper, infatti, rimangono all’interno di un paradigma oppositivo visibile/invisibile situato più che in chi guarda in ciò che viene guardato. Il raddoppiamento da parte di Ligon di un ritratto fotografico, e dunque connotato come rappresentazione oggettiva della realtà, con l’invito a leggerlo una volta come immagine del “nero” e poi come l’immagine del “bianco”, costringe chi guarda a interrogarsi sul perché nella prima vediamo la *nerezza* del soggetto birazziale che vi è ritratto e nella seconda non riusciamo a vederne la bianchezza. In tal modo il vedere la razza viene spostato dall’oggetto al soggetto dello sguardo: il corpo di Ligon non è leggibile come bianco, mentre siamo addestrati a riconoscere la *nerezza* come

¹⁵ Uso *blackness*, invece di *nerezza*, per riferirmi non alla dimensione fisica, reale, della pelle scura ma alla costruzione simbolica del nero come segno di differenza dalla norma, che in quanto tale può provocare sia repulsione, sia attrazione e adozione per la sua valenza contro culturale. In merito vedi: Scacchi 2017.

un segno trasparente e inequivocabile. Ligon, giustapponendo due immagini identiche di sé, e chiedendoci di vederle *al di fuori* del regime scopico della razza, apre una frattura nel campo del visuale che ne mette in luce il funzionamento e di conseguenza interroga i codici che ci permettono di vedere o non vedere la razza.

Il visuale, dunque, oltre a costruire la visibilità della razza può offrire anche strategie che ne permettono la denaturalizzazione. Portare alla luce il contenuto razzista delle rappresentazioni visuali della differenza è stato e continua ad essere un lavoro necessario, però spesso ci si è fermati alla denuncia degli stereotipi e della manipolazione delle immagini. Occorre invece mettere in evidenza attraverso l'indagine critica i modi in cui è la visualità stessa a costruire la razza, interrogandosi sulla problematicità della nozione di autenticità che informa gran parte della conversazione sui social media riguardo alla visibilità della razza e al *blackface*, che tale visibilità conferma e allo stesso tempo interroga, e, attraverso la pratica artistica, ipotizzare nuovi modi di vedere.

Non solo è importante indagare la visualità come «scena punitiva» (Fleetwood 2011, 13), ossia come luogo in cui il cosiddetto “altro” viene fissato attraverso il colore della pelle in un'identità oppositiva e sottomessa attraverso la ripetizione di stereotipi razziali, ma soprattutto farne emergere le potenzialità come “luogo di resistenza”. In altre parole, mettere in luce le strategie visuali attraverso cui il concetto di razza come qualcosa che è possibile percepire attraverso la vista – l'idea, cioè, che si tratti di un aspetto profondo dell'identità che si manifesta nel corpo e in particolare nel colore della pelle – viene scardinato, portando alla luce quanto vedere la razza sia in realtà, nelle parole di Nicole Fleetwood, non un atto trasparente ma in sé «a doing», un fare (Fleetwood 2011, 6). Vedere la razza è un atto performativo con il quale, mediante «stereotypes, caricatures, classificatory figures, search images, mappings of the visible body, of the social spaces in which it appears», come osserva uno dei maggiori studiosi della visualità, W.J.T. Mitchell, viene costruita l'immagine dell'Altro (Mitchell 2002, 175). Fare antirazzismo significa, dunque, non solo denunciare la falsità delle immagini dell'Altro che circolano nella nostra cultura, che ha spesso portato per converso alla produzione e validazione di problematiche immagini “autentiche”¹⁶, ma rendere visibile il repertorio di «cognitive and conceptual filters through which forms of human otherness are mediated» (Mitchell 2012, XII).

4.1 Il *blackface*: pelle bianca, pelle nera e nerofumo

«Does blackface make everyone who puts it on white?»
Sander Gilman, *The Jew's Body*, 1991

In questo saggio intendo riflettere, dalla prospettiva degli studi visuali sulla razza, sulla pratica performativa del *blackface*, che in quanto appropriazione *temporanea* e visibilmente *antimimetica*, non realistica, di un'identità nera attraverso l'annerimento della pelle del volto fa indubbiamente parte del repertorio di filtri cognitivi che mediano l'alterità di cui scrive Mitchell. Di che nero è indice il nero assoluto del *blackface*?

Sembra che la maschera comica del nero, ossia il *blackface* nella sua forma moderna, sia emersa per la prima volta in Inghilterra nella seconda metà del Settecento, con il personaggio di una

¹⁶ Sui limiti di questo approccio, che ha prodotto lo stereotipo dell'immagine positiva, fondato su una nozione problematica di autenticità e del rapporto tra il segno e il referente, cfr. Shohat & Stam 1994.

commedia musicale, un servo africano di nome Mungo, che incontrò un successo tale da essere interpretato persino da Ira Aldridge, il grande attore afroamericano famoso per il suo ruolo di Otello (Miller 2009, 73). A fine Settecento debuttò sulle scene americane il primo vero e proprio progenitore delle caricature in *blackface* che diverranno popolari nella prima metà dell'Ottocento: lo schiavo Sambo, protagonista della commedia *The Triumphs of Love* (1795). Sambo parla in dialetto, è pigro, vanitoso e sempre pronto a cantare e ballare; la sua più grande aspirazione è assomigliare al padrone e, una volta liberato, si dimostra incapace di comportarsi da adulto (Van Deburg 1984, 22).

Negli Stati Uniti il *blackface* si diffonde in una forma di intrattenimento popolare, il *minstrel show*, che nell'Ottocento è stato in gran voga in tutte le classi sociali¹⁷. La parte principale del *minstrel show* era costituita da sketch in cui attori bianchi, maschi, con la faccia annerita dal nerofumo, parrucche, vestiti consunti e una larga bocca dipinta di bianco o di rosso, mettevano in scena in un'atmosfera carnevalesca caricature dei neri che dimostravano la loro distanza dalle norme e dai requisiti della cittadinanza. Il *minstrel show*, sempre più spesso incentrato sulla rappresentazione della *blackness*, divenne la culla della cultura performativa americana. Già prima della fine della Guerra Civile iniziarono a esibirsi attori neri, anche essi con la faccia dipinta di nero. Presto si sono formate compagnie dirette e composte da soli afroamericani – la prima, i *Georgia Minstrels*, fu fondata nel 1865 da Charles Hicks – che spesso si pubblicizzavano come “negri autentici” per distinguersi dagli attori di *minstrel* bianchi. Nonostante la rivendicazione di autenticità, il repertorio era lo stesso, così come la maschera del nero, perché il pubblico non voleva vedere rappresentazioni realistiche della schiavitù nella piantagione o della vita dei neri liberi, ma la *blackness* eccessiva e grottesca creata dal *minstrel show*.

Quando il *minstrel show* ha perso la sua popolarità, il suo repertorio di figure della *blackness* è passato al cinema, alla televisione, alla pubblicità. Figure della *blackness* ma anche, per opposizione, della bianchezza, perché, come sottolinea Manthia Diawara, «inherent in the Blackface myth is a white fantasy which posits whiteness as the norm» (1999, 7). Dopo gli anni Sessanta, con le lotte per i diritti civili degli afroamericani e la denuncia della storia razzista della performance in *blackface*, è diventato raro vederne manifestazioni pubbliche negli Stati Uniti, ma, come scrive Stephen Johnson, in realtà non è mai scomparso (2012, 2) e con la diffusione dei social media è divenuto palese quanto continui a essere diffuso nella vita privata.

Nella sua genealogia statunitense, quindi, il *blackface* è strettamente legato alla piantagione schiavista e alla produzione di immagini di controllo ed esclusione dalla cittadinanza degli afroamericani. È stato il repertorio visuale attraverso cui gli americani hanno imparato a vedere i neri, e quindi la razza. È una pratica razzista, di dominio e inferiorizzazione, che mira a rappresentare la linea del colore come un confine naturale e impermeabile. Ha diffuso in forma capillare gli stereotipi di rappresentazione e ha costruito conoscenze razziali e tecniche di addestramento al “vedere la razza” che sono diventate il capitale simbolico e culturale della bianchezza negli Stati Uniti, distribuendosi in modo ubiquo nelle pratiche quotidiane, dal linguaggio alle vignette, alle illustrazioni dei libri per

¹⁷ L'adozione di un'identità nera attraverso l'annerimento della pelle è una pratica presente anche in altri paesi, dai Morris Dancers inglesi al personaggio di Zwarte Piet del folklore olandese. Per un'introduzione alla storia transnazionale del *blackface*, si veda: De Franceschi 2015.

bambini, agli oggetti di uso quotidiano. Tuttavia, la sua manifesta eccessività, che indica l'attrazione, tanto da parte degli attori quanto da parte del pubblico, non per la rappresentazione "autentica" della vita dei neri ma per la messa in scena di una *blackness* iperbolica e grottesca, non può non mettere l'accento sulla teatralità della razza, sul suo essere artificio e performance.

La qualità performativa della *blackness* messa in scena nel *minstrel show*, e nella tradizione visuale che ne è derivata, è ancor più evidente nella tradizione nera del *blackface*. Il *minstrel show* ha svolto un ruolo centrale nella cultura performativa nera, poiché ha offerto uno spazio dove i performer afroamericani hanno potuto sopravvivere professionalmente ed esercitare la propria creatività, per quanto all'interno di confini rigidi, e ha avuto un notevole successo anche presso il pubblico afroamericano. La sua storia interna alla comunità afroamericana non è stata solo né in modo predominante di rifiuto, non perché ci si identificasse con la rappresentazione denigratoria messa in scena dal *minstrel show* ma, al contrario, proprio perché nel *black blackface* era possibile distanziarsene riconoscendovi uno stereotipo bianco di cui prendersi gioco. Nel raddoppiamento razziale presentato dagli attori neri in *blackface*, infatti, la maschera si separa nettamente dalla nerezza incarnata che vi sottostà. Come scrive Grace Elizabeth Hale,

blacked-up black men demonstrated the theatrical and thus illusory nature of white American understandings of race. Double blackness, black paint on black skin, paradoxically lightened these black musicians, giving them the freedom to make money playing with white fantasies of blackness in ways that would literally get them lynched off the stage. [...] Blacked-up black men highlighted the complicated and shifting relationship between "playing" black and "being" black (Hale 2014, 56).

La storia controversa del *blackface* è estremamente interessante dal punto di vista della visualità della razza proprio per la sua multivocalità, la capacità di mettere in scena uno spettro di posizioni rispetto al rapporto tra corpo e identità. La visualizzazione della razza nel *blackface*, infatti, attua una serie di possibilità che vanno dall'impersonazione del nero a scopo inferiorizzante, tesa a confermare l'esistenza di una linea del colore impermeabile e la superiorità della bianchezza, all'adozione della maschera del nero attuata da artisti e comici neri, con l'inevitabile conseguenza di attirare l'attenzione sulla teatralità del "fare la razza", alla metariflessione ironica, che intende mettere in evidenza il repertorio visuale attraverso cui la razza viene costruita.

Altrettanto controversa è la storia della sua ricezione. Mentre intellettuali come Frederick Douglass e Martin Delany lo condannavano come rappresentazione degradante della cultura nera, altri afroamericani apprezzavano il virtuosismo performativo del *black blackface*. Se molti abolizionisti combattevano la battaglia contro la schiavitù diffondendo immagini dei neri che si opponevano alle caricature del *minstrel*, c'era però una discreta contiguità tra gli argomenti del movimento abolizionista e i temi degli spettacoli in *blackface*, oltre a un'analogia mercificazione del corpo maschile nero (Gilmore 2001, 41). Scrittori come Mark Twain e Walt Whitman lo consideravano una forma di intrattenimento autenticamente americana, e i primi studiosi della comicità americana, come Constance Rourke, ne celebrarono la capacità di funzionare come spazio per la costruzione di una cultura nazionale indipendente dagli influssi europei. A metà del Novecento, però, era diventato impossibile ignorare la funzione inferiorizzante del *blackface*, che ha prevalso

negli studi critici, oscurandone l'originaria polisemia in seguito messa in luce da W. T. Lhamon (1998) e Dale Cockrell (1997).

Per vari decenni gli studi sul *blackface* sono stati dominati da un approccio monolitico alla questione dell'identità, che si è focalizzato sulla repulsione per l'altro e ha trascurato di indagare la complessità, precarietà e dinamicità della bianchezza e in generale delle identificazioni razziali, con la paradossale conseguenza di convalidare l'invalidità della linea del colore e l'esistenza di razze separate e distinte. L'interpretazione esclusivamente in termini di dominio ha prodotto un ritratto statico del *blackface*, che non ha dato rilievo all'iniziale fluidità della maschera nera, simbolo allo stesso tempo di inferiorità e ribellione alla norma dominante, alla sua valenza contro culturale e al suo successivo congelamento in una rappresentazione marcatamente denigratoria. Negli anni Novanta gli studiosi hanno iniziato a indagarne la complessità in maniera più sistematica. In *Wages of Whiteness* (1991) David Roediger, se da un lato continua a vedere nel *blackface* solo uno strumento di controllo, dall'altro sottolinea la performatività delle identificazioni razziali mostrando come la *blackness* costruita nel *minstrel show* sia stata utilizzata dalla classe operaia per rafforzare la propria partecipazione in una bianchezza altrettanto costruita e teatralizzata. Michael Rogin, analizzando la famosa interpretazione in *blackface* di Al Jolson in *The Jazz Singer* (1927), in un saggio del 1992 che ha aperto la strada a letture più complesse di questo fenomeno, ha indagato il ruolo della maschera nera come dispositivo di assimilazione e la sua funzione di addestramento all'etica capitalista del lavoro: indossando una *blackness* temporanea immigrati dall'identità etnica precaria come gli irlandesi e gli ebrei diventavano bianchi. Eric Lott ha definito il *blackface* il primo riconoscimento pubblico da parte dei bianchi dell'esistenza di una cultura nera e ipotizzato che, essendo una pratica performativa basata sull'intimità dell'identificazione, non segni affatto la distanza tra bianchi e neri ma sia piuttosto il luogo in cui questioni di razza, classe e nazione profondamente irrisolte trovano una composizione, sia pure temporanea: «The very form of blackface acts – an investiture in black bodies – seems a manifestation of the particular desire to try on the accents of “blackness” and demonstrates the permeability of the color line» (1993, 6).

Se da un lato il *blackface* postula la razza come una differenza biologica visibile, che può essere imitata ma non riprodotta fedelmente, allo stesso tempo, paradossalmente, ne sottolinea la qualità performativa. In ciò offre un esempio illuminante del potere della visualità non solo di costruire e addestrare al “vedere la razza”, ma anche di portare alla luce i meccanismi di funzionamento del suo regime scopico. Grazie alla potenzialità di illuminare l'insieme di sistemi visuali costruiti da apparati culturali, tecnologici e politici, mediante il quale percepiamo la diversità in termini razziali, il *blackface* è al centro dell'opera di molti artisti contemporanei che lavorano sulla visibilità della razza. David Levinthal, per esempio, in una serie di fotografie di *black memorabilia* (oggetti di uso quotidiano che riproducono le caricature della *blackness* derivate dalla tradizione *minstrel*) ha messo in evidenza la qualità materica, la “cosità” della pelle nera rappresentata dal *blackface*. Mark Steven Greenfield, invece, invita lo spettatore a non distogliere lo sguardo dalla propria storia razzista, costringendolo a guardare vecchie fotografie di attori in *blackface* sulla cui superficie iscrive frasi o parole di brani hip hop in modo che ricordino tavole optometriche. Per fare un ulteriore esempio, Hank Willis Thomas e Sanford Biggers hanno collaborato, il primo come fotografo, il secondo come

soggetto fotografato, in una performance ispirata dall'immagine di fine Ottocento di un artista afroamericano, vestito in frac e cilindro, con il lato destro del viso e del corpo dipinto di bianco e il lato sinistro di nero. L'abito e le pose di Biggers richiamano la stilizzazione razziale del *blackface*, ma rimandano anche alla coabitazione nello stesso corpo di bianco e nero. La pellicola di un materiale speciale chiamato Lumisty di cui sono rivestite le fotografie per l'esposizione, che modifica le immagini da nitide a sfocate con il cambiare dell'angolo della visione, trasforma la netta separazione tra bianco e nero in un indistinto continuum e quindi rende letteralmente visibile la porosità della linea del colore (Wolff 2012).

4.2 Sentirsi neri

«If somebody asked me how I identify, I identify as black. Nothing about whiteness describes who I am».
Rachel Dolezal, intervista, 2015

Il *blackface* è, dunque, una pratica razzista cui i razzializzati hanno risposto nei tre modi nei quali, come ha sottolineato Stuart Hall, ci si può rapportare alla cultura egemone, ossia attraverso l'accettazione, la negoziazione o l'appropriazione ironica. Tuttavia, come in altri rovesciamenti dello stereotipo attraverso l'ironia, si tratta di atti problematici, che comportano sempre il rischio di essere decodificati dal pubblico diversamente dalle intenzioni dell'autore. Il caso del rapper italo-ghanese Bello FiGo, i cui testi provocatori e trash gli hanno attirato invettive e minacce da parte di gruppi di estrema destra, ma anche critiche severe da parte di attivisti antirazzisti, è emblematico. La sua interpretazione dello stereotipo dell'immigrato nero, un vero e proprio *blackface* senza il nerofumo, fa irritare chi la prende alla lettera, perché crede che effettivamente gli immigrati siano qui in vacanza in alberghi stellati. Ma infastidisce anche chi lo accusa di rafforzare gli stereotipi, ritenendo che i neri, avendo su di sé il «marchio del plurale», debbano dare sempre rappresentazioni positive e inappuntabili di sé e non abbiano accesso a modalità espressive che non siano il realismo.

La relazione conflittuale dei performer neri con il *blackface* ha una lunga storia, spesso culminata con la rinuncia a mettere in scena rivisitazioni ironiche degli stereotipi razziali. Come scrive Alessandra Raengo, «Wearing the minstrel mask is cause for profound anxiety. The black performer fears that the mask will adhere so tightly to his face that he will be unable to take it off» (2016, 76). Il comico Dave Chappelle, per esempio, nel 2004 ha chiuso all'improvviso il suo show disturbato dalle sonore risate di un membro bianco dello staff alla sua interpretazione del *Nigger Pixie*, un'incarnazione delle caricature razziste della *blackness* nelle vesti di un classico personaggio del *minstrel*. L'ambivalenza semiotica della riappropriazione ironica del *blackface* è il tema del film *Bamboozled* (2000) di Spike Lee. A Pierre Delacroix, intellettuale afroamericano laureato a Harvard e scrittore per la tv, viene richiesto dal suo capo – un bianco che, per il fatto di avere una moglie nera e figli birazziali, si sente autorizzato a chiamarlo *brother*, a usare uno slang nero e a criticare la sua *blackness* borghese alla Bill Cosby – di produrre uno spettacolo provocatorio per far aumentare l'audience. Delacroix decide di combattere il degrado indotto dalla ricerca priva di scrupoli del successo mettendo in scena una riedizione del *minstrel show*. Si aspetta una reazione oltraggiata da parte del pubblico, ma gli spettatori, bianchi e neri, ne sono invece entusiasti e iniziano a presentarsi allo spettacolo in *blackface*. Paradossalmente, sebbene Lee sottolinei il pericolo che l'ironia finisca

per confermare lo stereotipo e sia ferocemente critico nei confronti degli artisti neri che diffondono immagini controverse della *blackness*, il film è stato criticato per aver contribuito alla circolazione e in qualche misura alla legittimazione del *blackface*.

Interessante, dalla prospettiva della visualità della razza, è il *blackface* di Rachel Dolezal, che nel giugno 2015 è stata accusata dai genitori di aver falsificato la propria identità. Il caso ha monopolizzato l'attenzione dei media e la discussione che ha suscitato, sia negli Stati Uniti sia a livello transnazionale, si offre come una sorta di palinsesto dei discorsi sulla razza, ossia come un testo stratificato dalle cui cancellature, correzioni e sovrapposizioni si delinea un panorama diacronico e sincronico della visualità della *blackness*. La conversazione sulla razza che questo caso ha acceso attraversa e mette in dialogo tutte le posizioni, dall'essenzialismo di stampo ottocentesco, ossia dall'idea della "razza" come destino e della pelle nera come significante di differenza, come marcatore visuale che rimanda senza ambiguità a un'identità, referente trasparente e diretto di un'essenza nera, fino alla *post-blackness*, ossia a un'idea performativa, fluida e antiessenzialista della *blackness*, che non "è" ma si "fa" in innumerevoli modi diversi.

Dolezal, nata in una famiglia di cristiani fondamentalisti, per diversi anni ha fatto credere di essere afroamericana, non solo esibendo padri e figli dalla pelle scura o tacendo sulla propria biografia, ma anche utilizzando un linguaggio ambivalente e manipolando il proprio aspetto fisico. Un caso, apparentemente, di vero e proprio *blackface*, in quanto Dolezal ha scurito la propria pelle e adottato stili afroamericani per i capelli, dalla capigliatura cosiddetta "afro" a elaborate acconciature di trecchine.



[Fig. 3] Rachel Dolezal adulta (destra) e Rachel Dolezal adolescente (sinistra)

La reazione predominante nei social media è stata di decisa stigmatizzazione. Nei siti conservatori e razzisti Dolezal è stata dipinta come una mitomane, affetta da un caso estremo di *nigger love*, perché un bianco che voglia rinunciare al privilegio della bianchezza non può che essere psichicamente instabile. La maggior parte dei siti antirazzisti ha invece giudicato la sua adozione di un'identità afroamericana un atto opportunistico di *blackface*, un'appropriazione di una *blackness* sulla quale

non vanta alcun diritto.

L'uso del termine *blackface* in questo caso è, per molti versi, improprio dalla prospettiva fin qui adottata perché il suo annerimento è stato *mimetico*, ossia tendente a una imitazione realistica di una donna in parte afroamericana, e *permanente*, almeno nelle intenzioni. In ciò è più simile a un *passing*, se non fosse che la simulazione identitaria cui si riferisce il *passing* è quasi sempre un movimento da un gruppo subalterno a quello egemone per ottenere l'accesso a diritti e privilegi negati, e solo in rari casi, per ricerche sociologiche o inchieste giornalistiche, è avvenuto in direzione inversa. Ma l'uso metaforico del termine *blackface* per riferirsi all'appropriazione opportunistica della cultura nera da parte dei bianchi è molto diffuso e certamente nel caso di Dolezal l'associazione è stata rafforzata dalla sua marcata trasformazione fisica da ragazzina bionda pallida e lentiginosa a donna dalla pelle color ambra scura e i capelli ricci. Tuttavia Dolezal non è così estranea alla cultura nera come sembrerebbe dalle invettive che ha ricevuto sui social media: è stata sposata con un afroamericano da cui ha avuto un figlio, ha adottato e cresciuto due suoi fratelli adottivi afroamericani, si è occupata come docente a contratto di cultura della diaspora nera ed è stata attiva nel movimento Black Lives Matter. Insomma, ha una posizionalità interna alla cultura afroamericana. Diversamente dai *wiggers* derisi dalla nota battuta di Paul Mooney – «Everybody wants to be a nigga, but nobody wants to be a nigga» – Dolezal ha adottato non soltanto gli aspetti *cool* ma l'intero pacchetto della *blackness*. Forse, come ha scritto Damon Sajnani, «Reducing Rachel's "performance" to Black-face minstrelsy does ourselves the disservice of failing to recognize and grapple with the novelty of this case. [...] The reason Dolezal broke the internet and flooded our timelines is because she does not fit what we "know" about race» (Sajnani 2015).

Davanti alle richieste dei giornalisti di definire la propria identità, Rachel Dolezal ha inizialmente evitato di rispondere, replicando di non capire la domanda (l'imitazione esilarante che ne ha fatto Maya Rudolph al *Late Night Show* è diventata virale sulla rete), ma in seguito, man mano che il suo caso diventava una discussione nazionale su razza e identità, ha utilizzato i rari argomenti a suo favore che emergevano nella rete, affermando di identificarsi come nera, non come afroamericana, cioè distinguendo tra l'adesione culturale e l'esperienza storica di un gruppo. Ha anche paragonato la sua adozione di un'identità nera alla transizione di genere dell'atleta e personaggio televisivo Bruce Jenner, apparso recentemente sulla copertina di *Vanity Fair* come Caitlyn Jenner, rivendicando per la questione della razza la libertà che viene riconosciuta alle persone transgender di assumere l'identità che sentono come propria indipendentemente dagli accidenti del corpo. In altre parole, ha utilizzato in propria difesa discorsi contemporanei sulla costruzione sociale della razza e sulla qualità performativa dell'identità, presentando le condanne della sua identificazione con la *blackness* come ingenuità adesioni a un'interpretazione essenzialista della razza.

È un fatto che in molte condanne di Dolezal emergano in modo problematico accenti essenzialisti, che negano l'idea ormai accettata dai più che la razza sia un costrutto sociale. Quando viene accusata di non avere antenati neri e di aver fabbricato una falsa apparenza fisica, non si sta forse parlando di sangue e di biologia? In una nazione in cui la *one drop rule* è stata per secoli la norma, in alcuni stati anche legale, in base alla quale veniva assegnata la razza, sia il fenotipo sia la genealogia sono marcatori palesemente artificiali. Jelani Cobb ha appropriatamente sottolineato sul *New Yorker* che

«Dolezal has been dressed precisely as we all are, in a fictive garb of race whose determinations are as arbitrary as they are damaging. This doesn't mean that Dolezal *wasn't* lying about who she is. It means that she was lying about a lie».

E inoltre, sono necessari e sufficienti il colore della pelle e/o la genealogia per essere “neri”? Alcuni studiosi afroamericani, tra i quali Melissa Harris-Perry, Michael Eric Dyson, Adolph Reed jr. e Boyce Watkins, hanno sottolineato quanto dal punto di vista della teoria costruttivista della razza sia problematico accusare Dolezal di menzogna e hanno difeso la sua libertà di identificarsi culturalmente come nera, ricordando il suo impegno in difesa dei diritti civili e il suo lavoro in favore della comunità afroamericana. Se “nero” è un significante storico, politico e culturale, e non una realtà biologica, non è possibile applicare un paradigma falso/autentico all'interpretazione del camuffamento di Dolezal senza rischiare di ricadere in una visione genetica della razza. Tuttavia c'è una dimensione fenomenologica, una *blackness* incarnata, che manca o è solo parzialmente presente nell'essere nera di Dolezal, che ha vissuto come afroamericana dalla pelle chiara, resa “autenticamente” nera dal contesto più che dal colore, per qualche anno e non per tutta la vita. Un'esperienza vissuta che autorizzasse la sua identificazione culturale, una base fenomenologica che desse autenticità alla *blackness* di cui sentiva di far parte, è ciò di cui Dolezal provava evidentemente la mancanza. Per tornare alla citazione di Fanon con cui si è aperto il mio saggio, vorrei ricordare che è tratta da un capitolo sul significato dell'identità nera il cui titolo originale, tradotto in inglese come «The Fact of Blackness», è «L'expérience vécue du noire».

Bibliografia

- COBB, J., 2015 (15 giugno), *Black Like Her*, in: «The New Yorker». URL: <http://www.newyorker.com/news/daily-comment/rachel-dolezal-black-like-her>. (20 gennaio 2017).
- COCKRELL, D., 1997, *Demons of Disorder: Early Blackface Minstrels and Their World*, Cambridge University Press, New York.
- DE FRANCESCHI, L., 2015, *Spaghetti blackface: pratiche performative al di là della linea del colore*, in: Petrovich Njegosh, T., (a cura di), *La “realtà” transnazionale della razza. Dinamiche di razzializzazione in prospettiva comparata*, in: «Iperstoria», 6.
- DIAWARA, M., 1999, *The Blackface Stereotype*, in *Blackface*, fotografie di David Levinthal, testi di Manthia Diawara, Arena Editions, Santa Fe (NM).
- FANON, F., 1952 [1996], *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, (tr. it.) di Mariagloria Sears, Tropea, Milano.
- FLEETWOOD, N., 2011, *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- GILMORE, P., 2001, *The Genuine Article: Race, Mass Culture, and American Literary Manhood*, Duke University Press, Durham (NC).

- HALE, G., 2014, *A Nation of Outsiders: How the White Middle Class Fell in Love with Rebellion in Postwar America*, Oxford University Press, New York.
- JOHNSON, S., 2012, *The Persistence of Blackface and the Minstrel Tradition*, in: Johnson, S., (a cura di), *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*, University of Massachusetts Press, Amherst.
- LANE, J., 2010, *Smoking Habaneras, or A Cuban Struggle with racial Demons*, in: «Social Text», XXVIII, 3.
- LHAMON JR, W.T., 1998, *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- LOTT, E., 1993, *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford University Press, New York.
- MEMMI, A., 1957 [1991], *The Colonizer and the Colonized*, (transl.) Howard Greenfeld, (intr.) Jean-Paul Sartre, Beacon Press, Boston, MA.
- MILLER, M. L., 2009, *Slaves to Fashion: Black Dandyism and the Styling of Black Diasporic Identity*, Duke University Press, Durham (NC).
- MITCHELL, W.J.T., 2002, *Showing Seeing*, in: «Journal of Visual Culture», I(2).
- MITCHELL, W.J.T., 2012, *Seeing through Race*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- RAENGO, A., 2016, *Critical Race Theory and Bamboozled*, Bloomsbury, New York.
- ROEDIGER, D., 1991, *Wages of Whiteness: Race and the American Working Class*, Verso, London.
- ROGIN, M., 1992, *Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice*, in: «Critical Inquiry», XVIII(3).
- SAJNANI, D., 2015 (13 giugno), *Rachel/Racial Theory: Reverse Passing in the Curious Case of Rachel Dolezal*, in: «Transition Magazine». URL: <http://hutchinscenter.fas.harvard.edu/news/hutchins/rachelracial-theory-reverse-passing-curious-case-rachel-dolezal>. (20 gennaio 2017).
- SCACCHI, A., 2017, *Vedere la razza. Bianchezza, nerezza, blackness*, in: Bordin, E. & Bosco, S., (a cura di), *A fior di pelle. Razza e visualità*, Ombre corte, Verona.
- SEKULA, A., 1986, *The Body and the Archive*, in: «October», XXXIX.
- SHOHAT, E. & STAM, R., 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York.
- SMITH, S. M., 2014, *Visual Culture and Race*, in «MELUS», XXXIX(2).
- VAN DEBURG, W. L., 1984, *Slavery and Race in American Popular Culture*, University of Wisconsin Press, Madison.

WOLFF, R., 2012 (24 ottobre), *Hank Willis Thomas Stages a Photo-Shoot: How Sanford Biggers Came to Strike a Pose as a Two-Faced Dandy*, in: «ArtNews». URL: <http://www.artnews.com/2012/10/24/hank-willis-thomas-stages-a-photo-shoot>. (20 gennaio 2017).

5. In piedi in una stanza distorta: le donne afroamericane e la politica della rispettabilità

Monia Dal Checco

Università degli Studi di Padova

Nel suo libro *Sister Citizen* (2011) Melissa Harris-Perry illustra come, nell'affrontare stereotipi negativi che le vedono protagoniste, le donne afroamericane siano costantemente impegnate in una lotta per affermare sé stesse in una società popolata da immagini distorte di femminilità nera. Nell'articolo rifletto su come questi clichés abbiano dato forma a false concezioni di femminilità afroamericana e su come le donne afroamericane abbiano risposto con strategie di compensazione come la *culture of dissemblance* (cultura del silenzio o della dissimulazione), una pratica estetica e forma di resistenza politica molto diffusa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo che vedeva nella modestia e nella negazione della sessualità un modo di affermare la propria dignità.

Esamino quindi come la promozione o il rifiuto della cultura del silenzio emergano nella produzione letteraria femminile afroamericana, in particolare quella di carattere autobiografico, con esempi tratti dalle opere di Ida B. Wells, Nella Larsen e Zora Neale Hurston, e rifletto sui limiti che la *culture of dissemblance* porta con sé. In un secondo momento mi soffermo su come la politica della rispettabilità, e cioè il tentativo di distanziarsi da immagini stereotipate di immoralità e pigrizia e di aderire agli standard egemonici di decoro borghese, portata avanti con forza fino alla fine del Movimento per i Diritti Civili, venga invece criticata e rimessa in discussione da attivisti della scena contemporanea come quelli di #BlackLivesMatter a favore di strategie di mobilitazione più inclusive e diversificate che riconoscano la legittimità della rabbia anche di coloro che non intendono conformarsi ai tradizionali valori borghesi.

Come adattarsi ad una stanza distorta

Nel 2011 Melissa Harris-Perry ha pubblicato *Sister Citizen*, un saggio che analizza come gli stereotipi sulle donne afroamericane condizionino la percezione che hanno di sé stesse come cittadine e soggetti politici. Nel testo, Harris-Perry ricorre spesso ad un'efficace metafora per spiegare la situazione delle donne nere negli Stati Uniti: quella della «stanza distorta» (Harris-Perry 2011, 28), un'espressione che la studiosa prende in prestito da un esperimento di psicologia cognitiva del 1977 sulla dipendenza dal campo, ovvero sulla capacità o meno di un soggetto di pensare e risolvere problemi senza farsi influenzare dalla situazione che lo circonda, isolando solamente gli elementi necessari alla sua analisi. In questo esperimento alcuni soggetti venivano introdotti in una stanza dagli angoli inclinati e dovevano sedersi su una sedia ancorata al pavimento, che poteva essere ruotata di 180° spostando il peso verso destra o verso sinistra, e cercare di portarsi in posizione verticale. Con stupore dei ricercatori, alcuni soggetti inclinavano la sedia fino a 35 gradi e assicuravano di sentirsi diritti solo perché si vedevano in linea con gli angoli della stanza, mentre altri erano in grado di posizionarsi in maniera verticale indipendentemente dal contesto. Secondo la metafora di Harris-Perry, le donne afroamericane sono quotidianamente immerse in un simile ambiente, perché sono

spesso rappresentate attraverso immagini distorte di femminilità nera che le ritraggono come pigre, eternamente arrabbiate, dispotiche, per nulla attraenti ma, paradossalmente, sessualmente iperattive. Stando ad Harris-Perry, alcune donne sono comunque in grado di trovare la loro “verticale” e di non farsi condizionare dagli stereotipi che le circondano, mentre altre possono tentare di assecondare la distorsione allineandosi con immagini negative di femminilità nera che hanno ormai interiorizzato, o al contrario possono sentire la necessità di discostarsi il più possibile da queste rappresentazioni, finendo con il sopprimere molti dei loro desideri e delle loro ambizioni nel tentativo di incarnare il controstereotipo della *strong black woman*. Infatti, come scrivono Charisse Jones e Kumea Shorter-Gooden nel loro *Shifting: The Double Lives of Black Women in America*, dalle donne afroamericane, tradizionalmente, ci si aspetta la capacità di adattarsi alle aspettative della società, al punto che questa eterna opera di “aggiustamento” diventa una seconda natura per molte di loro (Jones & Shorter-Gooden 2003, 6).

5.1 L'emergere della cultura del silenzio

Sebbene non esista un'unica esperienza di femminilità nera né una politica universalmente accettata per far fronte agli stereotipi, le donne afroamericane hanno sviluppato nel corso degli ultimi due secoli una serie di strategie condivise per opporsi ai pregiudizi e mettere in atto una sorta di autodifesa psicologica. Una di queste strategie è sicuramente la cosiddetta *culture of dissemblance*, che potremmo tradurre come “cultura del silenzio” o “della dissimulazione”, una politica che si diffonde tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo per contrastare l'immagine distorta delle donne nere come *Jezebels*¹.

Come ampiamente discusso nei lavori di studiose del femminismo nero, prima fra tutte Hazel Carby, durante la schiavitù connotare le donne nere come sessualmente iperattive contribuiva in maniera sostanziale a giustificarne lo sfruttamento sessuale e lo stupro istituzionalizzato: l'idea dell'immoralità “innata” della donna nera rendeva il concetto di stupro di fatto inapplicabile, cosicché i proprietari di schiavi potevano al contempo stuprare con impunità e vedere il loro capitale arricchito dai figli che le schiave partorivano. Tuttavia, lo stereotipo della *Jezebel* non si esaurì con la schiavitù ma continuò ad essere pervasivo ben oltre l'Emancipazione. La storica Darlene Clark-Hine riporta che fino al 1930 più dell'ottanta per cento delle afroamericane lavoratrici continuavano a venire impiegate come domestiche per famiglie bianche, mentre solo una minoranza lavorava in fabbrica o trovata occupazione in lavori più qualificati (Clark-Hine 1989, 913). Di conseguenza, considerando che tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo alle donne afroamericane veniva ancora negata la piena protezione della legge contro crimini di natura sessuale, è facile capire quanto fosse elevato per queste domestiche il rischio di venire esposte alle avances dei loro datori di lavoro. Clark-Hine è pertanto chiara nel sostenere che la minaccia di stupro e violenza domestica fu il primo fattore che spinse molte afroamericane ad indossare una maschera di asessualità e ad aderire alla *culture of*

¹ *Jezebel* è un termine che denota lo stereotipo razzista per cui le donne nere sarebbero naturalmente portate ad essere immorali e sessualmente promiscue, l'esatto opposto dell'ideale femminile vittoriano di castità e purezza. Lo stereotipo della *Jezebel* fu funzionale nel giustificare lo stupro delle donne di discendenza africana, in quanto supportava l'idea che le donne nere desiderassero a priori il rapporto sessuale.

dissemblance, uno stile di vita i cui principali valori erano religiosità, modestia, castità, e riservatezza sulla propria vita personale, accompagnati da un'estetica che prevedeva l'uso di colori scuri e tagli severi per l'abbigliamento, estrema pulizia della persona e della casa, maniere impeccabili, ed il divieto assoluto di imprecare, bere o fumare. Come suggerisce Clark-Hine:

the dynamics of *dissemblance* involved creating the appearance of disclosure, or openness about themselves and their feelings, while actually remaining an enigma. Only with secrecy, thus achieving a self-imposed invisibility, could ordinary Black women accrue the psychic space and harness the resources needed to hold their own in the often one-sided and mismatched resistance struggle² (Clark-Hine 1989, 915).

La *culture of dissemblance*, di conseguenza, non nacque da un'accettazione passiva degli standard di femminilità degli Stati Uniti del Sud, che ponevano una forte enfasi sull'importanza della modestia e della castità, né da una sterile imitazione degli ideali vittoriani di *true womanhood*. Al contrario, questa retorica di autoannullamento venne impiegata come una forte dichiarazione di libero agire, una performance identitaria che permise alle donne afroamericane di creare un'immagine di sé stesse alternativa e positiva. Traendo vantaggio dalla loro posizione di marginalità, queste donne trasformarono l'invisibilità che era stata loro imposta dalla società mainstream in un'invisibilità scelta e consapevole, una via praticabile per rivendicare il possesso del proprio corpo e agire efficacemente nella società non solo come madri e lavoratrici, ma anche come attiviste impegnate in cause sociali e politiche.

Di conseguenza, tra gli anni Novanta dell'Ottocento e gli anni Venti del Novecento, la *culture of dissemblance* fu largamente adottata da attiviste nere, e nel 1896 assunse forma ufficiale nella fondazione della National Association of Colored Women's Clubs, l'associazione di protesta più grande e duratura della storia afroamericana, le cui dimensioni in termini di iscritti superarono largamente quelle di associazioni più famose come la NAACP o la National Urban League (Clark-Hine 1989, 917). L'attività della National Association of Colored Women's Clubs fu fortemente condizionata dalla necessità di creare immagini positive delle donne afroamericane, necessità che venne soddisfatta principalmente in due modi: promuovendo la soppressione di qualsiasi manifestazione di sessualità da parte delle socie, e stabilendo programmi per istruire le ragazze più giovani e sostenerle nella ricerca di un impiego, cosicché le più povere non fossero costrette a sfruttare il proprio corpo per mantenersi. Esempi di questo tipo di impegno sociale sono le Phillis Wheatley Homes, originariamente fondate a Nashville e diffuse poi in tutti gli Stati Uniti, o la Nannie Helen Burroughs's National Training School a Washington.

5.2 La cultura del silenzio in letteratura

Tra i membri fondatori della National Association of Colored Women's Clubs spicca il nome di Ida B. Wells-Barnett, giornalista e attivista afroamericana nota soprattutto per il suo giornalismo investigativo sulla diffusa pratica del linciaggio. Wells inizia ad essere attiva nel sociale fin

² «Le dinamiche del silenzio comportano la creazione di un'apparente rivelazione o apertura riguardo a sé stesse e ai propri sentimenti, rimanendo in realtà un enigma. Solo con la riservatezza, quindi raggiungendo un'invisibilità autoimposta, donne nere ordinarie potevano maturare lo spazio psichico e sfruttare le risorse necessarie per essere padrone di sé stesse in una lotta di resistenza spesso impari ed unilaterale». Tutte le traduzioni dall'inglese presenti nell'articolo sono dell'autrice.

dall'emergere della *culture of dissemblance* negli anni Novanta dell'Ottocento, e continua fino alla sua perdita di influenza negli anni Venti del Novecento. Di conseguenza, nella sua autobiografia *Crusade for Justice*, scritta tra il 1928 e il 1931 e pubblicata postuma nel 1970, possiamo trovare numerosissimi riferimenti a questa politica, importante per mantenere un'immagine di rispettabilità e decoro fin dalla più giovane età. Wells infatti rimase orfana a sedici anni e si trovò ad avere sei fratelli più piccoli a carico, una situazione questa che non solo le causò notevoli difficoltà economiche, ma contribuì anche a metterla in una posizione di vulnerabilità sociale in quanto, morti i genitori, la giovane si trovò priva di una figura di riferimento che potesse proteggerla e vegliare sulla sua moralità.

La precarietà di questa posizione è esemplificata in una delle prime scene di *Crusade for Justice*, in cui Wells viene sentita da alcuni compaesani mentre dice ad un medico bianco, che era stato amico del padre e aveva ricevuto da lui il compito di investire il denaro della famiglia Wells, di venire da lei la sera stessa e “portare i soldi”, intendendo i soldi del padre. Questo fa spargere la voce che la ragazza è solita intrattenersi con uomini bianchi, e che per questo aveva insistito nel vivere da sola con i fratellini (Wells 1970, 17). Ferita da questo pettegolezzo, Wells impara a sue spese la dura lezione della rispettabilità: per essere sostenuta dalla sua comunità ed avere un ruolo socialmente attivo, dovrà essere costantemente consapevole della sua immagine pubblica ed attenersi a precise norme di comportamento. Per quanto apparentemente duro, l'atteggiamento della comunità nera di Holly Springs è comunque comprensibile, in quanto la frequentazione tra uomini bianchi e ragazze nere era fortemente scoraggiata proprio per proteggere le ragazze, limitando il rischio di violenza sessuale ai loro danni ed evitando loro di esporsi ad accuse di promiscuità. In effetti, Wells stessa riporta quanto la sua buona reputazione si sia rivelata essenziale, nel lungo periodo, per dare credibilità al suo attivismo, in quanto accuse di immoralità nei suoi confronti erano continuamente utilizzate dalla stampa bianca per danneggiare la sua immagine pubblica ed intaccare l'efficacia delle sue campagne. Una perfetta integrità morale ed una diffusa reputazione di rettitudine e virtù erano di conseguenza armi potenti per confutare tali accuse.

L'aderenza alla politica della rispettabilità non impedì comunque a Wells di discutere apertamente di sessualità. Nello specifico, nel 1892 Wells pubblicò un editoriale sul suo giornale, il *Free Speech*, in cui denunciava come la vera causa di molti linciaggi fosse una relazione interrazziale tra un afroamericano e una donna bianca consenziente, che veniva mascherata da stupro dai familiari della donna se la relazione veniva scoperta, e a seguito della quale lo “stupratore” veniva linciato. La risposta della comunità bianca fu un devastante incendio che distrusse la sede del *Free Speech*, ed un editoriale sul giornale rivale, il *Memphis Commercial Appeal*, che esortava gli uomini bianchi a difendere l'onore delle loro donne mettendo a tacere Wells definitivamente (Wells 1970, 71). È chiaro da questo episodio che, visti gli obiettivi dell'attivismo di Wells, mantenere la sua reputazione immacolata era di grande importanza per dare fondatezza alle sue accuse e mantenere una certa credibilità fra i suoi lettori. Tuttavia, nonostante l'attenzione alla propria immagine pubblica, la volontà di Wells di denunciare le dinamiche sessuali alla base di molti linciaggi fu certamente una delle principali ragioni per cui la sua moralità fu regolarmente messa in discussione da parte della

stampa bianca contemporanea, e il motivo per cui per tutta la vita le risultò difficile trovare pieno appoggio alle sue idee e pieno riconoscimento dei risultati raggiunti con le sue campagne.

L'esempio di Wells ben mostra come la cultura del silenzio potesse rivelarsi un'arma a doppio taglio nei confronti delle donne afroamericane: efficace strumento di difesa della propria persona, che permise loro di acquisire controllo sul proprio corpo e porsi come agenti di cambiamento sociale, la cultura del silenzio ha comportato anche un limite alla realizzazione professionale e personale. La performance della rispettabilità forzava infatti le donne nere ad essere costantemente preoccupate della propria immagine pubblica e a mantenersi all'altezza delle aspettative delle comunità nere, che proiettavano sulla moralità delle donne la necessità di essere rappresentate positivamente. Scrive Paisley Harris:

By linking worthiness for respect to sexual propriety, behavioral decorum, and neatness, respectability served a gatekeeping function, establishing a behavioral 'entrance fee,' to the right to respect and the right to full citizenship³ (Harris 2003, 213).

Un severo culto della rispettabilità poteva essere limitante per quelle donne che non desideravano conformarsi pienamente a questa etichetta e speravano di esercitare la propria capacità di autodeterminazione in maniera più libera. In certi casi quindi, la politica della rispettabilità si impose come un'ideologia a sostegno del dominio patriarcale, e tradì il desiderio di autoaffermazione delle donne.

Nella Larsen, nel suo romanzo di ispirazione autobiografica *Quicksand* (1928), ci dà un prezioso esempio letterario dei limiti della rispettabilità. La protagonista Helga Crane è una giovane afroamericana che insegna a Naxos, un college nero fittizio modellato sul Tuskegee Institute di Booker T. Washington. Qui gli ideali della *culture of dissemblance* sono alla base del regolamento scolastico, e modestia e disciplina, in linea con le teorie di Washington, sono considerate caratteristiche essenziali dei futuri leader afroamericani. Tuttavia, Helga prende fin da subito le distanze da questa retorica: disprezza Naxos, che insegna a sopprimere ogni manifestazione di individualità e spontaneità, e ama invece a dismisura i colori, le decorazioni, i vestiti elaborati e gli ambienti eleganti. La sete di bellezza della protagonista non deve però essere interpretata come mero materialismo né come il tentativo di rifarsi da un'infanzia di privazioni, ma come una manifestazione del desiderio di mobilità sociale di Helga che, al contrario della maggior parte delle afroamericane sue contemporanee, ha ricevuto una buona istruzione e spera di entrare un giorno a far parte delle *élites* nere. È significativo in tal senso che Helga per sentirsi felice debba semplicemente immergersi in un ambiente altolocato, come la casa della sua amica Anne o quella dei suoi zii, anche se in realtà non possiede i begli oggetti che la circondano né i deliziosi abiti che indossa. Il suo interesse infatti non sta tanto nel possesso delle cose, quanto nell'inseguimento di uno stile di vita che crede libero dalle restrizioni dettate da genere e razza. Di conseguenza, è evidente che la politica della rispettabilità portata avanti a Naxos collide con la sua personalità in modo significativo, e la obbliga ad una

³ «Nel collegare l'essere degne di rispetto all'appropriatezza della condotta sessuale, al decoro nel comportamento e alla cura di sé, la rispettabilità operò una funzione di guardiana, stabilendo una 'quota d'entrata' comportamentale al diritto ad essere rispettate e a godere di una piena cittadinanza».

performance identitaria che lascia ben poco spazio alle sue ambizioni e che contraddice la promessa di mobilità sociale che l'istruzione aveva portato.

Le inclinazioni di Helga in questo senso possono essere considerate come rappresentative delle aspirazioni di molte donne afroamericane del suo tempo, Larsen inclusa, donne che avendo raggiunto un determinato grado di istruzione formale o una buona qualifica professionale desideravano far parte del vivace mondo delle élites. Tuttavia, Helga si rende rapidamente conto che razza e genere non sono i suoi soli ostacoli, e che la sua classe sociale è una categoria identitaria altrettanto rilevante. Le gerarchie della borghesia nera da cui Helga è circondata vengono infatti descritte come rigide almeno quanto quelle della loro controparte bianca, e non avendo una famiglia importante alle sue spalle, Helga realizza che la sua unica possibilità resta quella di conformarsi alle aspettative di Naxos e mantenere un profilo basso, in quanto ogni altro atteggiamento da parte sua verrebbe considerato inappropriato. È interessante a tale riguardo l'osservazione di Paisley Harris secondo cui il culto della rispettabilità sarebbe emerso dai dettami della Women's Convention of Black Baptist Church, prevalentemente costituita da donne delle classi più basse, cosicché questa politica avrebbe avuto ripercussioni più pesanti proprio sulle donne con una situazione simile a quella di Helga, mentre donne con uno status sociale più elevato potrebbero aver avuto maggiori possibilità di realizzarsi (Harris 2003, 213).

L'insoddisfazione di Helga nasce anche dal fatto che la ragazza percepisce la politica della rispettabilità come un limite all'autenticità razziale, un sistema che esalta l'omologazione e distrugge la diversità di interessi ed esperienze che caratterizza gli afroamericani. Attraverso la voce critica di Helga, che riflette sulle opinioni dei suoi colleghi riguardo alla questione razziale, la voce narrante commenta: «these people yapped proudly of race, of race consciousness, of race pride, and yet suppressed its most delightful manifestations [...] all the essentials of spiritual beauty in the race they had marked for destruction»⁴ (Larsen 2001, 53). È possibile che Helga abbia in parte fatto propria la critica primitivista bianca rispetto alla cultura performativa afroamericana, secondo cui l'autentica *blackness* sarebbe caratterizzata proprio da una presunta mancanza di autocontrollo e da una maggiore spontaneità. Questo sembra influire sulla capacità di Helga di conformarsi alla politica della rispettabilità, tanto che la ragazza stabilisce di lasciare Naxos, e dopo essersi trasferita a Chicago e poi ad Harlem, decide di partire per la Danimarca sperando di trovare maggiore comprensione tra gli zii materni e di liberarsi dalle limitazioni imposte dal razzismo negli Stati Uniti. In realtà, una volta arrivata Helga si sente oggettificata dai suoi parenti, che la trasformano in una sorta di curioso animale domestico, spronandola ad indossare abiti e gioielli di foggia esotica e mostrandola agli invitati alle loro feste come una raffinata curiosità africana, al solo scopo di attirare l'interesse di un rinomato pittore danese con un debole per i soggetti "esotici" e indurlo a chiedere la mano della loro nipote americana. Di conseguenza, è facile vedere come sia l'invisibilità sia l'ipervisibilità si trasformino in

⁴ «Queste persone sbraitano fieramente della razza, la consapevolezza razziale, l'orgoglio razziale, e ciononostante ne soffocavano le manifestazioni più belle [...] avevano condannato alla distruzione tutti i fondamenti della bellezza spirituale nella razza».

trappola identitaria per Helga, che si sente dapprima ignorata e sottovalutata, e successivamente mercificata.

Tuttavia, molte donne afroamericane impiegarono invece con successo un'estetica dell'ipervisibilità come alternativa alla maschera della cultura del silenzio, come testimonia l'esempio di cantanti della scena blues quali Bessie Smith e Billie Holiday. Anche nella scena letteraria non mancano casi di scrittrici che ricorsero all'ipervisibilità come strategia di appropriazione degli stereotipi: Zora Neale Hurston per esempio può essere iscritta in questa tradizione. Nella prefazione alla riedizione della biografia di Hurston (1942) pubblicata da Robert Hemnway nel 1977, Alice Walker commenta: «In my mind, Zora Neale Hurston, Billie Holiday, and Bessie Smith form a sort of unholy trinity. Zora belongs in the tradition of black women singers, rather than among the “literati”»⁵ (Walker in Hurston 1942 [1996], xvii).

Aggiunge inoltre:

Zora seemed—among these genteel “New Negroes” of the Harlem Renaissance—*black* [...] Though almost everyone agreed she was a delight, not everyone agreed that such audacious black delight was permissible, or, indeed, quite the proper image for the race⁶ (Walker 1996, xv).

Nata e cresciuta a Eatonville, cittadina della Florida la cui popolazione era interamente costituita da afroamericani, Hurston non aveva avuto esperienza in gioventù di evidenti manifestazioni di razzismo, né aveva mai sentito la necessità di proteggersi da molestie sessuali da parte di uomini bianchi o di rappresentare la femminilità nera in un modo che scoraggiasse accuse di promiscuità. Invece, Hurston fu da sempre esposta al folklore delle comunità nere del Sud, ai racconti umoristici, alle ballate popolari, alle gare di *storytelling* sotto il portico dell'unico emporio del paese, che stimolarono il suo interesse per l'ambiente rurale e nutrono il suo acuto senso dell'ironia.

Nella sua autobiografia *Dust Tracks on a Road* (1942) Hurston si prende apertamente gioco della rispettabilità borghese. Riferendosi all'espressione «My people! My people!» spesso usata per esprimere l'imbarazzo e la vergogna provati dai sostenitori della rispettabilità nei confronti di altri afroamericani, Hurston spiega:

well-mannered Negroes groan out like that when they border a train or bus and find other Negroes on there with their shoes off, stuffing themselves with fried fish, bananas and peanuts, and throwing the garbage on the floor. [...] The offenders may be “loud-talking” the place and holding back nothing of their private lives [...] The well-dressed Negro [...] shakes his head and sighs, “My people! My people!”⁷ (Hurston 1942, 177).

Anche il suo romanzo più famoso, *Their Eyes Were Watching God* (1937), prende chiaramente posizione contro i limiti imposti dalla rispettabilità. La protagonista Janie viene infatti costretta ad un

⁵ «Nella mia mente, Zora Neale Hurston, Billie Holiday e Bessie Smith formano una sorta di trinità profana. Zora appartiene alla tradizione delle cantanti nere, più che a quella dei letterati».

⁶ «Zora pareva, fra questi raffinati “New Negroes” dell'Harlem Renaissance, *nera* [...] E nonostante fossero praticamente tutti d'accordo sul fatto che era deliziosa, non tutti concordavano sul fatto che una così audace delizia nera fosse ammissibile o, per dirla tutta, che fosse un'immagine appropriata per la razza».

⁷ «È quello che grugniscono i neri dalle buone maniere quando salgono su un treno o un autobus e vedono che ci sono altri neri che si sono tolti le scarpe e si stanno ingozzando di pesce fritto, banane e noccioline e buttano la spazzatura per terra. [...] Capita che i colpevoli stiano “sbraitando” senza tenere per sé nulla delle loro vite private [...] Il nero ben vestito [...] scuote la testa e sospira “Gente mia! Gente mia!”».

matrimonio combinato con un uomo benestante più vecchio di lei, che sua nonna ha organizzato proprio per proteggerla da possibili molestie sessuali

e per garantirle una certa stabilità economica. Il matrimonio è frettolosamente combinato dopo che la nonna vede Janie esplorare il suo giovane corpo sotto un pero in fiore, e baciare poco dopo un ragazzo della sua età. Preoccupata che la nipote possa avere una relazione con un uomo che la abbandonerà, e memore dei tempi della schiavitù in cui veniva sfruttata sessualmente dal suo padrone, la nonna è terrorizzata dall'erompere della sessualità di Janie, e prova a proteggerla elevandola sul piedistallo della domesticità attraverso un'istituzione a cui le ex-schiave come lei non avevano avuto diritto: il matrimonio. Come la nonna stessa racconta: «Ah was born back due in slavery so it wasn't for me to fulfill my dreams of whut a woman oughta be and to do»⁸(ivi, 16).

Il fatto che Janie non sia affatto innamorata di suo marito è del tutto irrilevante per la nonna, la cui unica preoccupazione è difendere la nipote da un ambiente ostile in cui il razzismo e la minaccia di violenza sessuale rappresentano i principali pericoli. Quando Janie si lamenta con la nonna di non amare il marito, l'anziana sintetizza efficacemente: «Dat's de very prong all us black women gits hung on. Dis love!»⁹ (ivi, 23).

Il desiderio di conseguenza è visto come un freno per le donne afroamericane, il sentimento che le tiene inchiodate ad una posizione sociale di marginalità. Secondo la nonna quindi, le donne nere per sopravvivere devono mascherare e tenere sotto controllo i loro desideri sessuali. Il punto di vista della nonna è condiviso anche dalla comunità afroamericana a cui Janie fa ritorno dopo la morte del suo ultimo compagno Tea Cake, che la critica aspramente per le sue scelte anticonvenzionali e la sua tenacia nel tentare di realizzare le proprie aspirazioni. Queste scelte sono però alla base della realizzazione personale di Janie, che proprio grazie al giovane compagno Tea Cake e alla loro quotidianità fatta di semplicità e duro lavoro trova la felicità, e si pone al lettore come modello da seguire. Attraverso la presa di posizione della sua autobiografia, l'esempio di Janie, e infine attraverso il suo stesso stile di vita anticonformista, Hurston presenta quindi un'alternativa alla cultura del silenzio basata sul perseguimento dei propri obiettivi e sulla valorizzazione delle vite interiori delle donne afroamericane.

5.3 La politica della rispettabilità nella scena contemporanea e #BlackLivesMatter

Il dibattito sulla politica della rispettabilità è stato recentemente riaperto sull'onda delle proteste degli esponenti del movimento #BlackLivesMatter (BLM). L'approccio del gruppo alla protesta organizzata sta infatti accendendo un nuovo dibattito riguardo all'uso della rispettabilità come strategia politica in un contesto contemporaneo, e a questo proposito è sempre più evidente un divario generazionale tra ex attivisti del Movimento per i Diritti Civili e dimostranti più giovani. Questa divisione viene ben riassunta in un controverso articolo del ministro Barbara Reynolds, apparso sulla versione online del *Washington Post* il 24 agosto 2015, in cui l'autrice esprime ammirazione per la

⁸«Io sono nata al tempo della schiavitù quindi non faceva mica per me di realizzare i miei sogni di quello che una donna dovrebbe essere o fare».

⁹«Ecco questo è proprio il cappio a cui tutte noi nere ci appendiamo. Questo amore!»

causa e l'entusiasmo degli attivisti di BLM, ma ne critica l'approccio. Reynolds richiama ai lettori gli anni Sessanta, il periodo in cui gli attivisti protestavano indossando i loro migliori abiti e inginocchiandosi in preghiera, e lamenta il fatto che le proteste di BLM, al contrario, sono «peppered with hate speech, profanity, and guys with sagging pants that show their underwear»¹⁰ (Reynolds 2015).

L'articolo di Reynolds dà l'idea che la rispettabilità negli anni Sessanta non fosse frutto di un attento controllo dei leader afroamericani sull'immagine pubblica del Movimento, ma fosse piuttosto un atteggiamento “innato”¹¹, che aveva le sue origini nel fatto che i direttori del movimento fossero spesso anche uomini di chiesa ispirati da un'etica di perdono e amore per il prossimo. Come esempio contemporaneo di una simile linea di comportamento, Reynolds cita l'udienza per la cauzione di Dylann Roof, responsabile della sparatoria in una chiesa di Charleston del 17 giugno 2015, in cui i parenti delle vittime si sono alzati in piedi, hanno perdonato il killer e pregato per lui. In realtà, considerando il fatto che nove persone innocenti sono state uccise da un uomo la cui intenzione dichiarata era quella di iniziare una guerra razziale, e che quest'uomo sta ancora aspettando di ricevere la sua sentenza, non si può non chiedersi fino a che punto la strategia di conciliazione e rispettabilità promossa dal Movimento per i Diritti Civili sia stata efficace, e se la rabbia manifestata dagli attivisti di BLM per questo ed altri crimini simili non sia un sentimento più che legittimo.

Ciononostante, Reynolds non è la sola a criticare l'approccio degli attivisti di BLM a vantaggio delle strategie usate negli anni Sessanta. Tra gli altri troviamo Charles Cobb, ex organizzatore dello Student Nonviolent Coordinating Committee del Mississippi, che in un articolo del 2014 sul *Washington Post* ha confrontato le proteste di BLM con quelle del Movimento per i Diritti Civili e ha dichiarato che: «many black leaders, in their effort to drive change, are ignoring some of the great lessons of the Southern Freedom Movement»¹² (Cobb 2014).

Un diverso appello alla responsabilità dei giovani afroamericani e alla necessità di mostrarsi rispettabili è stato lanciato dal sindaco di Philadelphia Michael Nutter nel 2011, dopo un violento flash mob in cui alcuni ragazzi afroamericani hanno ferito alcuni passanti e distrutto auto e vetrine nel centro città. Nutter ha dichiarato che i giovani hanno gettato vergogna sulla razza, e ha vivamente consigliato loro di liberarsi dei loro *hoodies*, tirarsi su i pantaloni, comprarsi una cintura e pettinarsi¹³. Nonostante le azioni del gruppo di ragazzi in quell'occasione siano state deprecabili, colpisce notare come Nutter non si sia assolutamente soffermato ad analizzare i gravi problemi sociali che affliggono i ghetti neri in maniera sproporzionata, come la cronica disoccupazione giovanile o l'altissimo tasso di ragazzi che abbandonano la scuola, condizioni che certamente influiscono sul comportamento e lo stile di vita degli adolescenti e vanno ad esacerbare il loro senso di marginalizzazione, ma si sia invece limitato a condannare il loro abbigliamento ed il loro modo di esprimersi, facendo notare la necessità

¹⁰ «Piene di discorsi che incitano all'odio, di volgarità e di ragazzi con i pantaloni a vita bassa che mostrano le mutande».

¹¹ «The 1960s movement also had an innate respectability because our leaders often were heads of the black church, as well» (Reynolds 2015).

¹² «Diversi leader neri, nel loro tentativo di spingere al cambiamento, stanno ignorando alcune delle grandi lezioni del Southern Freedom Movement».

¹³ NCB10 Philadelphia, 2011 (9 aprile).

di parlare “proper English” e di vestirsi in maniera decorosa. Come strumento per risolvere problemi sociali quali la disoccupazione, Nutter propone quindi la rispettabilità: per realizzare il Sogno Americano, i ragazzi dovrebbero vestirsi con decoro e imparare le buone maniere, il resto verrà da sé.

D'altra parte, mentre Nutter vede la rispettabilità come la strategia primaria per risolvere importanti questioni sociali, molti temono che questo approccio sorvoli le barriere sociali ed economiche con cui molti giovani afroamericani si trovano a fare i conti. La giornalista Michelle Smith, ad esempio, ha recentemente scritto che «the signature of respectability politics is its disavowal of the legitimacy of black rage»¹⁴ (Smith 2014). Secondo Smith, la politica della rispettabilità potrebbe infatti contribuire a rappresentare in maniera errata quei soggetti che rifiutano simboli di decoro borghese quali una cravatta o dei pantaloni con la cintura, e che quindi la rabbia di chi decide di non conformarsi a quest'estetica possa venire fraintesa come semplice hooliganismo e non come la naturale e politicamente rilevante risposta ad un sistematico trattamento di seconda classe.

Movimenti di protesta contemporanei stanno quindi esprimendo una diffusa preoccupazione rispetto ai limiti ideologici e politici della politica della rispettabilità, e nel farlo danno nuova, forma ad un'immagine dei movimenti di protesta afroamericani creata più di cinquant'anni fa nel contesto del Movimento per i Diritti Civili. Gli attivisti contemporanei generalmente condividono la consapevolezza che l'agenda del Movimento ha lasciato diverse questioni irrisolte, e pur riconoscendo con gratitudine il lavoro svolto dalle generazioni precedenti, sono giunti alla conclusione che l'adozione di valori borghesi quali la rispettabilità alla lunga non ha pagato, o ha pagato solo parzialmente. Insieme a #BlackLivesMatter, altri movimenti e campagne stanno prendendo piede, con lo scopo di protestare non solo contro eclatanti fenomeni di discriminazione, come le recenti sparatorie della polizia ai danni di afroamericani disarmati, ma anche contro le tante forme di microaggressione a cui molti cittadini appartenenti a minoranze sono quotidianamente esposti. La speranza è che la molteplicità degli approcci messi in atto dagli attivisti contemporanei possa aiutare a mettere in luce la diversità della gamma di identità degli afroamericani, cosicché politiche sempre più inclusive ed efficaci possano venire applicate.

Bibliografia

- COBB, C., 2014 (18 settembre), *Black People Had the Power to Fix the Problems in Ferguson Before the Brown Shooting. They Failed*, in: «The Washington Post». URL: <https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2014/09/18/black-people-had-the-power-to-fix-the-problems-in-ferguson-before-the-brown-shooting-they-failed/>. (27 luglio 2016).
- CLARK-HINE, D., 1989, *Rape and the Inner Lives of Black Women in the Middle West*, in: «Signs», 14(4).

¹⁴ «il segno distintivo della rispettabilità è il suo disconoscimento della legittimità della rabbia dei neri».

- DAVIDSON, J.W., 2007, *'They Say': Ida B. Wells and the Reconstruction of Race*, Oxford University Press, Oxford.
- GIDDINGS, P., 1984, *When and Where I Enter: The Impact of Black Women on Race and Sex in America*, Morrow, New York.
- HARRIS, P., 2003, *Gatekeeping and Remaking: The Politics of Respectability in African American Women's History and Black Feminism*, in: «Journal of Women's History», 15(1).
- HARRIS-PERRY, M., 2011, *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*, Yale University Press, New Haven.
- HEMENWAY, R. E., 1997, *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*, University of Illinois Press, Urbana.
- HIGGINBOTHAM, E. B., 1993, *Righteous Discontent: The Women's Movement in the Black Baptist Church, 1880-1920*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- HURSTON, Z. N., 1937 [2006], *Their Eyes Were Watching God*, Harper Perennial Modern Classics, New York.
- HURSTON, Z. N., 1942 [1996], *Dust Tracks on a Road*, (prefazione) di A. Walker, Harper Perennials, New York.
- JONES, C. & SHORTER-GOODEN, K., 2003, *Shifting: The Double Lives of Black Women in America*, Harper Collins Publishers, New York.
- LARSEN, N., 2001, *The Complete Fiction of Nella Larsen*, Anchor, New York.
- REYNOLDS, B., 2015 (24 agosto), *I Was a Civil Rights Activist in the 1960s. But It's Hard for Me to Get Behind Black Lives Matter*, in: «The Washington Post». URL: <https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2015/08/24/i-was-a-civil-rights-activist-in-the-1960s-but-its-hard-for-me-to-get-behind-black-lives-matter/>. (27 luglio 2016).
- SIMS, A. D., 2010, *Ethical Complications of Lynching: Ida B. Wells's Interrogations of American Terror*, Palgrave Macmillan, New York.
- SMITH, M., 2014, *Affect and Respectability Politics*, in: «Theory & Event», 17(3).
- WELLS, I. B., 1991, *Crusade for Justice*, Chicago University Press, Chicago.

Videografia

- Nutter Takes to Church Podium to Lash Out at Teens*, 30'38'', NCB10 Philadelphia, 2011 (9 aprile), YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MXwCOcBjpbg>. (27 luglio 2016).

6. *How to get away with stereotypes:* *Angry Black Women e crossover nella produzione di Shonda Rhimes*

Mackda Ghebremariam Tesfau'
Università degli Studi di Padova

Partendo dalla figura della produttrice esecutiva Shonda Rhimes, il presente contributo vuole riflettere su alcuni aspetti problematici legati alla politica di rappresentazione della “razza” nella produzione *crossover mainstream* e sul ruolo che genere e classe ivi assumono. Dopo aver portato alla luce le principali criticità ascrivibili a questa politica di visibilità, l’analisi delle due *black heroes* di Shondaland – Olivia Pope (Kerry Washington – *Scandal*) e Annalise Keating (Viola Davis – *How to Get Away with Murder*) – dimostra come nei più recenti sviluppi delle serie televisive si trovi un’elaborazione della stessa posizione *crossover* ad opera di soggetti *crossover*.

6.1 Shondalicious

«When Shonda Rhimes writes her autobiography, it should be called “How to Get Away with Being an Angry Black Woman”»¹. Così Alessandra Stanley decide di aprire l’articolo dedicato all’ultima produzione di Shonda Rhimes *How to Get Away with Murder*², pubblicato su *The New York Times* e intitolato *Wrought in Rhimes’s Images*. E continua:

Even now, six years into the Obama presidency, race remains a sensitive, incendiary issue not only in Ferguson, Mo., but also just about everywhere except ShondaLand³ [...] In that multicultural world, there are many African-Americans at the top of every profession. But even when her heroine is the only nonwhite person in the room, it is the last thing she or anyone around her notices or cares about⁴.

Il successo di Shonda Rhimes non ha precedenti nella storia della televisione internazionale, e la fortuna della produttrice è ancora più sorprendente se si pensa che è la prima donna afroamericana a primeggiare in un settore ancora fortemente segnato da disparità di genere e razziali. Rhimes è riuscita laddove nessun’altro afroamericano, sia uomo sia donna, era finora riuscito, ovvero dirigere l’ambito palinsesto del giovedì, il *prime time* dall’audience più alta, di uno dei canali più importanti della televisione americana: la rete ABC. A differenza di altri produttori, rimasti all’ombra del successo dei loro sceneggiati, l’immagine di Rhimes è stata, dal principio, un’immagine pubblica. Sono il

¹ «Quando Shonda Rhimes scriverà la sua autobiografia dovrà intitolarsi “come cavarsela essendo una donna nera incazzata”» (Stanley 2014).

² *How to Get Away with Murder (Htgawm)* (2014-oggi) è un *legal drama* dai tratti di thriller. Arrivata alla sua quarta stagione è l’ultima serie di punta prodotta da Shonda Rhimes.

³ Shondaland è la casa di produzione televisiva di cui Shonda Rhimes è fondatrice e CEO dal 2005. I programmi più rinomati di Shondaland ad oggi sono *Grey’s Anatomy*, *Private Practice*, *Scandal* e *How to Get Away with Murder*. Mentre i primi tre telefilm vedono Rhimes anche alla sceneggiatura, *Htgawm* è scritta dal suo allievo Pete Nowalk.

⁴ «Anche adesso, dopo sei anni di presidenza Obama, quella razziale continua ad essere una questione sensibile, che infiamma non solo Ferguson, Mo, ma qualsiasi luogo tranne Shondaland (...) In quel mondo multiculturale ci sono afroamericani ai vertici di ogni carriera. E anche quando le sue eroine sono le uniche non bianche nella stanza, questa sembra essere l’ultima cosa che loro e chiunque attorno a loro nota o considera rilevante (Stanley 2014).

genere e la *blackness* di Rhimes a portarla dal “dietro le quinte” al centro della scena, dove si erge ad emblema della cosiddetta *black excellence*.

La produttrice è stata inoltre elogiata per la capacità che ha avuto di aprire lo spazio televisivo ad una pluralità precedentemente assente dal panorama *mainstream*. Rhimes, scegliendo di scritturare attrici e attori appartenenti a minoranze, ha dato la possibilità ad artisti finora relegati in ruoli secondari – e quasi sempre razzializzati – di esprimersi appieno, di ottenere parti principali e il riconoscimento che ne consegue. È questo il caso di Viola Davis, che nel 2015 è stata la prima donna afroamericana a vincere un Emmy Award come miglior attrice protagonista in una serie drammatica. Salita sul palco Davis, dopo aver citato Harriet Tubman – *In My Mind I See A Line* – e ribadito che l’unica linea che divide le donne afroamericane da chiunque altro è detta “opportunità”, ha prontamente ringraziato Shonda Rhimes e gli scrittori della fiction per aver creato quelle opportunità.

Non stupisce quindi che la giornalista del *The New York Times* dedichi a Rhimes quello che è, almeno nelle intenzioni, un articolo encomiastico. Ciò che rende tuttavia altamente problematico il pezzo di Stanley – discusso anche in ambito accademico (Mask 2015, 3) – è da un lato l’utilizzo dello stereotipo razziale dell’*Angry Black Woman (ABW)*, usato per descrivere la produttrice e le sue eroine, dall’altro l’immagine di una pluralità *colorblind* dai tratti utopici – dovunque la “razza” è un problema, ma non a Shondaland!

Questo doppio ordine di problemi – il nascondimento del tema della “razza” tipico della *colorblind ideology* e il paradossale ritorno dello stereotipo razziale – pone di riflesso degli interrogativi sul lavoro di Rhimes, e va letto, a mio avviso, come inscritto nella particolare politica di rappresentazione della “razza” della produttrice, ovvero in ciò che con Maryann Erigha possiamo chiamare politica del *crossover* (Erigha 2015, 10).

6.2 La politica del *Crossover*

Crossover è un termine ambiguo, utilizzato per descrivere processi e prodotti differenti. Nell’ambito dello show business, quando riferito al tema delle diversità, il termine può indicare un artista o un prodotto che, pur appartenendo ad una “sottocultura”, è in grado di coinvolgere vaste fasce di pubblico senza perdere il proprio target d’elezione⁵. Il *crossover* mette quindi in scena una pluralità di soggetti diversi ambendo così ad un’audience più vasta. Alcuni famosi esempi di produzioni *crossover* sono *The Cosby Show* (in italiano *I Robinson*), *Family Matters* (*Otto sotto un tetto*), *The Fresh Prince of Bel Air* (*Willy il principe di Bel Air*) e, nell’ambito dei talk show, l’*Oprah Winfrey Show*.

⁵ Sottolineo il “può indicare” in quanto si possono trovare in letteratura diversi usi del termine, anche molto diversi. La definizione di *crossover* alla quale mi appoggio, e che tento di complicare, nasce recentemente in funzione dell’analisi di un particolare genere di prodotti commerciali *mainstream*. Molto diverso è, ad esempio, l’utilizzo proposto nel 2006 da David J. Leonard in *Screens Fade to Black*, dove l’analisi di film quali *25th Hour* (Lee, 2002, 135’) e *Four Brothers* (Singleton, 2005, 109’) porta l’autore ad identificare con *crossover* delle produzioni che volutamente trascendono il tema della *blackness* per mettere al centro del discorso, più o meno dichiaratamente, l’universalità del privilegio bianco. In questo senso il *crossover* non evade la tematica razziale ma, al contrario, decentra lo sguardo nel tentativo di denaturalizzare la posizione egemone (Leonard 2006, 192-194).

Shonda Rhimes, con produzioni quali *Grey's Anatomy*⁶ e *Private Practice*⁷ – ma in parte anche grazie a *Scandal*⁸ e *How to Get Away with Murder* – ha contribuito più di chiunque altro alla costruzione di un nuovo canone *crossover*.

GsA e *PP*, pur essendo telefilm corali, mantengono una figura principale bianca, normalmente coinvolta in una *liaison* amorosa che riproduce i caratteri – in sé problematici sia in un'ottica di genere sia anti-razzista – della *fairy tale*⁹. I cast vedono una predominanza di attori bianchi, seguiti da attori afroamericani e occasionalmente di origine latina o asiatica. L'appeal di questo genere di produzioni si basa sulla possibilità dello spettatore di empatizzare *con* e riconoscersi *nei* personaggi che calcano la scena, ma, come suggerisce la regista Julie Dash «most white men don't want to be a black woman for two hours. It's just two hours too long» (Welbon 1992, 18). Nella produzione *crossover*, il rischio di perdere la fascia di audience non disposta ad assumere i panni di una donna nera, o di un uomo nero, viene scongiurato grazie alla presenza di una forte componente bianca che ovvia il problema dell'identificazione, che non è mai problematizzata dal momento in cui la tematica razziale viene affrontata raramente e le diverse appartenenze vengono assunte in maniera aconfittuale.

Altro elemento tipico del *crossover* di Rhimes è la presenza fissa di almeno una coppia omosessuale e di più relazioni interrazziali. L'azione si svolge quasi interamente sul luogo di lavoro – l'ospedale (*GsA*) e la clinica privata (*PP*) – che è per definizione un *white environment* (Erigha 2015, 11). Nel caso delle minoranze ciò comporta un allontanamento simbolico – ma anche fisico – dalle comunità di riferimento.

La pratica del *colorblind casting* è forse la prova più tangibile di come si sviluppi la politica di rappresentazione messa in campo da Rhimes. Il *colorblind casting* (o *non-traditional casting*), nella forma utilizzata dalla produttrice, prevede che nella scrittura della sceneggiatura i personaggi non vengano caratterizzati razzialmente, in modo che durante i provini i ruoli possano essere assegnati agli attori e alle attrici che si dimostrano i più adatti alla costruzione del personaggio. Se da un lato questo modello aumenta la possibilità di visibilità e rappresentazione di soggetti appartenenti a minoranze, dall'altro comporta la necessità di una sorta di neutralizzazione – e quindi di “sbiancamento” – del personaggio, che avviene attraverso l'indebolimento dei tratti culturali (collettivi e sociali) legati all'appartenenza a data minoranza.

Il *colorblind casting* è argomento di dibattito negli ambienti del teatro e del cinema già nel 1996, quando August Wilson, davanti alla platea raccolta per la conferenza nazionale del Theatre Communications Group, pronuncia il famoso discorso *The Ground on Which I Stand*:

⁶ *Grey's Anatomy* (*GsA*) è un *medical drama* in onda dal 2005 e arrivato ormai alla 13ma stagione. Lo show ha registrato, solo negli Stati Uniti, una media di oltre 15 milioni di spettatori lungo tutto l'arco della produzione (con ascolti che oscillano tra i 10 e i 20 milioni ogni episodio).

⁷ *Private Practice* (*PP*) (2007-2013) è uno spin off di *GsA*, un altro *medical drama*, andato in onda dal 2007 al 2013 per un totale di sei stagioni con una media di 10 milioni di spettatori per serie – sempre considerando unicamente gli Stati Uniti.

⁸ *Scandal* (2012-oggi) è un *political drama* incentrato sulla figura della *fixer* (o *crisis manager*) afroamericana Olivia Pope (Kerry Washington). Il personaggio di Pope è ispirato a Judy Smith, la famosa *crisis manager consultant* afroamericana che lavorò per il presidente repubblicano G. H. W. Bush.

⁹ Questo vale principalmente per Meredith Grey (Ellen Pompeo) in *GsA*, ma in generale quello della favola romantica è il modello relazionale a cui i personaggi femminili di Rhimes – in *GsA* e *PP* – ambiscono. Per una trattazione più esaustiva del rapporto tra genere, “razza” e *fairy tale* nella produzione di Rhimes (si veda Long 2011, 1067-1084).

The idea of colorblind casting is the same idea of assimilation that black Americans have been rejecting for the past 380 years. For the record, we reject it again [...] In an effort to spare us the burden of being “affected by an undesirable condition” and as a gesture of benevolence, many whites (like the proponents of colorblind casting) say, “Oh, I don’t see color.” [But] We want you to see us. We are black and beautiful (Wilson 1996).

Wilson rispondeva così alla polemica con Robert Brustein, che invece sosteneva non vi fosse spazio nel teatro per l’estetica conflittuale di una *blackness* eccessivamente politicizzata, e per il quale la pratica del *colorblind casting* ovviava lo spinoso problema della rappresentazione della pluralità (Wilkins Catanese 2011, 3). Il dibattito, protrattosi fino ad oggi, vanta ormai diverse voci che paiono assestarsi su una critica che ascrive al *colorblind casting* le stesse problematicità della *colorblind ideology* di cui è pervasa, e che potrebbero essere riassunte nelle indicazioni forniteci da Patricia Hill-Collins in *Black Sexual Politics* (2004). Per la studiosa infatti il “nuovo razzismo” si affida alla diffusione mediatica di ideologie egemoniche che, affermando la fine del razzismo, lavorano al suo nascondimento e contemporaneamente al nascondimento degli sforzi anti-razzisti della società (Hill-Collins 2004, 54). Il *colorblind casting* sottostà ad una logica conciliatoria della differenza, la stessa logica che troviamo nei prodotti *crossover*. Il *crossover* comporta quindi una tendenza ad evadere i temi più propri della comunità sociopolitica nera, seguendo una linea del colore “sbiadita” e dipingendo una *blackness* alla portata del pubblico bianco medio¹⁰.

6.3 Angry x Black x Woman

Approcciando la tematica razziale solo superficialmente, il *crossover* rischia paradossalmente di evocare – senza la necessaria messa a critica – tratti stereotipati, tipici invece di un contesto in cui l’appartenenza razziale informa i personaggi. È questa la ragione per cui i prodotti di Rhimes, pur proponendo un’immagine della società sostanzialmente post-razziale, possono ri-vivificare stereotipi quali quello dell’*ABW*.

Esistono numerosi stereotipi riguardo l’intera comunità nera americana, ma ve ne sono forse altrettanti che si rivolgono esclusivamente alle donne nere. Melissa Harris Perry ci aiuta a identificare la triangolazione all’interno della quale gli stereotipi inscrivono, riscrivono e opprimono l’esperienza della femminilità nera: sono la *Jezebel*, la *Mammy* e l’*Angry Black Woman* (Harris Perry 2011). Ognuna di queste immagini – pur avendo origine nella specificità del contesto schiavistico statunitense – è riconducibile a quelle che ne *Il Colore della Nazione* Gaia Giuliani definisce “figure della “razza””¹¹. *Jezebel*, la femmina nera ferina e promiscua, *Mammy*, la giunonica domestica piena di saggezza e vuota di *sex appeal*, e l’*Angry Black Woman*, la donna fiera e castrante, che scuote il suo indice in maniera minacciosa ripetendo «oh no you didn’t», rappresentano una sorta di mito

¹⁰ Geoff King legge in questi termini il segreto del successo di Will Smith, attore dall’*appeal crossover*, capace di raccogliere consenso anche tra il pubblico bianco proprio grazie al suo apparire *nice* e *safe*. Per l’autore di *New Hollywood Cinema*, infatti, solo dando un senso di sicurezza e mascherando le divisioni razziali al cuore della società americana un attore nero può ambire a divenire una star hollywoodiana. Sempre secondo King ciò è espressione di un’ideologia che avvantaggia coloro che, volenti o nolenti, traggono beneficio dalle ineguaglianze strutturali presenti nella società americana (King 2002, 168).

¹¹ Le figure della “razza” sono «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» (Giuliani 2015, 2).

funzionale ad occultare, e contemporaneamente legittimare, la condizione materiale e politica dei rapporti razziali nell'America schiavista e post-schiavista.

La *Mammy* e l'*ABW* sono entrambe legate alla sfera della maternità e della cura, ma mentre la *Mammy* rappresenta la fedele domestica i cui servigi e la cui lealtà sono interamente dedicati alla famiglia bianca, l'*ABW* è la matriarca indipendente, chiassosa ed evirante che vive nella comunità nera. Nutrito da una lunga schiera di rappresentazioni cartacee, radiotelevisive e cinematografiche, quello dell'*ABW* è forse lo stereotipo più pervasivo sulla femminilità nera: presente già nei *Minstrel show* ottocenteschi, rimane popolare nel Novecento grazie a figure quali Sapphire (*Amos 'n' Andy*, 1928-1960), Aunt Esther (*Sanford and Son*, 1972-1977) e Willona Woods (*Good Times*, 1974-1979), sino a divenire oggi una caricatura onnipresente degli sceneggiati e dei reality, siano essi *black oriented* o mainstream – basti pensare a personaggi quali Rochelle (*Everybody hates Chris*, 2005-2009), Terri Jones (*Barbershop*, 2002, 102'), Rasputia Latimore (*Norbit*, 2007, 102'), Angela (*Why Did I Get Married?*, 2007, 113'), o a figuranti di reality come Omarosa Manigault (*The Apprentice*, 2004) e l'intero cast di *Real Housewives of Atlanta* (2008-oggi).

Se l'ipersessualizzazione della *Jezebel* era utile a dissimulare la peculiare cultura dello stupro e le violenze inflitte alle donne nelle piantagioni, e la desessualizzazione della *Mammy* aiutava a ristabilire una sorta di “fiducia” e rendere meno minacciosa la presenza delle domestiche nere per le donne bianche, la funzione dell'*ABW* è più articolata, immediatamente meno visibile e proprio per questo più insidiosa.

Rappresentare le donne nere come irrazionali, iraconde e autosufficienti matrone porta da un lato a screditarne le rivendicazioni e zittirne le istanze, e dall'altro a responsabilizzarle rispetto alla loro condizione – *blaming the victim*¹². Venendo dipinte come castranti matriarche che tiranneggiano nello spazio domestico ed esercitano il proprio dominio attraverso un dispotismo rabbioso, le donne nere si ritrovano a dover rendere conto di un potere di cui in realtà sono prive, e mentre i sentimenti, la frustrazione e l'impotenza di queste ultime vengono negati, coloro che sono realmente in possesso di tale potere mantengono il privilegio di poter rivendicare un'ingenuità e genuinità preclusa alle donne nere (Harris Perry 2011, 56-57).

Chandra Wilson (Miranda Bailey - *Grey's Anatomy*), Kerry Washington (Olivia Pope - *Scandal*) e Viola Davis (Annalise Keating - *How to get away with Murder*) sono tutte state recepite dal pubblico come *ABW*. Sebbene i personaggi portati in scena da Rhimes rivelino una complessità irriducibile a tale stereotipo, è innegabile che le eroine in questione siano state lette in questi termini proprio perché rivisitano alcuni dei luoghi tipici della figura dell'*ABW*. È questo uno dei cardini della

¹² Melissa Harris Perry individua nel famoso *Moynihan report: The Negro Family: The Case for National Action* (1965), una fonte di legittimazione istituzionale dello stereotipo dell'*ABW*. Il *report* incoraggiava una visione della donna nera come *domineering*, e sosteneva che la ragione della “degenerazione” della comunità nera fosse da rintracciarsi nel nucleo familiare nero, compromesso da un sistema matriarcale deviante e patologico (Harris Perry 2011, 56). Nel 1971, l'espressione *blaming the victim* – incolpare la vittima – fu resa popolare dallo psicologo William Ryan che definì in tal modo la tendenza, presente nel *Moynihan report* e diffusa nella società, a ritenere le vittime di un'ingiustizia responsabili, o quantomeno corresponsabili, della situazione in cui versano. Tale atteggiamento permetterebbe, a chi lo mette in atto, di salvaguardarsi da una critica radicale capace di mettere in discussione credenze fondative per l'individuo, quali il senso generale di una giustizia dell'esistenza – *just world hypothesis* –, e il proprio posizionamento nella società.

rappresentazione *crossover*: la messa in scena di caratteri e dinamiche contemporaneamente freschi e digeriti, accattivanti e rassicuranti, che risultano innovativi in quanto inseriti in un panorama da tempo immobile – basti pensare che l'ultima protagonista nera in una serie televisiva *mainstream* prima di Kerry Washington è Teresa Graves (*Get Christie Love*) negli anni Settanta.

Il caso più emblematico è forse quello di Miranda Bailey. La dott.ssa Bailey era stata pensata da Rhimes come una donna bionda e minuta, una figura simile a Charlotte King di *PP*. Rhimes in più interviste ha raccontato di come la divertisse l'idea che un tale personaggio venisse soprannominato “la Nazi” – appellativo riservato a Bailey. Durante il *colorblind casting*, tuttavia, Chandra Wilson si è dimostrata la più capace nel vestire i panni de “la Nazi”, aggiudicandosi così un posto di rilievo nel cast del Seattle Grace Hospital. La figura di Bailey è quella di una donna estremamente assertiva e competente, che si prende cura delle sue “matricole” con quel *tough love* tipico della rappresentazione della matriarca nera. La dottoressa viene caratterizzata come poco attraente – altro tratto stereotipico – e iracunda, e pur incutendo timore nei suoi sottoposti la sua rabbia non produce effetti particolarmente destabilizzanti perché percepita come postura. Nonostante quindi il personaggio nasca bizzarramente senza connotazione razziale – anche se immaginare un personaggio bianco è dargli una connotazione razziale –, e nonostante non sembri nelle intenzioni della produzione riproporre gabbie simboliche per le donne nere, non possiamo nascondere che se Chandra Wilson fosse stata bianca, Miranda Bailey non sarebbe stata percepita come una sintesi tra la *Mammy* e l'*ABW*.

6.4 Olivia Pope e Annalise Keating

Scandal e *Htgawm* rispettano in linea generale i criteri di casting e rappresentazione adottati in *GsA* e *PP*: vi è una componente maggioritaria bianca, seguita da afroamericani e latini, e due coppie interraziali e una omosessuale per serie, ma a differenza di *GsA* e *PP*, *Scandal* e *Htgawm* vedono come protagoniste le due *black sheroes* Olivia Pope e Annalise Keating.

Sia Olivia Pope che Annalise Keating sono avvocati di successo; donne che si confrontano con un mondo che pur se apparentemente femminilizzato rimane percepito, anche nella narrazione, come maschile. La posizione di potere che entrambe detengono è perciò il loro lasciapassare nel mondo degli uomini, e sia il raggiungimento di questo status sia il suo mantenimento comportano una forte dose di aggressività.

Entrambe le protagoniste sono distanziate dalla comunità nera e inserite in un contesto fondamentalmente bianco. Quest'operazione avviene in due modi fondamentali: attraverso una prima reale separazione dalla famiglia e, in seguito, tramite l'inserimento nel mondo del lavoro. Le posizioni di prestigio che le due donne ricoprono – l'una all'interno della Casa Bianca, l'altra nell'accademia e nelle aule del tribunale – contribuiscono allo “sbiancamento” dei personaggi: come da manuale l'allontanamento dei soggetti dalla *blackness* avviene attraverso la scalata sociale.

Il personaggio di Olivia Pope è basato sulla figura di Judy Smith, *crisis manager* della presidenza Bush Junior. Olivia vive una realtà fondamentalmente post-razziale e post-politica: è una donna afro-americana affermata che intrattiene una relazione extra-coniugale con un presidente repubblicano, che ha contribuito a far eleggere. La relazione, in un primo momento segreta, verrà poi portata alla

luce, ma il rapporto interrazziale non parrà essere un tabù né per la compagine repubblicana né per il suo elettorato – anche se nell’episodio, molto interessante, in cui viene svelata la relazione tra i due protagonisti, viene posto l’accento sulla realtà di un codice linguistico sessista e razzista utilizzato dai media nei confronti delle donne afro-americane per essere recepito dalle vittime senza risultare apertamente razzista e maschilista (*Dog Whistle Politics*, 2015, 36’). In questa puntata risulta chiaro come, oltre allo stereotipo della *ABW*, Olivia incarni in parte anche la figura della *Jezebel*. Ma l’accento viene posto principalmente sul fatto che nella relazione sia implicato un tradimento – il tradimento nei confronti di una *first lady* e di conseguenza il tradimento dell’America stessa – invece che sulla dimensione razziale.

Per quanto riguarda l’aspetto “politico” – e ricordiamo che i movimenti nella Casa Bianca strutturano la coerenza interna dello sceneggiato in maniera simile a quanto avviene in *GsA* nell’intreccio delle storie di pazienti e medici – le uniche tre manovre politiche che il presidente intraprende, con l’aiuto di Pope, sono nell’ordine: una legge per l’equità di genere negli stipendi, una legge per tutelare la comunità afro-americana dagli abusi in divisa e un tentativo di regolamentare l’uso delle armi da fuoco. Emerge così un forte riferimento ai fatti di attualità e alle politiche messe in campo da Obama, presidente non certo repubblicano. L’unico personaggio che pare ricordare a Olivia – e ai telespettatori – che i repubblicani non sono democratici, che le donne non sono ancora presidenti e che il “riconoscimento” è ancora bianco, è il padre della protagonista – vestigia del passato – che le ripete come un mantra: «You have to be twice as good as them to get half of what they have»¹³. Il padre di Pope è di fatto il primo personaggio dello sceneggiato a portare alla luce il tema della “razza”, in maniera tangenziale, all’alba della terza serie.

La questione razziale diventa interamente centrale solo in un episodio che mette in scena l’omicidio di un sedicenne afro-americano ad opera di un poliziotto bianco. Nella puntata Olivia Pope si propone come negoziatrice tra le forze dell’ordine, il padre che presidia il corpo del figlio lasciato per strada, e la folla che si raduna attorno al padre. In questo episodio compare un nuovo protagonista, Marcus Walker, un giovane attivista afro-americano che andrà a sostituire nel cast un altro giovane afro-americano. Il rapporto inizialmente antagonistico tra i due – Pope rappresenta la risposta del potere, l’attivista rappresenta la comunità nera – si risolve con quest’ultimo che dice alla protagonista: «this block, this people are home [...] we live in the same city Olivia but this is probably the first time you ever stepped foot on this block [...] You are about getting a white republican president elected twice». Olivia tenta di replicare «Big picture, you and I we want the same thing, you are just taking the path of more resistance to get there, it’s not smart» ma Marcus non le lascia spazio, «Your black card is not getting validated today»¹⁴.

Se la questione razziale viene quasi interamente evasa in *Grey’s Anatomy* e *Private Practice*, e menzionata raramente in *Scandal*, non si può dire esattamente lo stesso per *Htgawm*.

¹³ «Devi essere brava il doppio di loro per ottenere metà di ciò che loro hanno», in: *It’s Handled*, 2013, 01’10”.

¹⁴ «Questo quartiere, questa gente è [la mia] casa [...] viviamo nella stessa città Olivia ma questa probabilmente è la prima volta in cui metti piede in questo quartiere [...] Tu sei una che fa eleggere due volte un presidente repubblicano» / «Guarda l’insieme, io e te vogliamo la stessa cosa, tu stai solo prendendo la strada più difficile, non è intelligente» / «Il tuo pass nero non vale oggi», in: *The Lawn Chair*, 2015, 12’52”.

Annalise Keating, come Olivia Pope, è una donna *dark skinned*, ma a differenza di quest'ultima è più adulta e non incarna lo stesso tipo di bellezza. Annalise vive sulla propria pelle il passaggio verso l'utopia post-razziale: nel pieno dei suoi quarant'anni, la protagonista sperimenta una perdita di identità e umanità legata al suo passaggio nella casa del marito bianco, simbolicamente la casa del padrone¹⁵. Sebbene nello sceneggiato i due appaiono già sposati da tempo, veniamo a scoprire che la loro relazione nasce come extra-coniugale. Durante uno scontro, Annalise rinfaccia al marito di averla scelta come compagna per affermare la sua superiorità intellettuale e morale, dimostrando di essere parte del mondo post-razziale. A differenza del marito, Annalise permane in un mondo segnato dalla diversità, come è evidenziato violentemente dalla sua autorappresentazione come bestia-mostro.

Se in *Scandal* è il padre di Pope a mettere in scena la resistenza della prospettiva razziale, in *Htgawm* è la madre della protagonista che si occupa di fungere da ponte con il passato e la comunità nera. La donna infatti rivolge alla figlia la domanda sulla quale pare reggersi la complessità e la fragilità del personaggio: perché farsi violenza per entrare in un mondo che non ci appartiene, quando il prezzo da pagare è la totale perdita di sé stessi e delle proprie radici? Perché entrare nella casa vittoriana – schiavistica e coloniale – del padrone? (*Mama's here now*, 2015) Per creare il personaggio di Annalise gli sceneggiatori attingono dal bagaglio simbolico e culturale della storia delle donne nere negli Stati Uniti, come dimostra la scelta di caratterizzarla come vittima di uno stupro consumatosi, e vendicato a sua insaputa, in famiglia. Nonostante ciò Annalise è un personaggio *sex positive*, che sfida le norme della rappresentazione *mainstream* della sessualità – l'età, il colore, l'orientamento sessuale – mettendo in discussione il principio, televisivo e non, secondo il quale solo alcuni corpi possono essere visibili e solo ad essi è concesso di godere.

Annalise sembra riscattare la violenza subita nel passato raccogliendo a sé una serie di individui “spezzati” – Bonnie, vittima di violenza domestica, Frank, ex carcerato condannato ancora minorenne, Wes, orfano e indigente, Nate, in procinto di rimanere vedovo (...) – che ricordano i “randagi” di Meredith Grey (*GsA*) e i “gladiatori” di Olivia Pope. Ma le cure di Keating sono diverse dal *tough love* di Miranda Bailey: la dottoressa infatti, per quanto diretta e talvolta scorbutica, sembra avere sempre a cuore la felicità dei suoi protetti e il corretto funzionamento del Seattle Grace. Annalise al contrario, pur offrendosi come guida materna, interviene in modo ambiguo e manipolatorio nelle vite dei suoi assistenti/assistiti, tanto che sono essi stessi a rinfacciarle ripetutamente di averli corrotti e assorbiti nella trama del suo gioco drammatico e perverso.

Mentre Olivia Pope “disobbedisce” al codice morale solo quando è necessario a garantire un ordine “superiore”¹⁶, Annalise complotta, inganna e raggira con l'unico intento di vincere e salvare sé stessa

¹⁵ Nella puntata *We're bad people*, Annalise ubriaca, prima che la casa vada a fuoco, telefona alla sorella del marito dicendole: «You've always hated my black ass sitted in your mammy and daddy's house»/«Hai sempre odiato vedere il mio culo nero parcheggiato nella casa della tua mamma e del tuo papino». Dopodiché la protagonista rinuncia alla proprietà in favore della sorella, sostenendo che nulla di buono le è mai accaduto dal momento in cui vi ha messo piede; in: *We're bad people*, 2017, 26'50''.

¹⁶ Nella serie si parla del *White Hat*, il cappello bianco che è metafora dell'investitura di un potere che deve essere usato per il bene. È da notare, tuttavia, che con il passare delle stagioni si assiste ad un progressivo slittamento della prospettiva e una sorta di “compromissione” dei personaggi. I protagonisti, costretti ad affrontare le conseguenze delle loro azioni – le macchinazioni, i brogli elettorali, gli omicidi e le dichiarazioni di guerra (sic!) – si domandano se sia possibile tornare a portare il cappello bianco una volta persa l'innocenza.

e il suo gruppo. Ma proprio perché Annalise è chiamata ad agire in prima persona per un interesse personale, i temi che emergono si intrecciano in maniera viscerale con la sua biografia. Se Olivia sembra a tratti una “turista” della *blackness* – come sottolinea Marcus quando le ricorda che lei non appartiene all’*hood* – Annalise e i suoi assistenti vivono personalmente la “realtà” della “razza” e del razzismo. Ciò è particolarmente evidente nell’episodio *We’re Bad People* (2017), in cui la protagonista si trova a confrontarsi con la compagna di cella – una donna nera – che la riconosce come l’avvocato che vide in corte prima della sua udienza:

I knew I’ve seen your face before, in court once (...) you was wearing this badass red-leather jacket, had them Malaysian tracks flowing, guns out, screaming at that old-white-man D.A.. And I’m thinking: why can’t this queen defend me? Jacked up ain’t it? No matter how high or how far we climb, they gonna find a way to pull us back down¹⁷.

Lo scambio tra le due donne nere mostra come, a dispetto di quanto le rinfaccino i suoi allievi, Keating sia all’interno di un gioco che tenta di dominare, ma del quale – in parte a differenza di Pope – non può fare le regole.

Il passaggio visivo che sottolinea la duplicità e la lotta del personaggio è il momento in cui Annalise rimuove il trucco e la parrucca – la sua maschera bianca – per poi scrutarsi allo specchio (*Let’s get to Scooping*, 2014, 40’30’’). La drammaticità dell’atto segna il passaggio tra i due mondi, dalla divisa bianca all’intimità del conflitto che caratterizza la protagonista. La scena in cui cala la divisa bianca acquista ancora maggior rilevanza se vista alla luce del social marketing adottato da *Shondaland*, marketing che tende a esasperare, attraverso un accurato uso dei social network, la spontanea sovrapposizione che il pubblico opera tra persona-attore e personaggio (Everett 2015, 34-43). La scena, a mio avviso, capitalizza un dibattito riguardo i capelli di Viola Davis che risale all’anno prima. Davis sceglie di non indossare più parrucche, perché a suo dire si sentiva come se stesse chiedendo il permesso di essere vista, di essere vista come bella, in tal modo rinnegando le sue origini: «I took off my wig because I wanted to step into who I was»¹⁸. Analogamente a quanto detto da Davis, il momento in cui Annalise si toglie la parrucca e il trucco – svelando, in senso radicale, l’autenticità dei suoi tratti neri, prima mascherati, e della sua età, contrapposta all’età dell’amante del marito – è il momento in cui impone a se stessa di guardarsi e vedersi, ed è lo stesso momento in cui decide di affrontare il marito bianco fedifrago e sospetto omicida.

L’ambiguità morale e la complessità della figura di Annalise Keating ne fanno il personaggio più completo finora prodotto da *Shondaland*. Pur vivendo, come Olivia Pope, in un mondo apparentemente post-razziale, Keating porta su di sé il segno di un passato che non passa, e la sua intera personalità appare come una dolorosa presa di coscienza del soggetto *crossover* sull’esperienza *crossover*.

¹⁷ «Sapevo di averti già visto prima, una volta in tribunale (...) portavi una cazzuta giacca di pelle di rossa, le weave malesi svolazzanti, e sparavi un colpo dopo l’altro, urlando contro quel vecchio procuratore bianco. E ho pensato: perché questa regina non può difendere me? Che rognà eh? Non importa quanto in alto o lontano arriviamo, troveranno sempre un modo per rimandarci col culo a terra», in: *We’re bad people*, 2017, 30’40’’.

¹⁸ «Ho tolto la parrucca perché volevo incontrare me stessa», in: *Viola on Why She Stopped Wearing Wigs*, 2012 (25 settembre), Anderson Live.

Conclusioni

I personaggi di *Scandal* e *Htgawm* sono sapientemente collocati in una sorta di linea temporale discontinua che mette in scena il *pre* e il *post Civil Rights Movement*. Chi appartiene al *pre* incarna un mondo che esiste ormai solo in quanto trauma di una collettività in dissoluzione. Per fare ciò Rhimes è costretta a proporre una serie di finzioni interconnesse, ovvero una realtà senza razze (post-razziale/*colorblind*) che prende corpo a partire dalla negazione della dimensione di classe e della dimensione politica. I personaggi rispondono ad una logica individualistica in cui l'interesse è sempre quello del singolo e il codice etico è fondamentalmente distanziato da qualsiasi determinante collettiva e interesse condiviso – come dimostra lo scambio tra Olivia Pope e Marcus Walker sopra citato. Le condizioni della rappresentazione *crossover* portano quindi elementi evidenti di criticità: riportano alla luce stereotipi, come quello dell'*ABW*, spesso genderizzati, che riposano sulla persistenza di uno sguardo razzista e sessista che rimane immutato. Inoltre, i prodotti *crossover* necessitano di rimanere incardinati in un contesto professionale, perché al di fuori del contesto post-razziale e post-politico costruito ad hoc, la narrazione perderebbe la necessaria coerenza interna, ovvero quel gioco di regole che struttura una finzione rendendola accettabile. Non è un caso che l'unico episodio di *Scandal* in cui la tematica razziale è fortemente evocata non sia ambientato nel set usuale, ma si svolga tra le strade del *hood* e il commissariato di polizia.

La politica del *crossover*, inoltre, non comporta solo il pericolo, riconosciuto da Patricia Hills Collins, di contribuire al nascondimento del razzismo attraverso una rappresentazione pacificata e sbiadita delle differenze, ma anche il rischio che queste produzioni impongano uno standard che, informando e saturando il panorama televisivo, porti all'esclusione delle creazioni *black oriented*, che invece ingaggiano le tematiche inerenti la "razza" da un posizionamento minoritario forte.

D'altro canto va riconosciuto a Shonda Rhimes di essere stata in grado di portare sullo schermo una diversità che, per quanto addomesticata, era impensabile in precedenza. Inoltre, sebbene in un primo momento ci sia stato un tentativo, da parte di Shondaland come firma, di sorvolare la tematica razziale, il personaggio di Annalise Keating offre una profondità, rispetto al tema della "razza", assente nelle altre figure femminili nere della casa di produzione. Annalise Keating è un personaggio coraggiosissimo, riflessivo e complesso che – sebbene in sottofondo rispetto alla trama generale, o forse proprio perché può essere qualcos'altro oltre che una donna che vive in maniera conflittuale la sua appartenenza – risponde in maniera forte alle rappresentazioni *colorblind* dell'utopia post-razziale.

Bibliografia

- ERIGHA, M., 2015, *Shonda Rhimes, Scandal, and the Politics of Crossing Over*, in: «The Black Scholar: Journal of Black Studies and Research», 45(1).
- EVERETT, A., 2015, *Scandalicious: Scandal, Social Media, and Shonda Rhimes' Auteurist Juggernaut*, in: «The Black Scholar: Journal of Black Studies and Research», 45(1).
- GIULIANI, G., (a cura di), 2015, *Il colore della nazione*, Le Monnier Università, Firenze.

- HARRIS PERRY, M. V., 2014, *Sister Citizen: Shame, Stereotypes, and Black Women in America*, CT, Yale University Press, New Haven.
- HILL-COLLINS, P., 2004, *Black Sexual Politics: African Americans, Gender and the New Racism*, Routledge, New York (consultato in formato e-pub).
- KING, G., 2002, *New Hollywood Cinema: An introduction*, I.B.Tauris & Co, London.
- LEONARD, D. J., 2006, *Screens Fade to Black: Contemporary African American Cinema*, Praeger, Westport (CT).
- LONG, A., 2011, *Diagnosing Drama: Grey's Anatomy, Blind Casting, and the Politics of Representation*, in: «The Journal of Popular Culture», 44(5).
- MASK, M., 2015, *A Roundtable Conversation on Scandal*, in: «The Black Scholar: Journal of Black Studies and Research», 45(1).
- STANLEY, A., 2014 (18 settembre), *Wrought in Rhimse's Image*, in: «The New York Times». URL: http://www.nytimes.com/2014/09/21/arts/television/viola-davis-plays-shonda-rhimes-latest-tough-heroine.html?_r=1. (1 dicembre 2016).
- WELBON, Y., 1992 (marzo), *Calling the Shots: Black Women Directors Take the Helm*, in: «Independent», 15 (2). URL: <http://independent-magazine.org/files/2014/09/independent15foun.pdf>. (1 dicembre 2016).
- WILKINS CATANESE, B., 2011, *The Problem of the Color[blind]: Racial Transgression and the Politics of Black Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).
- WILSON, A., 1996, *The Ground on Which I Stand*, (discorso tenuto alla) Theatre Communications Group National Conference. URL: <http://aas.princeton.edu/publication/thegroundonwhichistand/>. (1 dicembre 2016).

Videografia

- Dog Whistle Politics* (41'12''), *Scandal*, s05 e04, dir. Zetna Fuentes, (andato in onda) 15 ottobre 2015.
- It's Handled* (41'15''), *Scandal*, s03 e01, dir. Tom Verica, (andato in onda) 3 ottobre 2013.
- Let's get to Scooping* (43'05''), *How to get away with Murder*, s01 e04, dir. Laura Innes, (andato in onda) 16 ottobre 2014.
- Mama's here now* (42'18''), *How to get away with Murder*, s01 e13, dir. Mike Listo, (andato in onda) 19 febbraio 2015.
- The Lawn Chair* (41'15''), *Scandal*, s04 e03, dir. Tom Verica, (andato in onda) 5 marzo 2015.
- Viola on Why She Stopped Wearing Wigs*, Anderson Live, (andato in onda) 25 settembre 2012. Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t7qZfkHkCQg>. (1 dicembre 2016)

We're bad people (41'20''), *How to get away with Murder*, s03e10, dir. Jennifer Getzinger, (andato in onda) 26 gennaio 2015.

7. “L’inferno è vuoto! Tutti i demoni sono qui!” i Motus *Nella tempesta* dei nostri immaginari (post)coloniali

Giulia Grechi

Accademia di Belle Arti di Napoli

Questo saggio racconta il lavoro teatrale *Nella tempesta* dei Motus (Enrico Casagrande e Daniela Nicolò), una rilettura di *Una tempesta* di Aimé Césaire, una riscrittura a sua volta di *La tempesta* di Shakespeare. Siamo dopo il post-coloniale di Césaire, nelle attuali tempeste economiche e culturali, attraversando categorie scivolose e ancora non definite chiaramente. Questa riflessione sullo spettacolo dei Motus si colloca all’interno di una domanda più ampia sul ruolo delle arti contemporanee, in particolare il teatro sperimentale e di ricerca, rispetto ai conflitti che attraversiamo nella nostra quotidianità, e alla rielaborazione di un passato che non passa. Forse le arti contemporanee possono aiutare a immaginare una diversa “economia” relazionale, affettiva e responsabile (perciò politica), un diverso modo di “fare comunità”.

La scrittura narrativa è parte del metodo, ed è una sfida a un posizionamento accademico che non vuole spiegare ma interrogare, non dimostrare ma far emergere, attraverso un taglio critico, nodi, conflitti e possibilità inedite dentro la nostra cultura.

7.1 Prologo: nelle crepe, nelle tempeste

La prima cosa che l’indigeno impara, è a stare al suo posto, a non oltrepassare i limiti. Perciò i sogni dell’indigeno sono sogni muscolari, sogni di azione, sogni aggressivi. Io sogno di saltare, di nuotare, di correre, di arrampicarmi. Sogno di scoppiare dalle risa, di varcare il fiume con un salto, di essere inseguito da mute di macchine che non mi prendono mai. [...] Nel mondo coloniale, l’affettività del colonizzato è mantenuta a fior di pelle come piaga viva che rifiuta ogni cicatrizzante. E la psiche si ritrae, si oblitera, si scarica in dimostrazioni muscolari che hanno fatto dire a uomini molto dotti che il colonizzato è un isterico (Fanon 2007, 16-20).

All’inizio, proprio all’inizio, quando entriamo nel teatro, ci vediamo entrare: sul palco uno schermo mostra le immagini di una telecamera a circuito chiuso che ci riprende mentre entriamo. Noi, il pubblico, ci vediamo entrare nel teatro per “consumare” uno spettacolo: ci guardiamo e ci riconosciamo in quanto spettatori. Siamo dunque in scena, anche noi, non come spettatori passivi, ma, in qualche modo, come attori, parte integrante del racconto che sta per cominciare – siamo coinvolti. È una richiesta esplicita di presa di coscienza del nostro ruolo (cosa vuol dire essere “spettatori”?) e dello spazio che stiamo per occupare (il teatro è il luogo dello “spettacolo”?) – e anche una richiesta di complicità.

Nel 2013 i Motus (Enrico Casagrande e Daniela Nicolò) portano in scena *Nella tempesta*. Si tratta di “una riscrittura di una riscrittura” de *La tempesta* di Shakespeare: i Motus scelgono di rileggere Shakespeare attraverso lo sguardo conflittuale e affilato del poeta martinicano Aimé Césaire e della sua contro-narrazione: *Una tempesta* di Césaire sposta il punto di vista, lo rovescia, dà voce a chi era rimasto inascoltato, esprime le ragioni e i desideri di Calibano, lo schiavo che sogna la libertà; fa emergere quella che Frantz Fanon chiama la psicopatologia del sistema coloniale, la paradossale

reciprocità e intimità delle relazioni di dipendenza tra schiavo e padrone. Calibano è una persona, come tanti altri milioni di persone colonizzate, «a cui è stato inculcato con grande accortezza la paura, il complesso di inferiorità, la soggezione, la prostrazione, la disperazione, il servilismo» (Césaire 2014, 63). Calibano è lo schiavo ridotto al silenzio che prende la parola «e agisce su quel territorio del quale, all'interno di un movimento più generale di resistenza, rivendica dai colonizzatori la restituzione» (Said 1998, 38). Dall'assolutismo del punto di vista coloniale, mono-oculare ed etnocentrico per definizione, che si esprime con l'articolo determinativo scespiriano, arriviamo con Césaire al suo decentramento, per scegliere un'ottica altra, dissociata, una visione strabica e parziale, indeterminata, di “una” tempesta: «perché ci sono molte tempeste, no? E la mia non è che una in mezzo a tante»¹⁹. Uno sguardo appannato che forse è utile proprio per vedere meglio, per far emergere le ambiguità, i punti di vista non conformi, come quelli di chi ha opposto la propria soggettività postcoloniale a quella del colonizzatore, al suo sguardo fisso e violento.

La tempesta – Una tempesta – Nella tempesta: i Motus passano per Césaire, per riconoscersi “dentro” altre tempeste, per porre delle domande sull'oggi, delle domande che vengono dal futuro (da un futuro postcoloniale, ancora da venire). «Eseguo degli ordini. Una partitura. Ma chi la scrive? Ricompongo di continuo dei pezzi di memoria»²⁰. Quali sono le tempeste di oggi? Chi sono oggi i padroni? Chi gli schiavi? Quali compiacimenti, quali ricatti, quali rivoluzioni possibili, quali strategie e quali tattiche, quali ambivalenze, quali costrizioni, quali sono i luoghi da dove è possibile innescare un cambiamento, un sovvertimento? Quali i linguaggi? Cosa è importante ricordare per comprendere? Quali frammenti della nostra memoria culturale è necessario ricomporre, per leggere questo presente? Dentro quali economie – di desiderio, di controllo – sono impigliati i nostri corpi? Così ci ritroviamo buttati, immersi dentro questa tempesta dalla quale è impossibile allontanarsi per guadagnare una posizione di distanza o di sicurezza. Da *Nella tempesta* si esce con la mente e il corpo sottosopra, squassati dalle domande.

7.2 Economie dispendiose, doni di piuma

Il contratto presuppone il dono e il dono è l'espressione cristallizzata dell'elemento non-contrattuale del contratto

Michael Taussig

Mentre entriamo nel teatro, sul palco vuoto gli attori sistemano delle coperte. Nessuna scenografia sul palcoscenico: «non vogliamo più sprecare denaro in “scenografie morte” ma lavorare con materiali che al termine della tournée (e anche di ogni data) possano poi essere “donati” a spazi o associazioni indipendenti della città stessa che ne hanno reale bisogno»²¹. La richiesta è stata formulata prima: quando venite a vedere *Nella tempesta*, portate una coperta. E così noi spettatori siamo di nuovo chiamati in causa, ci viene chiesto di riformulare l'azione di andare a teatro, attraverso un gesto fuori dall'ordinario: l'andare a teatro non è solo andarsi a prendere qualcosa, avere

¹⁹ Césaire in: Motus, *Nella tempesta*, testo citato consultabile online all'indirizzo: <https://www.motusonline.com/2011-2068-animale-politico-project/nella-tempesta/>. (15 dicembre 2016). D'ora in avanti: (motusonline)

²⁰ Motus, *Nella tempesta*, 14'45". Visionabile online all'indirizzo: <https://vimeo.com/92512775>. (15 dicembre 2016).

²¹ Videointervista a Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande, di Renzo Francabandera, consultabile all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=qr_G-grE3fU. (15 dicembre 2016).

l'aspettativa di ricevere, o essere riempiti, ma portare lì qualcosa, un oggetto semplice, una coperta, e lasciarla in regalo, per lo spettacolo e per chi dopo ne avrà bisogno.

La coperta è un oggetto quotidiano, affettivo, dice Daniela Nicolò: «sotto le coperte sogni, fai l'amore, ricordi, stai male, oppure sei felice... le coperte servono quando sei sotto una pioggia come questa...» (*ibid.*), in una tempesta una coperta serve per stare al caldo, per sentirsi protetti. I migranti che arrivano per mare lo sanno. La portano con sé, oppure – se hanno la fortuna di arrivare – la ricevono dalle mani di qualcuno, per asciugarsi, scaldarsi, calmarsi, sentirsi arrivati da qualche parte, seppur provvisoriamente.

Sul palcoscenico, le coperte portate dagli spettatori sono l'unica scenografia, elemento attivo, soggetto protagonista al pari degli attori: “oggetto narrante”, capace di evocare storie. Le coperte sulla scena diventano scoglio, mantello, prato, palazzo da scalare, tana in cui rifugiarsi, mare agitato – scrittura finale, segno del rovesciamento, affermazione di libertà e riappropriazione: «this island is mine»²².

Questa richiesta agli spettatori di arrivare a teatro portando una coperta in dono, esprime il tentativo, da parte dei Motus, di «trasformare il contratto teatrale in una formula aperta di reciproco scambio, andando a destrutturare lentamente, dall'interno, la prossemica della relazione tra chi agisce e chi guarda» (motusonline). La richiesta di complicità al pubblico è cruciale: non solo senza le coperte lo spettacolo non può essere messo in scena, non solo ogni volta cambia forma e colore a seconda delle coperte portate e utilizzate sul palco. Ma è anche un modo per innescare una riflessione su processi più ampi. *Nella tempesta* spesso fa riferimento alla «Macro-tempesta economica in cui siamo immersi, sempre riconducibile all'uso sconsiderato del potere finanziario» (*ibid.*), si citano esplicitamente le conseguenze di un'economia finanziaria spietata sulla vita delle persone e delle fasce più fragili della popolazione (come i migranti e le persone senza casa). Attraverso il semplice invito iniziale agli spettatori a donare una coperta, i Motus innescano una differente “formula contrattuale” tra Teatro e spettatori, basata sullo scambio e sulla reciproca attivazione, sulla responsabilità, e nel far questo mettono in discussione un processo “economico” più ampio. Il dono come simbolo di un'economia dissipativa, direbbe Georges Bataille (Bataille 1997), che contesta e sovverte il principio accumulativo sul quale si fonda tutta la nostra cultura, a partire dall'economia capitalistica, passando per le economie culturali: la modernità europea fra Ottocento e Novecento ha generato e riprodotto industrie e dispositivi culturali basati sull'accumulazione, sulla conservazione, sulla “collezione” e messa in mostra di saperi (e poteri!) – dai musei alle biblioteche ai giardini zoologici e botanici alle esposizioni universali e al Teatro stesso, eterotopie (Foucault 2006), luoghi altri nel cuore delle nostre città, nelle quali il cittadino borghese impara, attraverso la messa in scena dello spettacolo della modernità, la propria identità nazionale e coloniale.

Allora forse la proposta di un diverso contratto tra il Teatro e il pubblico diventa cruciale rispetto alla messa in discussione di un modello sotteso alla nostra stessa cultura, nella maggior parte delle sue pratiche e dei suoi dispositivi; diventa cruciale rispetto all'immaginare una diversa pratica

²² La scritta «THIS ISLAND IS MINE» compare verso la fine sul pavimento del palcoscenico, composta dalle coperte stese dai due attori (*Nella Tempesta*, 54'30’’).

relazionale tra gli spazi artistici (compresi i soggetti che li vivono) e gli spettatori, intesi non come massa informe e acritica, ma come persone – una pratica basata sul valore dello scambio e della promessa, sul dono. Perché cos'è un contratto senza una promessa?

Promettere è tutto fuorché una cosa leggera. Promettere significa essere convinti del proprio impegno. Quando prometto la mia parola e il mio corpo sono impegnati. Il mio buon nome anche. (...) Che cosa è un contratto senza una promessa? Perché la promessa è il lato umano del contratto, il senso di certezza che viene quando gli occhi di due persone s'incontrano e ci si stringe la mano. La promessa è il lato morbido del contratto, la parte che non può essere espressa a parole e firmata sotto il sigillo dello Stato. Senza questo lato morbido il contratto non funziona bene e in molti casi non funziona affatto (Taussig 2008, 5).

La coperta qui è il lato morbido del contratto, l'elemento non-contrattuale del contratto (così lo chiamava Émile Durkheim, difficile da definire ma cruciale perché un contratto possa funzionare. Così Michael Taussig, riprendendo gli studi di Marcel Mauss sul *potlac* (Mauss 2002), definisce il dono come «l'espressione cristallizzata dell'elemento non-contrattuale del contratto», un elemento «di piuma e leggero eppure più duro e ostico del più rigido contratto» (Taussig 2008, 5). Il dono impegna chi lo riceve a ricambiare, al punto da acquisire quasi una personalità propria, indipendente dalle persone che si scambiano doni, come se il dono avesse una vitalità che pretende la restituzione del gesto, ed è qui che sta tutto il suo potere immaginifico, il suo potere di innesco di una diversa "economia" relazionale, affettiva e responsabile, di un diverso modo di "fare comunità".

7.3 Do you know what power is?

Padrone, quando tu mi guardi, io devo abbassare lo sguardo. Se tu non mi guardi, io non brillo
Motus, *Nella tempesta*

Una tempesta di Césaire è una straordinaria operazione politica (etica e estetica) di ri-scrittura di una delle tante storie coloniali, da un punto di vista non autorizzato, per aprire le ferite di una storia mal suturata dal discorso egemonico del colonialismo. Nello spettacolo dei Motus, di Césaire, poeta del neologismo, della *Négritude* come «etica personale», «presa di coscienza concreta» contro ogni essenzialismo, restano la trasgressione e l'invenzione poetica e politica: la «poetica d'invenzione culturale» (Clifford 1992, 207-208), traslata non solo a livello di scrittura ma anche di rappresentazione scenica. I Motus rimettono in scena l'insofferenza del dominato nel dover stare al proprio posto: Fanon scriveva ne *I dannati della terra* che i sogni del colonizzato sono sempre sogni muscolari, sogni di azione, aggressivi, di lotta e performance corporea, e così la sua vita quotidiana è una vita nevrotica, dove il delirio manicheo delle relazioni tra schiavo e padrone si traduce in «dimostrazioni muscolari che hanno fatto dire a uomini molto dotti che il colonizzato è un isterico» (Fanon 2007, 16-20). Molte scene dello spettacolo dei Motus sono scene "muscolari", nelle quali gli attori ingaggiano lotte o impegnano il loro corpo in imprese sovrumane, costruire, scalare, lottare contro (o essere) il mare in tempesta, danzare canticchiando una canzone di Michael Jackson, far volare un tappeto tigrato. Anche Achille Mbembe parla del colonialismo come fortemente legato alla corporeità, un sistema disciplinante teso a controllare i corpi dei colonizzati e ad assicurarne così la produttività, una forma di intimità corporea attraverso la tirannide:

il colonialismo intendeva guarire gli africani dalla loro presunta pigrizia sollevandoli dallo stato di necessità e bisogno a prescindere dal loro desiderio di godere di tale protezione. Stanti la degenerazione e il vizio caratteristici, dal punto di vista coloniale, dello stile di vita dei nativi, il colonialismo ritenne necessario mettere un freno alla prorompente carica sessuale dei nativi, addomesticarne lo spirito, governarne i corpi – e assicurare l'incremento produttivo. *Il colonialismo ha rappresentato, in buona misura, una disciplina dei corpi* finalizzata a migliorarne lo sfruttamento (Mbembe 2005, 137, corsivo mio).

In *Nella tempesta* lo schiavo viene visto da Miranda come un «pezzo di fango, maledetto, miscredente, mostro marino... figlio di troia, bestia». Carico di coperte, tanto da non riuscire a stare in piedi, viene insultato e preso a calci, eppure il colonizzatore sa di non poter fare a meno di lui. Li stringe un rapporto di dipendenza reciproca, violento, paradossale e ambiguo, che li lega in dinamiche di umiliazione e compiacimento, di negazione e identificazione. È qui che sta il nodo delle relazioni coloniali, dentro questa ambigua intimità. Il colonizzato esiste solo davanti allo sguardo di negazione del colonizzatore, dice Fanon in *Pelle nera, maschere bianche*: non è niente per sé, è qualcosa solo per il suo padrone che lo disumanizza, tenta di decerebrarlo, per renderlo docile e sottomesso al suo potere. Dall'altro lato, il colonizzatore non può fare a meno di lui per sostenere le economie coloniali e il suo narcisistico bisogno di essere riconosciuto in quanto dominatore. Questo legame morboso e psicopatologico è il focus centrale delle dinamiche di potere e sottomissione dei vari colonialismi: «bisognerebbe invece sottolineare la logica della “convivenza”, le dinamiche dell'intimità e della familiarità, inscrivendo il dominante e il dominato entro la medesima episteme» (Mbembe 2005, 133).

In una delle scene di apertura di *Nella tempesta* l'attrice Silvia Calderoni (Ariel) ingaggia una specie di lotta (che a tratti sembra quasi una danza, o un gioco) con il potere (Prospero), rappresentato non da un attore ma da un faro cercapersone, che letteralmente la insegue con il suo fascio di luce sul palcoscenico:

lo studio dei meccanismi del “controllo dei corpi” ci ha sospinto a sottrarre il personaggio di Prospero dalla scena per collocarlo invisibilmente dietro al monitor di una camera di sorveglianza, o un faro cerca-persone. È “interpretato” da una testa-mobile che agisce come un sesto attore sul palco (motusonline).

Silvia cerca di sottrarre il proprio corpo a quel cono di luce, di guadagnare uno spazio di invisibilità, di conquistare il sacrosanto diritto all'opacità. Ma Prospero, lo schiavista, il colonizzatore, nella tempesta dei Motus è diventato potere incorporato, invisibile – più avanti nello spettacolo ci si chiede chi sono i poteri di oggi? E molti di questi poteri non hanno corpo, come per esempio il potere finanziario, o il potere di controllo dei circuiti di sorveglianza. Testa-occhio, senza voce: inudibile eppure presente. Invisibile eppure evidente, panottico senza architettura, ubiquo. Troppa luce acceca, non ti permette di vedere più niente. Un potere *hidden in plane sight*. Il faro cerca-persone (usato anche dalla guardia costiera per localizzare le barche dei migranti) come smaterializzazione del potere, che è luce, puro controllo, un gigantesco occhio che guarda e che non smette di seguirmi, di aderire a ogni mio movimento col suo sguardo appiccicoso e indagatore. Dal quale non mi riesce di nascondermi. Dal quale non posso scappare perché non ha ombra, non lascia traccia, è luminosità, evanescenza, per questo forse non riesco a leggere chiaramente i suoi passi. Si sposta continuamente: lì dove io sono, esso è. Non blocca i miei movimenti, non mi tiene ferma: mi controlla ovunque io

vada. Ma ogni faro ha un interruttore. E io da qui non posso arrivare a toccarlo. Devo cambiare posizione, riuscire a mettermi lì, proprio lì quasi dietro, dove posso arrivarci. Non è facile perché mi segue, devo essere veloce, devo cercare di essere ubiqua, fargli credere di essere altrove. Ecco, ci sono. Buio.

«where is the master?» (*Nella Tempesta*, 18'38'')

Nella tempesta, nel suo pieno e violento scatenarsi, una voce chiede «where is the master?». Le voci degli attori si sovrappongono a quelle di una registrazione audio della guardia costiera che chiede «dove siete?», e una voce anonima e disperata riesce a rispondere nel caos e nel rumore soltanto «vicino Lampedusa». «Quanto siete vicini a Lampedusa? Pronto... pronto...» (*Nella Tempesta*, 19'10''). Silenzio.

C'è un legame tra il colonialismo e le migrazioni, che riguarda l'Italia come tutte le nazioni europee che hanno costruito il proprio impero coloniale tra Ottocento e Novecento, sia attraverso l'appropriazione economica e politica, sia attraverso la dominazione culturale, psicologica, rappresentazionale. Forse se provassimo a rimettere insieme i frammenti di questa nostra memoria negata, invisibilizzata dentro immagini diminutive e rassicuranti alla “italiani brava gente”, forse allora potremmo porci diversamente di fronte al desiderio dei migranti di scappare da terre dilaniate, alle aspirazioni delle persone (di tutte le persone) a muoversi liberamente nel mondo per realizzare i propri progetti di vita, invece di barricarci dentro la fortezza Europa, lasciando il Mediterraneo in balia delle sue tempeste e dei suoi corpi annegati.

«do you know what power is?» (*Nella Tempesta*, 40'22'')

Il potere seduce, parla in inglese, ha una maglietta scintillante e un microfono per farsi sentire, ci interroga: «do you know what power is?», dice «people have the power», lo grida, si riferisce forse a noi? Sì, ci chiede se siamo pronti. E noi diciamo di sì – ma per cosa? Gioca con noi, dice che può «fare le stelle», e poi le fa... il potere è spettacolare... ci stupisce, ci coinvolge, a noi spettatori, dice «facciamo una *hola*, così, da destra verso sinistra» (*Nella Tempesta*, 44'30''), e noi, il pubblico, noi sì, lo facciamo, l'assecondiamo.

7.4 Exodus

*Mi domando – perché non provare a scatenare delle piccole tempeste fuori, nella città.
Fare di ogni panchina un palco, di ogni parcheggio un giardino, e di ogni marciapiede un vascello.
Motus, Nella tempesta*

La domanda che Silvia si (e ci) pone quasi verso la fine – perché non provare a scatenare delle piccole tempeste fuori, nella città – è segno della necessità e dell'urgenza di un legame tra quello che accade sulla scena, il Teatro, e la vita, la realtà, le tempeste che continuano a scatenarsi e che hanno fatto irruzione anche qui sul palcoscenico. Perché «è impossibile tenere separato teatro e vita» (motusonline) e il fare teatro dei Motus è espressione di questa continua compromissione. Così lo spettacolo finisce fuori dal teatro, con Silvia/Ariel che letteralmente scende dal palco e esce dall'edificio (ne vediamo il percorso rimandato dalla telecamera di sorveglianza, che all'inizio aveva ripreso noi entrare in teatro), inizia a camminare per le strade trascinando un albero: «Si pianificano piccole tempeste da far esplodere fuori dal teatro, nella città. Basta rompere l'ordine quotidiano, come

trascinare un albero per le strade... Silvia/Ariel sceglie l'indipendenza e diserta, abbandona il palcoscenico e il suo Maestro per gettarsi nel Rumore della Realtà» (*ibid.*).

In video vediamo, in un tempo differito, Silvia/Ariel e il suo albero in mezzo alle manifestazioni per il diritto alla casa a Roma, poi al Palazzo Salaam di Tor Vergata, «dove vengono “depositati” i richiedenti asilo politico “proprio come animali”» (*ibid.*). Così con un semplice gesto disordinato, inaspettato, surrealista (tenere per mano un albero, passeggiare con un albero nelle vie della città) il Teatro viene letteralmente “spiazzato”, sradicato dal suo luogo abituale e portato altrove: dal palcoscenico – luogo dello spettacolo, dello straordinario, cioè dell'extra-ordinario – alle strade, ai luoghi marginali e conflittuali, agli spazi urbani occupati dove si tenta un diverso modo di gestione dello spazio pubblico – ai luoghi dell'ordinario, anzi dell'infra-ordinario, direbbe Georges Perec (Perec, 1994).

Questa qualità etnografica è al centro del fare ricerca e del fare teatro dei Motus, nel loro stare nelle pieghe, nei margini degli spazi urbani, partecipando e visitando diverse pratiche di occupazioni e riappropriazioni urbane (storicamente, negli anni '90, il Link o il Teatro Polivalente Occupato a Bologna, più recentemente Macao a Milano o il Teatro Valle Occupato a Roma). Stare sul margine, «quei margini dove non sai più riconoscere dov'è il bordo» dice Daniela Nicolò (videointervista online), vuol dire non tanto appartenere a un'area “antagonista”, quanto piuttosto a un'area “interrogativa”, sollevare criticità. Durante le tournée, in ogni città i Motus chiedono quali sono i luoghi difficili e le situazioni critiche, e lì organizzano dei workshop o delle azioni nello spazio pubblico, nei giorni precedenti lo spettacolo, scatenando piccole tempeste fuori dal teatro: «proviamo a utilizzare la “temporaneità” dell'evento scenico per creare una Zona Altra» (motusonline).

Così il teatro dei Motus diventa “delinquente”, nel senso etimologico del termine (*de-linquere* come venir meno da un luogo, vagabondare): non è lì dove ci si aspetterebbe di trovarlo, preferisce il percorso e il movimento allo stato, una mobilità contestatrice «laddove la società non offre più uscite simboliche e aspettative di spazi a soggetti o gruppi, laddove non vi è più alternativa se non la messa in riga disciplinare o la deriva verso l'illegalità» (De Certeau 1990, 191).

Una Zona Altra è proprio quella creata dai Motus nel movimento successivo a *Nella tempesta Caliban Cannibal*²³, una sorta di sequel con due soli attori in scena, A+C: A potrebbe essere Ariel dopo la tempesta, «afasica e narcolettica, a confronto con una libertà inseguita negli slogan, ma fondamentalmente temuta» (*ibid.*); C potrebbe essere Caliban «dopo l'esplosione dell'isola, dopo l'attentato a Prospero. Dopo la rivoluzione tunisina. Poi una partenza, l'approdo nel Mondo Nuovo» (*ibid.*), con dietro un hard disk pieno di materiali video per un documentario sulle rivolte tunisine e egiziane e una valigia piena di libri, poeti arabi ma anche filosofi francesi: «Foucault, l'artificiere per eccellenza», anche se scrive nella lingua del colonizzatore, «nella lingua odiata e amata. Assorbita a forza e mal digerita. Cannibalizzata per ansia di sapere. Per trovare poi altre parole» (*ibid.*). Lei è Silvia Calderoni, il “corpo-guida” dei Motus sul palco; lui è Dalì, Mohamed Ali Ltaief, di origini berbere, laureato all'Accademia di Belle Arti di Tunisi, studia filosofia e lotta con la burocrazia

²³ Testo citato consultabile all'indirizzo: <http://www.motusonline.com/2011-2068-animale-politico-project/caliban-cannibal/>. (15 dicembre 2016).

europea per potersi spostare liberamente, non è un attore. Silvia e Dalì sono dentro una *light emergency tent*, una tenda per rifugiati, di quelle che si montano velocemente, e altrettanto velocemente possono essere spostate. *Caliban Cannibal* è uno spettacolo in cui la vita degli attori e quella dei personaggi si sovrappongono, si riscrivono continuamente. L'idea di scrittura iniziale è stata divorata «dal Tempo Reale, dalla potenza dell'incontro vissuto "in vitro", fra le pareti sottili della tenda» (*ibid.*). Resta la potenza del racconto di un incontro tra due persone, registrata da due piccole videocamere, che hanno catturato *one-shot* il tempo che Silvia e Dalì hanno davvero passato nella tenda, durante quelle che avrebbero dovuto essere le "prove" dello spettacolo, mangiando, dormendo, viaggiando, parlando. In scena, la realtà sincronica dei loro corpi nella tenda, ripresi da una videocamera che rimanda *live* l'immagine dell'interno della tenda chiusa, si affianca e si alterna alla registrazione delle due videocamere, sovrapponendo diverse temporalità, diversi spazi attraversati e vissuti, sempre da lì dentro.

La tenda qui (come le coperte in *Nella tempesta*) diventa nodo relazionale, una "eterotopia mobile", oltre la performance teatrale: viene installata in spazi pubblici e privati e utilizzata come spazio di incontri, letture, conferenze, viene messa a disposizione di altri artisti per performance o videoinstallazioni, diventa una casa temporanea per chi ha bisogno di un alloggio o di uno spazio per lavorare, o uno spazio giochi per i bambini: «questo è il nostro modo di essere nel paesaggio artistico... mettere un tappeto, costruire un riparo... Avere comunque una base che ci distanzia, un distacco che sottolinea la nostra identità, senza però chiudere la cerniera. Lasciare aria alla condivisione, all'attraversamento e soprattutto all'accoglienza» (*ibid.*). «Si può anche vivere per abitare solo tempi e spazi circoscritti. Essere frattura nel tempo e nello spazio» (*ibid.*)

Come *Caliban Cannibal* è l'incontro tra due persone, prima che (o insieme a) una scrittura scenica, così *Nella tempesta* teatro e vita sono intrecciati l'uno nell'altra, perché ogni attore sul palco incrocia la propria personale esperienza biografica con la narrazione e i personaggi delle tempeste, al punto da rendere il palcoscenico uno spazio di narrazione polifonica e inter-soggettiva, e la scrittura scenica mai definitiva, ma sempre in progress, riscritta o improvvisata insieme agli attori, in una co-autorialità dichiarata e rivendicata come metodo. Tutti gli attori entrano nell'opera con le proprie tempeste personali, nelle quali precipitano le tempeste politiche o economiche macroscopiche, come Ilenia/Miranda, una delle attiviste del Teatro Valle Occupato, «portavoce proprio di chi è coinvolto nella resistente microfisica libertaria dei luoghi 'occupati' o diversamente gestiti, che sostengono questo progetto» (motusonline). Oppure Glen e la sua storia di fuga dall'Albania: «per Glen tempesta è avere dieci anni e vedere. È un crollo, un incendio, un camion che sfonda i muri di un'ambasciata in Albania... Tempesta è scegliere se partire o rimanere. E Glen ha scelto di partire, per l'Italia, da clandestino» (*ibid.*). E Infine Silvia/Ariel che abbandona il teatro con il suo albero, o meglio sposta il teatro altrove, guidando il nostro sguardo in luoghi altri.

«Ma quale libertà? Il testo è tradito. Lo spettacolo si spacca. L'attore che simula Prospero abbandona il mantello. Il grande Panopticon del palco, dove "ciascuno al suo posto è visto, ma non vede" si svuota» (*ibid.*).

Epilogo

C'è chi dice che per proteggere la propria casa da una tempesta bisogna lasciare porte e finestre aperte.

Farla attraversare dal vento.

Motus, Nella tempesta

Nella tempesta e Caliban Cannibal sono parte di un progetto molto più ampio, *2011>2068 AnimalePolitico Project*, allargato a una temporalità espansa e smarginata. È iniziato nell'estate 2011 con Judith Malina del *Living Theatre* (la sua voce echeggia come una tempesta *Nella tempesta*) e proseguirà ancora il suo giro per altri mari e altri venti. La voce di Judith Malina parla della necessità di scatenarle, le tempeste. Di aprire porte e finestre al vento che arriva, permettergli di attraversare le nostre stanze. Quello che importa non è l'ordine di prima o il disordine di dopo, ma quello che succede nel frattempo: la polvere che si alza, le pagine che cambiano posto, la sintassi del mondo che si sfascia, per un attimo.

La processualità è quello che importa: l'*art-working* più che l'*art-work*, l'esperienza prima, dentro e oltre la scena. Che è sempre un'esperienza di accensioni e riappropriazioni più o meno temporanee, condivise con altri "animali politici". Quello che importa è la processualità e la sperimentality nella scrittura e nella messa in scena, la tensione sempre affilata tra la realtà e la rappresentazione, che apre doppi schermi, diverse temporalità nello stesso spazio, che cambia il finale o la forma stessa dello spettacolo tra una data e l'altra, perché la realtà a volte entra come un elemento di "disturbo" sulla scena, spostandone ancora i confini.

Alla fine, proprio alla fine dello spettacolo²⁴ veniamo invitati a salire sul palco... a occupare la scena, a prendere di nuovo posto nello spazio del teatro, o a prendere posizione rispetto a quello che abbiamo visto. Per noi spettatori il palco non è uno spazio abituale, se non come luogo dove si dirige il nostro sguardo. Noi siamo quelli che guardano. Adesso invece siamo qui, con una piccola luce in mano, e una coperta. Restiamo a farci carico di questa esperienza e delle parole che sono state dette, dei gesti che sono stati compiuti, ad assumerci una responsabilità, non come spettatori ma come persone: la responsabilità di raccontare, di guardare ma anche di accettare lo sguardo di rimando, di fare comunità, anche se provvisoriamente, di dare fiato alle bocche, di occupare uno spazio coi corpi e le parole dividendolo con altri, con consapevolezza, di accenderci di desiderio, come lucciole. Sta a noi trasformarci in lucciole e riformare in noi stessi una comunità del desiderio, comunità di bagliori, di danze malgrado tutto, di pensieri da trasmettere. Dire sì nella notte attraversata da bagliori, e non accontentarsi di descrivere il no della luce che ci rende ciechi (Didi-Huberman in motusonline).

E tu? Come ti senti là fuori?

Motus, Nella tempesta

²⁴ Ho visto più volte *Nella tempesta*, a Rimini e poi a Santarcangelo e a Roma, e ogni volta il finale è stato diverso. L'incompletezza o l'incongruenza apparenti nelle diverse versioni sono completamente dentro la logica processuale di questo progetto.

Bibliografia

- BATAILLE, G., 1997, *Il dispendio*, Armando Editore, Roma.
- CÉSAIRE, A., 2014, *Discorso sul colonialismo seguito da Discorso sulla negritudine*, Ombre Corte, Verona.
- CLIFFORD, J., 1992, *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino.
- DE CERTEAU, M., 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.
- FANON, F., 2007, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino.
- FOUCAULT, M., 2006, *Utopie eterotopie*, Cronopio, Napoli.
- GRAVANO, V., 2013, *Calibano postcoloniale tra Shakespeare e Aimé Césaire nella Tempesta dei Motus*, in: «roots&routes research on visual culture», 12. URL: http://www.roots-routes.org/?page_id=15885. (15 dicembre 2016).
- MAUSS, M., 2002, *Saggio sul dono*, Einaudi, Torino.
- MBEMBE, A., 2005, *Postcolonialismo*, Meltemi, Roma.
- PEREC, G., 1994, *L'infrordinario*, Bollati Boringhieri, Torino.
- SAID, E., 1998, *Cultura e imperialismo*, Gamberetti Editrice, Roma.
- TAUSSIG, M., 2008, *Leggerezza e promesse di piuma*, testo per l'esposizione, Camere 7, RAM – radioartemobile, Roma.

Sitografia

- MOTUS, *Nella tempesta*. Vimeo, URL: <https://vimeo.com/92512775>. (15 dicembre 2016).
- MOTUS, *Nella tempesta*. MotusOnline, URL: <https://www.motusonline.com/2011-2068-animale-politico-project/nella-tempesta/>. (15 dicembre 2016).
- MOTUS, *Caliban Cannibal*. MotusOnline, URL: <https://www.motusonline.com/2011-2068-animale-politico-project/caliban-cannibal/>. (15 dicembre 2016).

Parte III:

Anti-razzismo e contro-visualità: immagini ed estetiche che sfidano gerarchie razziali

8. Cinema, migrazioni e antirazzismo: un percorso nella Svizzera dei Trenta Gloriosi¹

Morena La Barba
Università di Ginevra

Li si vedeva qui, lungo i lavori stradali, e lì, dentro i cantieri di quei palazzi, nuovi tratti di strada che ogni anno fornivano la città di un cerchio in più, in ogni direzione. Erano dappertutto, e però non stavano in nessun posto. Sull'angolo c'era il caladarrostaro, qui il cameriere, lì il mondezzaio. C'erano ma non c'erano. Non erano dov'erano i padroni di casa; abitavano nei quartieri minori, nei suburbi oppure, a Zurigo così come a Basilea, dall'altra parte del fiume. Potremmo anche dire così: e che non si vedevano che c'erano, perché sembrava ovvio che ci fossero

Dieter Bachmann

8.1 Ipotesi e contesti

In un recente articolo sugli studi migratori e la ricerca visuale Annalisa Frisina (2016), sulla scia degli studi di Miguel Mellino (2011), Anna Curcio (2011), Gaia Giuliani (2015), avanza l'ipotesi che le lotte di emancipazione dei migranti e dei loro figli nell'Europa del secondo dopoguerra, sovente occultate dal discorso storiografico, e talvolta rimosse dalla memoria dei protagonisti, mostrano «la persistenza del discorso della razza e un razzismo mutevole come elementi costitutivi delle società europee».

La razzializzazione era all'opera anche nei cosiddetti “trenta gloriosi” (1945-1975), come è evidente nella segmentazione razzista del mercato del lavoro prodotta dal *Gastarbeiter System* (di ‘rotazione’ degli operai stranieri a basso costo per impedire di diventare cittadini del paese dove venivano ‘ospitati’), in primis quello tedesco. Il sistema svizzero dei lavoratori stagionali, [...] va allora collocato in questa lunga storia della razzializzazione delle migrazioni e della società europea nel suo complesso. I sistemi dei lavoratori ‘ospiti’ o ‘stagionali’ non sono riducibili a spiegazioni unicamente economicistiche (segmentare ed etnicizzare la forza lavoro per ottenere maggiori profitti): è che nel dopoguerra era ancora attivo il discorso della razza, coi suoi effetti materiali (Frisina 2016, 96).

Essendomi occupata per diversi anni dei rapporti tra il cinema e la migrazione italiana nella Svizzera dei “trenta gloriosi”² come ricercatrice, regista di film sociologici e attivista (La Barba 2001; 2003; 2007; 2009; 2012; 2013[a]; 2013[b]; 2014; 2016[a]; 2016[b]), raccolgo la sfida, tentando in questo saggio di verificare, articolare quest'ipotesi partendo da una prospettiva socio-storica. Tre dimensioni saranno prese in considerazione: il cinema svizzero sull'emigrazione italiana, l'associazionismo cinematografico dei migranti italiani e le produzioni cinematografiche dei militanti dell'associazionismo cinematografico italiano. Una configurazione di attori (registi, giornalisti, scrittori, operai militanti, animatori culturali) che, operando in diverse strutture della società civile e dei media (associazioni, cineclub, televisioni, giornali), attraverso il cinema, mettono in atto dei

¹ Il testo fa riferimento alla tesi di dottorato in sociologia dell'autrice del presente contributo presso l'Università di Ginevra dal titolo: *Le cinéma et la migration italienne dans la Suisse des Trente Glorieuses. Histoires, mémoires, utopies*, discussa nel 2016. La tesi è accompagnata da un film dal titolo: *Memoria e Utopia. Alvaro Bizzarri cineasta migrante*.

² Periodo storico che va dalla fine della seconda guerra mondiale alla crisi petrolifera degli anni Settanta in cui l'Europa conosce una forte crescita economica (crescita demografica e del PIL, aumento dell'occupazione, sviluppo del modello fordista, forte flusso migratorio da Sud a Nord, sviluppo della società di massa).

processi di visualizzazione e controvisualizzazione (Mirzoeff 2011) di quella che Frisina definisce la lunga storia della razzializzazione delle migrazioni e della società europea (Frisina 2016)

Il razzismo anti-italiano si sviluppa in un contesto storico che subisce i paradossi e le contraddizioni del processo di modernizzazione. Paese europeo uscito indenne dal secondo conflitto mondiale, la Svizzera conosce nell'immediato dopoguerra una crescita economica accelerata grazie anche all'apporto massiccio della manodopera straniera negli anni 1960-1970. La politica migratoria del periodo è fondata sul principio della rotazione, dunque della non-integrazione (Cattacin 1987, Niederberger 2004). I migranti non hanno gli stessi diritti dei residenti, lavorano in Svizzera ma poiché non fanno parte né della comunità nazionale, né della comunità locale, sono inclusi solo in minima parte nella rete di solidarietà. La "condizione immigrata" (Castelnuovo Frigessi 1978) del dopoguerra si situa tra vuoto giuridico e disuguaglianze legittimate (Mahnig 2005).

A questa "condizione" corrispondono delle rappresentazioni che rinforzano l'esclusione. Il senso comune stigmatizza un'alterità che sembra minacciosa. Espressioni quali *Rital*, *Cincali*, *Tsching*, arricchiscono il lessico dell'epoca, così come i concetti di assimilazione e integrazione. Le antiche paure dell'*Überfremdung* (inforestierimento) risorgono. Durante questo periodo di modernizzazione si assiste alla "culturalizzazione" della migrazione (Wimmer 2002). In un paese alla ricerca di una comprensione della propria identità, le contraddizioni e i conflitti emergono, si vivacizzano (Centlivres 1996). Alla costellazione pluriculturale esistente (quattro lingue nazionali, due confessioni religiose, ventisei cantoni con un alto grado di autonomia) si aggiunge la presenza massiccia di manodopera italiana.

Se la pluralità culturale originaria della Svizzera è occultata dalle narrazioni storiche nazionali, i movimenti migratori del dopoguerra operano inconsciamente a una *désoccultation* (Martiniello 1997) che rinforza i discorsi e le lotte identitarie dei movimenti xenofobi. In quelli che sono definiti gli "anni Schwarzenbach", dal nome del principale promotore della prima iniziativa anti-stranieri votata in Svizzera nel 1970, si opera per la "difesa spirituale" della nazione, l'omogeneizzazione, la purezza, la conservazione antimoderne.

Il riaffermarsi e la difesa di un'identità nazionale pura si scontrano con le lotte di affermazione di nuove visioni della società, delle nuove soggettività: il giovane rivoluzionario, il ribelle, la femminista, il separatista jurassiano, il proletario, ed il migrante (Studer & Vallotton 1997, Passy 1992). L'identità svizzera si confronta con un'identità migrante in via di definizione. L'italiano rappresenta lo straniero, un'identità dapprima subita, imposta dal senso comune, fabbricata da stereotipi, ma che diventa un'identità scelta, rivendicata dai migranti e dagli svizzeri solidali.

Nel 1963, un fabbricante di cosmetici di Zurigo, Albert Stocker, fonda il *Movimento indipendente svizzero per il rafforzamento del diritto dei popoli e della democrazia*, meglio conosciuto come il partito anti-italiani. Se Stocker «biasima nei lavoratori meridionali ineducazione e rozzezza» (Caleffi 1963, 92) sarà in seguito escluso dal movimento per le sue idee neonaziste (Cerutti 2005).

Nel 1964, anno in cui un nuovo accordo italo-svizzero prevede l'evoluzione della politica di rotazione della manodopera straniera verso una politica di stabilizzazione, la Commissione incaricata dello studio del problema della manodopera straniera nominata nel 1961 dalle autorità federali,

pubblica un rapporto che, oltre a vari aspetti economici e demografici del problema della “penetrazione straniera”, si preoccupa in particolare dell’influenza “sul piano culturale e spirituale”. La vulnerabilità identitaria della Svizzera sarebbe dettata dal fatto di essere un piccolo paese, con un accentuato federalismo e la mancanza di una lingua nazionale che esprima un pensiero nazionale, una coscienza nazionale e dunque una netta delimitazione verso l’esterno. «Il problema della penetrazione straniera caratterizza da secoli la storia nazionale» (OFIAMT 1964, 141), ma l’afflusso di massa degli anni Sessanta provoca pericoli maggiori in quanto gli italiani sono portatori di “valori diversi”. A questo si aggiunge l’influenza della cultura di massa che, diffondendosi con i potenti nuovi media quali stampa, cinema, televisione, rischia di «livellare le concezioni e i modi di vita regionali tradizionali» (*ivi*, 142).

Secondo gli esperti della Commissione, la “denazionalizzazione” si ha quando «le rappresentazioni collettive su cui si fonda la civilizzazione del paese sono eclissate da idee e concezioni straniere, e la popolazione indigena non regola più le sue condizioni di vita secondo le concezioni tradizionali» (*ivi*, 145).

I “caratteri” peculiari della cultura svizzera, della “vita nazionale” e dello Stato elvetico sono visti coincidere con la natura e il funzionamento della democrazia, il federalismo e la partecipazione attiva del cittadino alla vita pubblica (*ibid.*). I lavoratori stranieri poveri e senza formazione rappresentano un “pericolo di contaminazione”: il loro rapporto con lo Stato è differente in quanto sono vissuti in un paese che ha “un’altra concezione della società”; inoltre essi “sarebbero permeabili agli slogan politici e alla propaganda estremista”. Nel clima da Guerra fredda dei primi anni Sessanta, il fenomeno dell’espulsione dei militanti italiani comunisti è esacerbato (Cerutti 1995).

Diverse misure sono proposte dalla Commissione per salvaguardare “le particolarità nazionali”: la promozione di produzioni artistiche e mediatiche che spronano la vita culturale e «stimolano nella popolazione il senso dei valori che caratterizzano lo stile di vita e la democrazia del paese» (*ivi*, 144). E per quanto riguarda gli immigrati, i media devono contribuire alla conoscenza dello straniero, far prendere coscienza delle sue “difficoltà di adattamento”, della sua necessaria “assimilazione”³: allo scopo di poterlo “incorporare” all’interno della società nazionale.

Gli autori del “nuovo cinema svizzero” degli anni Sessanta e Settanta, formati alla televisione e con uno sguardo rivolto verso l’Europa, più che seguire le intenzioni espresse dalla Commissione, contribuiranno alla visibilizzazione del razzismo anti-italiano nell’intento di lottare contro la visione conservatrice della società (Buache 1978; Schaub 1987; Tortajada e Albera 2000; Moeschler 2011, 2007). Tuttavia, a differenza delle “nuove” cinematografie nazionali nate in Francia, Inghilterra, America e Italia, essi sentono il bisogno di interessarsi alle questioni identitarie e nazionaliste (Tortajada & Albera 2000, 6) in quanto il cinema svizzero ha uno stretto legame con l’identità nazionale che l’obbliga a dialogare in maniera partigiana o critica con le figure identitarie che “preesistono” al cinema (Tortajada & Albera 2000, Tortajada 2008).

³ «L’assimilation se traduit par une adaptation progressive au mode de vie de la population autochtone, les nouveaux venus y accordant peu à peu leur comportement au gré de l’opportunité, puis par l’adoption intimement consentie des normes et des valeurs du pays d’accueil. Au stade final, l’intégration aboutit à une complète fusion des normes, des valeurs et du comportement» (OFIAMT 1964, 152).

Attraverso le proprie produzioni, I cineasti esprimono una “coscienza politica” (Schaub 1985, Buache 1978) e l’immigrato, italiano in particolare, rappresenta per questa generazione di registi un catalizzatore di discorsi e di immagini di rivolta contro il nazionalismo conservatore e l’alienazione della società dei consumi. Questi cineasti “si identificano” con il lavoratore straniero che incarna “il proletario”, poiché come lui anche loro si sentono ‘stranieri in patria’ (Schaub 1985). La modernizzazione economica impone un cambiamento culturale, il cinema riflette la natura paradossale del cambiamento (Tortajada & Albera 2000; Walther 2008; Boillat et alii 2008). Lo straniero cambia il paesaggio identitario e cinematografico del paese, fa emergere le sue contraddizioni e nello stesso tempo lo proietta in un avvenire di speranza, di utopia (Schaub 1985).

8.2 Il cinema svizzero: dalla “difesa spirituale” alla coscienza della nazione

Nel 1964, tre registi svizzeri della nuova generazione, Alexander J. Seiler, Rob Gnant e June Kovach presentano al pubblico il film *Siamo italiani*. Freddy Buache, animatore e fondatore dell’attuale Cineteca nazionale svizzera, nonché giornalista e critico cinematografico definirà il film come «Courageuse tentative pour engager le direct au service d’une cause hypocritement ignorée alors: celle de la condition faite aux ouvriers immigrés»⁴. Il seguente testo introduce il film:

Plus de 500.000 Italiens vivent et travaillent en Suisse. Ils représentent un “problème”. Une économie surchargée a besoin de ces travailleurs; un petit peuple aux particularités prononcées les considère comme un corps étranger. Comme “problème”, ils sont discutés; comme êtres humains, ils demeurent inconnus.⁵

Buache spiega il razzismo subito dagli italiani in questi termini:

Ils sont l’Autre, et dans la mesure où l’Autre gêne nos habitudes, nous pouvons facilement décider qu’il est le Mal puisque – c’est sous-entendu – nous sommes le Bien. Et le racisme est amorcé⁶.

Il film rende visibili i lavoratori italiani, li osserva al momento dell’arrivo carichi di valigie e con i volti smarriti. Ci mostra i loro corpi seminudi che attendono la visita medica alle stazioni di frontiera (ai malati viene negato l’ingresso in Svizzera). Gli autori seguono gli operai sui luoghi di lavoro, nelle fabbriche, nei ristoranti, e negli appartamenti decadenti e malsani, nelle baracche dove gli stagionali vivono in promiscuità. Si percepisce il loro smarrimento di fronte alla burocrazia dei permessi di soggiorno. I registi li seguono per le strade, nei luoghi ricreativi, nelle feste italiane e nei night club, nei luoghi religiosi. I volti e le parole degli intervistati esprimono la mancata “assimilazione” degli italiani e degli svizzeri⁷:

Veramente, si cerca di trascorrere il tempo, mi ci sono un po’ ambientato. Dal principio mi stava un po’ difficile sulla lingua, e poi l’ambiente completamente diverso dal nostro italiano. Qua c’è un ambiente un po’ freddo, un ambiente che

⁴ «Un coraggioso tentativo per porre il cinema diretto al servizio di una causa fino ad allora ipocritamente ignorata: quella della condizione fatta subire agli immigrati» (Buache 1978, 115, traduzione dell’autrice).

⁵ «Più di 500.000 italiani vivono e lavorano in Svizzera. Essi rappresentano un ‘problema’. Un’economia in pieno sviluppo ha bisogno di questi lavoratori; un piccolo popolo dalle pronunciate particolarità li considera come un corpo estraneo. Si discute di loro come ‘problema’; come esseri umani restano degli sconosciuti» (*ibid.*, traduzione dell’autrice).

⁶ «Essi sono l’Altro, e nella misura in cui l’Altro disturba le nostre abitudini, noi» (*ibid.*, traduzione dell’autrice).

⁷ La Commissione incaricata dello studio del problema della manodopera straniera nel suo rapporto indica l’assimilazione come un processo che concerne anche la popolazione autoctona (vedi nota 10): «Du côté de la population autochtone, il conduit de la première prise de contact à des concessions procédant d’une attitude de plus en plus tolérante à l’égard des représentants d’un autre mode de vie, les particularités que conservent les nouveaux venus finissant par ne plus heurter les sentiments des autochtones» (OFIAMT 1963,152).

da noi ... non ci si trova, un ambiente che da noi è sempre allegro, sempre vispi, mentre qua è sempre tutta gente pensierosa, insomma... tutta gente ... non diciamo scapestrati come siamo noi dalle nostre parti. [...] Come carattere loro sono ambientati differentemente, sono abituati a stare in silenzio, così una cosa solitaria, che a noi italiani non ci piace, perché noi italiani siamo abituati a chiacchierare, a essere allegri.

Il film dà voce anche al “sentimento conflittuale” degli svizzeri, ma non mostra i loro volti. La cinepresa si muove nelle strade cittadine e filma il confronto tra svizzeri e italiani nel fine settimana, quando i marciapiedi e i supermercati sono affollati. Gli italiani in Svizzera “sono troppi” e per questo “sono un pericolo”. Sono i meridionali ad essere “particolarmente insolenti”, “hanno un altro carattere”, “non hanno lo stesso grado d’istruzione” e “non sono come gli svizzeri o gli italiani del nord”, “non sono simpatici”, “sono stupidi”, “sono animali”, “gettano la spazzatura dappertutto”, “sono buoni solo a importunare le donne”. Gli italiani sono anche un pericolo d’ordine economico perché “hanno dei salari elevati”, “consumano troppo” o “non comprano nulla”, “hanno gli appartamenti migliori”, e la loro presenza provoca la crisi degli alloggi. In uno stile *direct cinema* o *cinéma vérité*⁸ cerca di captare la “realtà” descritta da tali propositi razzisti e finisce per illustrarli.

La presenza italiana, essenzialmente meridionale, “disturba le abitudini” elvetiche. Gli italiani però osano guardare e “definire” gli svizzeri, e questo sguardo eccentrico produce uno stato di “isteria” collettiva. Tra gli anni Sessanta e Settanta diverse iniziative referendarie per la riduzione della manodopera straniera saranno sostenute da un movimento xenofobo e da violente campagne razziste (La Barba, Stör, Oris & Cattacin 2013). Lo scrittore Max Frisch, nella prefazione alla pubblicazione che accompagna *Siamo italiani* definisce i termini dell’isteria razzista:

Un petit peuple de seigneurs se sent menacé: on a fait appel à de la main d’œuvre et ce sont des hommes qui arrivent. Et ils ne sont pas seulement des hommes, ils sont aussi différents: ils sont italiens. [...] Le petit peuple de seigneurs se sent menacé dans sa particularité et il n’apprécie guère que celle-ci soit redéfinie, sauf s’il s’agit de faire l’éloge de soi, ce qui n’intéresse personne d’autre; or maintenant, ce sont les autres qui nous définissent. [...] le mythe que la Suisse se donne à elle-même et le fait que le mythe ne résout aucun problème, d’où l’hystérie de l’impotence. Chaque problème que nous devons surmonter nous-même nous oblige d’envoyer l’idée de la Suisse en réparations. Espérons qu’elle réussira⁹.

La stampa Svizzera romanda reagisce per prima al “colpo di fulmine” (espressione di Buache) che il film provoca nell’opinione pubblica. Un quotidiano losannese, in occasione dell’uscita di *Siamo italiani*, pubblica un dossier sul film («Gazette littéraire» 1964). Il dossier presenta i risultati di un’inchiesta psichiatrica su 700 pazienti italiani seguiti dal dottor Jean-Louis Villa tra il 1948 e il 1958 alla Clinica psichiatrica universitaria di Losanna. L’80 % dei pazienti, provenienti in gran parte dal Sud e dalle isole, presenta dei fenomeni di “disadattamento” così descritti:

⁸ Negli anni Sessanta si sviluppa un movimento di rinnovamento nel cinema documentario, a livello internazionale, che reclama una prossimità “immediata” con la realtà (Graff 2011, 32-46).

⁹ Un piccolo popolo di signori si sente minacciato: abbiamo chiesto della manodopera e sono arrivati degli uomini. Essi sono indispensabili alla nostra prosperità, non la divorano [...] Il piccolo popolo di signori si sente minacciato nella sua particolarità e non apprezza che questa particolarità sia ridefinita, tranne il caso in cui si tratti di fare l’elogio di sé, cosa che non interessa a nessun altro. Ora sono gli altri che ci definiscono [...] il mito che la Svizzera si dà e il fatto che il mito non risolve nessun problema provoca un sentimento isterico di impotenza. È un problema che dobbiamo superare da soli e che ci obbliga a correggere l’immagine della Svizzera. Speriamo che di riuscire. Max Frisch, *Überfremdung (Vorwort)*, in: (Seiler 1965). Il testo è stato ripreso nel bonus del DVD *Siamo Italiani. Il vento di settembre*, Filmcoopi: Zurich, 2006 (traduzione dell’autrice).

L'insécurité et l'inquiétude provoquent rapidement une décompensation psychique donnant lieu, en général, à des états anxieux et dépressifs qui s'expriment par une nostalgie du pays natal, une impression d'isolement, un sentiment d'abandon auquel fait suite rapidement une intolérance progressive à l'égard de certains aspects du pays d'adoption¹⁰.

Il dossier pubblica anche i risultati di un'inchiesta sul comportamento dei lavoratori in una grande fabbrica. Lo "sviluppo psicologico" del lavoratore italiano è condizionato dall'atteggiamento dei colleghi svizzeri che condannano "lo zelo eccessivo, dettato dal desiderio di guadagnare un sacco di soldi, e il più presto possibile" dei colleghi italiani. Ciò sembra destabilizzare "l'etica del lavoro" dell'operaio svizzero. Ma ci sarebbero anche altre forme di ostilità le cui "giustificazioni psicologiche" vengono "prese in prestito dal senso comune sugli italiani in tutto il mondo (sono pigri, sporchi, non pensano che al 'dolce far niente', a sedurre le nostre figlie, ecc.) (*ivi*).

Il giornalista Frank Jotterand in un articolo intitolato *Il paese di cuccagna* scrive:

Je pense qu'un peu de sang italien colorant les veines des fils de l'Urirostock aiderait à le vivifier, en se mélangeant d'ailleurs aux apports celtes, sarrazins, romains, gaulois, burgondes, huguenots, alémanes, napoléoniens et j'en passe, qui constituent la race blanche et rouge. "Le sourire, me disait un peintre, ne peut venir que de là"¹¹.

Il giornalista sottolinea il ruolo politico dei media, e degli imprenditori, nella visibilizzazione del razzismo e nella presa di coscienza sulle sue ragioni "economiche":

En résumé: la télévision, surtout en Suisse française, et des cinéastes tels que Brandt et Seiler, ont montré que le racisme prend naissance dans certaines conditions économiques; ils ont ainsi participé, avec une partie de l'opinion publique et des entreprises, à la recherche des solutions¹².

Il razzismo anti-italiano avrebbe delle conseguenze negative sul piano economico. Secondo Frank Jotterand, se è dimostrato che la produttività dei lavoratori italiani aumenta con la normalizzazione della loro situazione familiare e ambientale molto «resta da fare sul piano morale e materiale» (*ibid.*). Il monito lanciato agli svizzeri è il seguente: «Amate il vostro prossimo. È un buon investimento» (*Ibid.*).

Nella prefazione alla pubblicazione che accompagna *Siamo Italiani* lo scrittore Max Frisch rileva altri tratti salienti del "carattere" degli italiani: «persone particolari, umili, naïf, ne sottomessi né servili, ma neanche arroganti, e che non si aspettano di essere umiliati» (Frisch in Seiler 1965) L'esperienza stressante della diaspora non li rende avidi di potere ma provoca l'affermazione di una fierezza nazionalista (*ivi*) che si traduce in nostalgia, in *mal du pays*. Per Frisch, e per gli autori, l'esperienza della migrazione rimane assolutamente apolitica, gli italiani che prendono la parola nel

¹⁰ L'insicurezza e l'inquietudine provocano rapidamente uno scompenso psichico che da luogo, in generale, a degli stati ansiosi e depressivi che si esprimono nella nostalgia del paese natale, un'impressione d'isolamento, un sentimento di abbandono al quale segue rapidamente un'intolleranza progressiva verso alcuni aspetti de paese di adozione («Gazette littéraire» 1964, traduzione dell'autrice).

¹¹ «Penso che un po' di sangue italiano aiuterebbe a vivificare le vene dei figli di Urirostock, colorandolo e mescolandosi agli apporti dei celti, saraceni, romani, gallici, burgundi, ugonotti, germanici, napoleonici, e non solo, che costituiscono la razza bianca e rossa. "Il sorriso" - mi diceva un pittore, - "non può che venire che da lì"» (*ivi*, traduzione dell'autrice)

¹² Riassumendo: la televisione, soprattutto nella Svizzera francese, e cineasti quali Brandt e Seiler, hanno mostrato che il razzismo nasce da certe condizioni economiche; hanno così partecipato, con una parte dell'opinione pubblica e delle imprese, a cercare delle soluzioni (*ivi*, traduzione dell'autrice).

film non sono dei rivoluzionari, sono persone che restano gentili anche nella denuncia, non sono «dei saccenti che vogliono cambiare il mondo» (*ivi*).

Questa visione è in contraddizione con la presenza in Svizzera di un vasto movimento associativo degli italiani (Fibbi 1985; La Barba 2007; Cattacin e La Barba 2014) grazie alla volontà e all'impegno di migliaia di volontari e di militanti che investono enormi risorse umane, culturali e finanziarie nella vita associativa. Queste reti di solidarietà fanno appello in Svizzera dapprima alle istituzioni diplomatiche italiane, e in Italia, ai sindacati, ai partiti, alle associazioni culturali e sociali. In seguito, esse otterranno un certo riconoscimento nel paese di accoglienza. Le Colonie Libere Italiane (CLI), l'organizzazione più importante della migrazione italiana nell'Europa del dopoguerra (Castro & Colucci 2010; Ricciardi 2013), fondate dai rifugiati antifascisti durante la Seconda Guerra mondiale (Prezioso 2004), si riorganizzano per rispondere ai bisogni di diritti sociali degli italiani arrivati in massa negli anni Sessanta, prevalentemente dall'Italia meridionale, ma anche per affermare altre visioni di società, per esercitare altre forme di cittadinanza (Majolino 2011). Le CLI, attraverso le attività culturali cinematografiche, denunciano il razzismo degli "anni Schwarzenbach", le condizioni di vita degli stagionali, la clandestinità e la discriminazione scolastica dei loro bambini, e lottano per la conquista dei diritti sociali e politici.

8.3 I cineclub delle Colonie Libere Italiane: il cinema come strumento di cultura

Nel 1966 la Federazione delle CLI organizza a Meina, in collaborazione con la Società Umanitaria di Milano, un primo corso per animatori culturali delle CLI. Dal questionario di valutazione compilato dai partecipanti si evince il problema della "percezione sociale dell'emigrante":

Occorre sottolineare, infine, che da questa prima giornata era uscita fra l'altro una netta posizione persecutoria instaurata nella coscienza dei partecipanti, che si dichiaravano maltrattati dai consolati italiani, messi al bando dai sindacati svizzeri, sfruttati dalle autorità e dagli imprenditori locali e infine scollegati fra di loro. Ciò era connesso con esperienze subite di discriminazione e segregazione etnica e professionale, unite alla poca stima di sé tipica degli appartenenti a minoranze colpite da segregazione e pregiudizi (ADSU 1966).

Durante il corso due film vengono proiettati e discussi dai partecipanti: *Linciaggio* (*The Lawless*, 1950) di Joseph Losey e *Il sale della terra* (*Salt of the Earth*, 1953) di Herbert J. Biberman. I partecipanti delle CLI risultano sensibili ai temi trattati dai film: la condizione degli immigrati messicani negli Stati Uniti, il razzismo, il ruolo dei sindacati e la discriminazione delle donne. Gli autori del rapporto spiegano l'attenzione alla questione dei pregiudizi dei partecipanti al vissuto dell'esperienza di migrazione:

Il mattino di giovedì, dopo una breve discussione metodologica, si è svolta la proiezione del film *Linciaggio*, cui è seguito il lavoro di gruppo. In seduta plenaria è apparso che i partecipanti si erano comportati davanti al film come davanti ad un reattivo, che aveva scatenato il confronto tra la situazione dei messicani colpiti da pregiudizi in USA e la situazione degli italiani in Svizzera. [...] Successivamente, nel tardo pomeriggio, veniva proiettato il film *Il sale della terra*, che sollevava i problemi della discriminazione sociale verso le donne, particolarmente accentuata nei gruppi sociali inferiori già oppressi. Tutta questa giornata ha mostrato l'enorme importanza da attribuire a questa area dei problemi del pregiudizio, cui gli emigrati sono particolarmente sensibili a causa della loro esperienza quotidiana (*ibid.*).

Nell'ambito del secondo corso organizzato a Zurigo nel febbraio 1967 in collaborazione con il professore Filippo Maria De Sanctis dell'Università di Firenze nasce il primo cineclub delle Colonie Libere Italiane. Nello statuto dell'associazione si definisce il suo scopo «la diffusione dell'arte cinematografica come strumento di cultura fra i suoi membri» (FCLI 1969)¹³:

L'emigrato italiano con questo strumento che si è dato, che gestisce e sostiene, ha trovato un nuovo mezzo per esprimersi, ma anche per pensare, per operare delle scelte, per valutare e non accettare le scelte altrui, per fare cultura.

La Federazione delle Colonie Libere Italiane in Svizzera (FCLI), sviluppa così una rete di cineclub in tutto il territorio svizzero e nel 1970 crea una cineteca, la Cineteca Pollitzer. In una delle prime, rare ricerche sulle CLI, quella dei cineclub è segnalata come l'attività più seguita dopo lo sport (De Marchi 1972). Nel gennaio del 1969, a due anni dalla nascita del primo cineclub a Zurigo, il giornale delle CLI «Emigrazione Italiana», tracciando un primo bilancio del movimento, rileva la presenza di 12 cineclub in Svizzera, 150 film proiettati, 2000 iscritti, 15.000 partecipanti alle attività. I fondatori, gli animatori dei cineclub¹⁴, tra cui diversi giovani intellettuali e artisti svizzeri¹⁵, diventeranno in seguito leader delle organizzazioni italiane in Svizzera e responsabili sindacali¹⁶. Queste pratiche culturali hanno come obiettivo l'emancipazione dell'operaio migrante e il suo riconoscimento nello spazio pubblico attraverso un percorso di formazione individuale e di creazione di una coscienza collettiva, trasmettendo determinati valori e visioni di società. Il lavoratore in quanto spettatore può dar voce all'esperienza vissuta del razzismo e lottare contro un immaginario dilagante che lo deumanizza, che lo esclude dalla partecipazione alla vita pubblica e politica. I militanti delle CLI, gli animatori culturali dei cineclub, difendono una logica di partecipazione e convivenza alla dinamica sociale non “contro” ma “con” gli svizzeri (La Barba 2013[a]; 2015). La visione della cultura emana da un progetto politico di trasformazione della società, ancorato nella tradizione delle lotte di emancipazione, dei valori che le ispirano, e delle esperienze di vita che precedono l'emigrazione: la guerra, l'antifascismo, la militanza nel movimento operaio. Visioni e valori che animano anche la sinistra svizzera (Zanier 2004; Studer & Vallonton 1997).

L'obiettivo dei cineclub è la diffusione dell'arte cinematografica come strumento di cultura, per organizzare la presa di coscienza, la coscienza della realtà, per rispondere alle ingiustizie (FCLI 1985). I cineclub si propongono di cambiare il rapporto film-spettatore: lo spettatore diventa autore (De Sanctis 1970), partecipando, come il regista, alla creazione negoziata del senso del film attraverso la visione collettiva e il dibattito pubblico. I cineclub delle CLI rappresentano un'esperienza collettiva per l'espressione individuale, una visione ed un progetto di vita e di società che mette in relazione individualità e collettività, percorsi di vita e traiettorie politiche, identità e cultura, cultura e politica.

¹³ Federazione delle Colonie Libere Italiane, *I cineclub delle Colonie Libere Italiane, uno strumento vivo di autoeducazione*, febbraio 1969, (fascicolo).

¹⁴ In particolare Leonardo Zanier, Rosanna Ambrosi, Bruno Cannellotto, Luciano Persico, Angela e Tullio Agelli, Paolo Tebaldi e altri.

¹⁵ Tra gli altri Anne Cuneo, scrittrice e giornalista, all'epoca responsabile del cineclub della CLI di Losanna, giovani ticinesi quali l'artista Franco Beltrametti, la giornalista Tiziana Mona-Magni.

¹⁶ La FCLIS, ma anche l'ECAP, l'INCA, il Centro Scuola e Famiglia, il Consultorio femminile, le commissioni locali d'integrazione.

Nella prima fase la strategia dei cineclub è quella di incitare il mondo sindacale svizzero alla difesa degli interessi dei lavoratori migranti facendo appello in prima istanza alla mediazione di organizzazioni italiane come l'ARCI, la Società Umanitaria di Milano, i sindacati, allargando nel contempo la rete di relazione con le istituzioni italiane presenti in Svizzera e i poteri locali. In un'epoca di "culturalizzazione" della migrazione, gli animatori dei cineclub, partecipano alla trasformazione culturale della Svizzera, non soltanto attraverso la "meridionalizzazione" dei gusti e dei costumi elvetici (Maiolino 2011), ma anche stimolando l'apertura del movimento operaio, soprattutto dei sindacati svizzeri alla causa dei migranti (Steunauer & Von Allmen 2000), alla messa in opera di politiche d'integrazione a livello locale (Cattacin & Kaya 2005), alla rivendicazione dei diritti di cittadinanza (La Barba 2007). La formazione del lavoratore emigrato, la sua "presa di coscienza" sulla realtà, l'analisi "scientifica" del presente, sono gli elementi di base della nascita del movimento. Sviluppano una pragmatica dell'integrazione e della cittadinanza, difendendo allo stesso tempo una visione utopica che aspira alla creazione dell'"uomo nuovo" e della "nuova società".

8.4 Alvaro Bizzarri: il cinema come strumento di emancipazione e di espressione dell'antirazzismo

Cincali... negri d'Europa, ecco i titoli che ci siamo guadagnati in tanti anni d'emigrazione. Eppure queste strade, queste case son tutto frutto del sudore di noi emigrati. Ma quando chiedi un appartamento: "No, no, pas d'Italiens ici..." Finché l'emigrazione non sarà una libera scelta, ma una necessità assoluta di vita, saremo sempre una merce di esportazione sfruttata dal migliore offerente, dei cittadini di seconda categoria [...]

Queste le parole di "Paolo il rosso", protagonista de *Il treno del Sud* (1970). Alter ego del regista Alvaro Bizzarri, Paolo è un attivista impegnato nella difesa dei diritti dei connazionali. In soggettiva, passeggiando per le strade della sua città d'accoglienza, Bienne, così denuncia l'ingiustizia del razzismo anti-italiano che osserva sui luoghi di vita e di lavoro dei suoi "compagni" (La Barba e Mayenfisch 2009). Questi ultimi vivono nelle baracche da decenni, o in case malsane, rischiano l'espulsione se si interessano di politica, vengono cancellati dalle liste elettorali dei paesi d'origine, fanno i lavori più sporchi, difficili e pericolosi, sanno di "arricchire la Svizzera" ma non hanno più "la forza di lottare". In una lettera alla moglie, Paolo esprime la propria visione della partecipazione alla lotta, della politica, dell'Italia e della Svizzera:

In Italia si vive un momento di lotta molto importante per la classe operaia. Già, ed io che cosa faccio per questa lotta? Niente. Solo sul campo di battaglia si può combattere. [...] L'intero popolo del Vietnam ci insegna che solo nella lotta, nella resistenza, e nella sofferenza si arriva alla vittoria finale. In qualità di uomo mi vergogno della loro sofferenza, e della mia incapacità di aiutarli. Eppure in Italia oltre a partecipare alla lotta dei lavoratori, qualcosa per loro facevo. La marcia della pace, con Danilo Dolci, dimostrazioni nelle piazze, nelle strade. Non era molto, non è sufficiente per fermare la mano dell'assassino, ma era una partecipazione, una protesta vera contro la guerra, un segno di vita. Qui sembriamo tutti morti. La guerra nel Vietnam sembra appartenere ad un altro mondo, qui non interessa a nessuno se là si muore.

Paolo vuole lottare contro le ingiustizie del suo tempo e partecipare alla costruzione di una nuova società, e questo in Svizzera non lo può fare. Nel film la figura di Paolo è messa al confronto con quella di Bruno, il cugino che lo ha fatto venire in Svizzera col celato intento di farlo partecipare ad un'attività clandestina di produzione di foto pornografiche finanziata da uno svizzero. Quando Paolo

capisce le intenzioni del cugino, dichiara subito il suo assoluto dissenso. In una delle scene finali del film Bruno visita Paolo e commenta ironicamente la stanza tappezzata di immagini di leader rivoluzionari e ritagli di giornale sulla guerra del Vietnam:

Bruno: A che cosa ti serve?

Paolo: Mi serve a ricordare gli orrori della guerra. Tu forse l'hai dimenticato quando noi eravamo sotto quelle stesse bombe.

Bruno: Non ho dimenticato nulla come tu credi, ma non si deve pensare...

Paolo: Lo so che non si deve pensare, e se è possibile neppure parlare. Ci dobbiamo anche tappare gli occhi, ma più di ogni altra cosa dobbiamo dimenticare, proprio come dici tu.

Bruno: Ma perché te la prendi tanto?

Paolo: Dimenticare che ogni giorno vengono massacrati tanti innocenti, e sempre in nome della pace e della libertà.

Bruno: Ascolta Paolo io ho un'esperienza molto più profonda della tua della vita, non dico che tu abbia torto, ma non è il caso che tu debba prendere il mondo sulle spalle per poterlo risanare. La strada è stata la mia scuola, e mi ha insegnato a fregarmene degli ideali, capisci Paolo? Non sono come te. Tu hai il morale a terra, hai bisogno di distrarti.

Tramite le figure di Paolo e Bruno, Bizzarri mostra una presa di coscienza possibile, un atto di resistenza e solidarietà dettato dalla volontà di non dimenticare il passato. Da questo confronto Paolo lancia il suo "grido di lotta":

Forse anche tu un giorno capirai quali sono i nostri veri problemi, riguardano noi tutti, anche te Bruno, la tua corruzione è il frutto della società dei beni di consumo, e qui non c'è tempo di pensare ad altro. Per quanto mi riguarda non aspetterò che Schwarzenbach mi paghi il biglietto per tornare a casa, e allora potrò riprendere a combattere contro quella sporca guerra, contro gli assassini, purché il nostro grido di lotta giunga all'orecchio che lo raccolga.

Le parole che Bruno pronuncia alla fine del film, mentre vede scorrere davanti ai suoi occhi il treno del Sud che riporta Paolo verso i luoghi d'origine ed un nuovo mondo in costruzione, mostrano che dal confronto nasce una presa di coscienza possibile: Paolo «forse ha ragione», è idealista e la Svizzera «non è terra per gli ideali».

Alvaro Bizzarri, operaio, alla fine degli anni Sessanta, grazie alla formazione politica e cinematografica ricevuta come responsabile del cineclub della Colonia Libera di Bienne, nel clima politico esacerbato dal movimento xenofobo e dalle iniziative antistranieri e ispirato dalla visione de *Il cammino della speranza* di Pietro Germi (1950) proiettato dal cineclub, debutta, con i suoi "compagni" della Colonia, la carriera di cineasta migrante. Bizzarri, per oltre un ventennio, realizzerà film di finzione e documentari sulla condizione dei migranti¹⁷ (La Barba 2005, 2009, 2013[b]). Fare un film è per lui un impegno politico, un atto militante di denuncia frutto di una presa di coscienza, un modo per fare politica con altri mezzi e più efficacemente perché arriva ad un maggior numero di persone. E pertanto la sua scelta di realizzare dei film renderà più difficili i rapporti con i compagni delle CLI: l'espressione di una soggettività individuale provocherà delle relazioni controverse in un movimento che si vuole collettivo (La Barba 2016[b]). I film non saranno mai finanziati dall'Ufficio Federale della Cultura elvetica e poco distribuiti in Italia: questo riconoscimento mancato resta una

¹⁷ Il cofanetto DVD *Accolti a braccia chiuse* pubblicato nel 2009 contiene cinque film di Bizzarri sulla migrazione italiana in Svizzera, nonché un documentario biografico realizzato da Bertrand Theubet nel 1985 per la televisione svizzera (La Barba & Mayenfisch 2009).

ferita aperta. Ciò porterà Bizzarri a condurre una *double vie* (Lahire 2006) di cineasta e allo stesso tempo di operaio, poi venditore e infine pensionato. Il suo percorso di vita incrocia un insieme di appartenenze, di storie, di memorie. Bizzarri è al tempo stesso al centro e ai margini di una configurazione che lega il cinema svizzero, la migrazione italiana e le sue organizzazioni, quali i cineclub e le Colonie Libere. Bizzarri si potrebbe definire come “l’eccezionale normale” (Grendi 1977, 1994) della migrazione italiana in Svizzera. I suoi film¹⁸ non saranno mostrati solo nei cineclub delle CLI e nelle baracche degli stagionali, ma formeranno i sindacalisti svizzeri nei corsi organizzati dalla Centrale Svizzera di Educazione Operaia, saranno programmati da diversi canali televisivi europei (tranne la RAI) e circoleranno in numerosi festival. La distribuzione internazionale di *Pro Helvetia*, nell’ambito della «Settimana del Cinema Svizzero», servirà la causa della riabilitazione morale di un paese accusato di alimentare il razzismo verso gli italiani. I suoi film saranno proiettati e discussi pubblicamente in tutta la Svizzera nell’ambito delle campagne politiche contro le iniziative anti-stranieri che si protrarranno negli anni Settanta. Durante l’iniziativa “Essere solidali” del 1981, che vedrà per la prima volta diverse organizzazioni politiche, sindacali, religiose svizzere impegnate in una campagna volta a chiedere l’abolizione dello statuto dello stagionale¹⁹, Bizzarri percorrerà in lungo e in largo la Svizzera col suo proiettore 16mm per mostrare il film *Lo stagionale* del 1971, storia di un operaio stagionale vedovo che dopo aver cercato invano di ottenere il diritto al ricongiungimento familiare del figlio, capisce che l’unica strada è la lotta politica. Così Bizzarri ricorda quel periodo:

Adesso questo *Être solidaires* mi ricordo che, siccome lavoravo anch’io, di pupparsi dopo nove ore di lavoro il proiettore di 30 chili, metterlo in macchina, andare nel Jura a far vedere ’sti film, durante la campagna xenofoba, di... che ci sono state a più riprese, non solo Schwarzenbach. Che lì c’era un pubblico veramente interessato a questi film, poi al dibattito che ne seguiva, era molto vivo. Mi ricordo che c’erano anche dei preti che organizzavano delle proiezioni ed era molto animata la discussione dopo, perché c’erano parecchi presenti che sostenevano gli immigrati e altri magari che “vengono a mangiare il pane nostro”, “io non sono razzista, ma gli stranieri non li posso vedere”, quindi il dibattito era abbastanza vivo lì (La Barba 2016[b]).

In questo apprendistato della xenofobia, del razzismo e della solidarietà (La Barba 2016[b]) Bizzarri denuncerà l’ingiustizia subita dai migranti, invitando gli svizzeri a mostrare solidarietà verso di essi. La sua pratica cinematografica fornirà un modello di espressione e di emancipazione, di impegno politico e di militanza. Queste le memorie di Bertrand Theubet, regista e giornalista della televisione svizzera, a distanza di anni dalla realizzazione di un reportage biografico su Bizzarri:

¹⁸ La filmografia di Bizzarri si compone di una quindicina di film che variano tra generi diversi: fiction, documentario, poema visivo. Essi rappresentano temi e figure diverse: il militante comunista, lo stagionale, le seconde generazioni e le crisi identitarie, i richiedenti asilo, e attualmente le stragi naziste, la terza età. Negli archivi privati sono presenti molti filmati di famiglia, reportage, che saranno riportati alla luce grazie ad un progetto di archiviazione in corso presso la Cineteca nazionale svizzera di Losanna.

¹⁹ Istituito nel 1931 dalla legge federale sulla dimora e il domicilio degli stranieri, questo statuto prevedeva per i lavoratori stranieri un soggiorno limitato ai nove mesi della stagione lavorativa. Le prestazioni delle assicurazioni sociali erano ridotte, non era possibile il cambiamento del domicilio e del datore di lavoro. Il divieto del ricongiungimento familiare ha provocato il tragico fenomeno dei bambini clandestini. Nonostante le innumerevoli lotte per chiederne l’abolizione, la soppressione dello statuto dello stagionale è avvenuta solo nel 2002 con l’entrata in vigore dell’accordo sulla libera circolazione delle persone con Unione Europea.

Ho vissuto anch'io questo conflitto costante contro lo straniero. È stata dura. Ma il lavoro di Bizzarri è formidabile, è qualcosa d'inconsueto in un paese come la Svizzera dove non ci sono molti autori che fanno dei film che si potrebbero definire politici. Fare film come li fa Bizzarri è un atto ancora più coraggioso perché compiuto in assoluta solitudine. Non c'è una redazione né un produttore a sostenerlo. Tutto dipende dalla sua volontà di testimoniare su una realtà che tocca la sua biografia, la sua storia. Deve filmare di domenica, tornare sul posto, restarci. Noi giornalisti al limite finiamo un prodotto e poi passiamo ad altro. Nell'attività di Bizzarri quello che è impressionante ancora oggi è il valore di impegno politico, di militanza (La Barba 2016[b]).

Gli svizzeri cineasti, militanti, membri di cineclub, animatori di riviste di cinema, della cineteca svizzera, sembrano condividere con i loro colleghi italiani la volontà di costruire, inventare una nuova cultura (Porret 2008). Alcuni dei film svizzeri sugli italiani saranno inclusi nel catalogo della Cineteca Pollitzer dei cineclub delle Federazione delle Colonie Libere Italiane in Svizzera (FCLI). I registi svizzeri dal canto loro avranno l'occasione di tessere relazioni con i membri dei cineclub, tra i quali Alvaro Bizzarri, in occasione di proiezioni, assemblee pubbliche, festival. I "trenta gloriosi" hanno influenzato l'esperienza della migrazione e le sue rappresentazioni, così come l'esperienza della cittadinanza e le rappresentazioni della società nazionale, facendo emergere i paradossi e le contraddizioni dei processi di modernizzazione. La storia ne è testimone, così come le memorie pubbliche, collettive, individuali e il loro corollario di rimozioni, silenzi, oblio (Pollak 1993). La trasmissione della memoria della migrazione italiana, delle sue forme di impegno politico, manca sia a livello di memoria collettiva che di memoria pubblica²⁰. Le ferite, i conflitti di memoria della migrazione italiana in Svizzera sono le conseguenze di conflitti storici. Anche se l'opera del cineasta Bizzarri è iscritta nella storia del cinema svizzero (Dumont e Tortajada 2007), se la conoscenza e la coscienza di questo passato si è accresciuta oggi nell'opinione pubblica, le immagini di questa storia necessitano di essere maggiormente comprese e interpretate nel contesto più vasto della modernizzazione svizzera e della presa di coscienza di una configurazione di agenti sociali. Come abbiamo dimostrato in una precedente ricerca di sociologia visuale (La Barba 2003; Cattacin & al. 2004; La Barba 2007), una memoria collettiva²¹ tradita, conflittuale, rimossa, non elaborata, rischia di provocare il riprodursi dei pregiudizi subiti dai vecchi migranti, e di riflesso dalle seconde generazioni, verso i nuovi migranti.

Raphaël Cuomo e Maria Iorio, due artisti visuali svizzeri di origine italiana, che hanno conosciuto le opere di Bizzarri, in un recente lavoro audiovisivo dal titolo *Appunti del passaggio* (2016) danno corpo a questa memoria "dissolta", "frammentata". Il poema visivo, intreccia una narrazione fuoricampo della regista, costruita a partire da testimonianze reali, con foto d'epoca, paesaggi del Nord e del Sud e immagini di locali di una stazione di frontiera abbandonata dove i corpi dei migranti venivano denudati e sottoposti al controllo sanitario prima dell'ingresso in Svizzera. Gli autori attraversano la frontiera dei paesi, quella dei corpi, e quella metaforica dell'oblio e della memoria, della denuncia e della rimozione. «Ti dico che ho poca memoria di questi avvenimenti», le immagini

²⁰ «La memoria pubblica è l'insieme dei discorsi riguardanti il passato che trovano spazio nella sfera pubblica, cioè in quello spazio che non coincide né con le istituzioni dello Stato, né con le cerchie dei cittadini privati, ma si configura come il luogo dell'incontro dei privati e della critica, o delle pressioni che questi esercitano nei confronti dello Stato. In poche parole, è *l'immagine del passato pubblicamente discussa*» (Rampazi & Tota 2007, p. XIV).

²¹ Sulla memoria collettiva si fa riferimento ai lavori di Maurice Halbwachs.

del passato che «non dicono niente» (*ivi*) non suscitano ricordi. La narrazione della durezza di questo passato che non passa è affidata alla maschera di Pulcinella:

Io sono la fame, un morto di fame, sangue, braccia, braccia venute dal Sud. Io esisto solo perché il mio corpo lavora, perché sono il mio corpo, lavoro. Io sono flusso, marea dalle terre più remote, un flusso da controllare e canalizzare. Invasione, infiltrazione, infiltrazione, invasione. Infiltrazione straniera. Briganti! Maccheroni! L’Africa. Io sono uno zingaro, una madre vestita di nero, un animale. Asino! Latin lover. Sofia Loren e tutti i santi. Io sono uno schiavo che suda tutto il sangue del suo corpo.

[...]

Io sono infezione, contagio, rischio sanitario, e misura speciale. Invasione! Dove siamo noi c’è la merda, impestiamo tutta la zona. Io sono sporcizia, puzza, puzza maledetta d’umanità. Io sono corpo brutto, sporco, disgustoso. Personalità pre-morbosa, depressione ipocondriaca di sradicamento. Acqua sozza. Io sono infamia. Abiezione.

[...]

Io sono testa bassa e spalle piegate. Disperata umiltà. Un povero cafone ignorante, cocciuto. Mangiatore di gatti. Sfruttato e fregato. L’uomo a disparte del popolo. Merce umana. Esercito moderno di riserva. Pezzo di ricambio per il controllo assoluto del mercato del lavoro. Se mostro la falce e il martello mi rispediscono subito. Io sono il colonialismo a domicilio. No! La lotta! La lotta! Uno scontro e un incontro. Una forza di trasformazione. Contaminazione. Io sono la storia, il rimosso della storia. Rondine. Uccello libero.

Secondo il teorico dell’arte Simone Frangi, il progetto visivo dei due artisti svela il desiderio meschino di sedentarietà, purezza, universalità che sottintende segretamente ogni idea di nazione. La figura del migrante incrina i reticoli astratti che producono i territori e l’omogeneità geoculturale e politica, e svela la grande finzione europea e il suo asse di cattiva orizzontalità. La figura del migrante italiano nella Svizzera dei “trenta gloriosi” può a giusto titolo definirsi come:

un prototipo del soggetto diasporico futuribile che massimizza le sue possibilità di sopravvivenza attraversando sistematicamente dei confini e grazie al quale si forma l’utopia di una soggettività storica sovranazionale capace di mettere in atto nuovi modelli abitativi del territorio e delle comunità topologicamente definite²².

Bibliografia

Fonti primarie

ADSU Archivio di Deposito Società Umanitaria, fascicolo 584/325, Convegno residenziale di circoli culturali della Svizzera, in collaborazione con la Federazione colonie libere italiane in Svizzera (Meina, 7-13 agosto 1966).

CALEFFI, P., 1963, *Il caso Stocker*, in: «Bollettino quindicinale dell’emigrazione», 9-10.

«GAZETTE LITTÉRAIRE» 1964 (ottobre), Supplemento settimanale de «La Gazette de Lausanne», 17-18.

²² Pubblicato da Archive Books, Berlino, in occasione della mostra di Maria Iorio e Raphaël Cuomo, *Logica del passaggio*, a cura di Simone Frangi presso la Fondazione Querini Stampalia, Venezia (06.05.2015 – 07.06.2015). L’intervento spaziale include il film *Appunti del passaggio* (2015) con una performance vocale di Alessandra Eramo e il suono di Gilles Aubry (documento ricevuto dagli autori).

Fonti secondarie

- BACKMANN, D., 2003, *Il lungo addio - Der lange Abschied*, Limmet Verlag, Zurich.
- BUACHE, F., 1978, *Le cinéma suisse*, Editions l'Age d'Homme, Lausanne.
- CASTELNUOVO FRIGESSI, D., 1978, *La condition immigrée. Les ouvriers italiens en Suisse*, Editions d'en bas, Lausanne.
- CASTRO, S. & COLUCCI, M., 2010, *L'immigrazione italiana in Svizzera dopo la seconda guerra mondiale*, in: «Studi Emigrazione», 180.
- CATTACIN, S., 1987, *Neokorporatismus in der Schweiz: die Fremdarbeiterpolitik*, in «Zürich: Kleine Studien zur politischen Wissenschaft», 243-244.
- CATTACIN, S., LA BARBA, M., MICHELONI, C. & ROTHENBÜLHER, I., 2004, *La scaletta delle galline. La comunità italiana e il razzismo. Risultati di un progetto d'intervento*, in: «Forum», 3.
- CATTACIN, S. & KAYA, B., 2005, *Le développement des mesures d'intégration de la population migrante sur le plan local en Suisse*, in: Mahnig, H., (a cura di), *Histoire de la politique de migration, d'asile et d'intégration en Suisse depuis 1948*, Seismo, Zurich.
- CATTACIN, S. & LA BARBA, M., 2014, *Mobilité internationale et vie associative*, in: SRK Schweizerisches Rotes Kreuz, (a cura di), *Freiwilligkeit und Vielfalt im Zeichen der Menschlichkeit*, Seismo, Zurich.
- CENTLIVRES, P., 1996, *A propos des frontières intérieures de la Suisse*, in: Fabre, D., (a cura di), *L'Europe entre cultures et nations: actes du colloque de Tours, décembre 1993*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme.
- CERUTTI, M., 1995, *L'immigration italienne en Suisse dans le contexte de la Guerre Froide*, in: Batou, J., Cerutti, M. & Heimberg, C. (dir.), *Pour une histoire des gens sans histoire. Ouvriers, exclus et rebelles en Suisse, 19e-20e siècles*, En bas, Lausanne.
- CERUTTI, M., 2005, *La politique migratoire de la Suisse 1945-1970*, in: Mahnig, H., (a cura di) *Histoire de la politique de migration, d'asile et d'intégration en Suisse depuis 1948*, Seismo, Zurich.
- CURCIO, A., 2011, *Il management della razza in Italia*, in «Mondi migranti», 3.
- DE MARCHI, B., 1972, *Gli immigrati italiani in Svizzera e il ruolo delle Colonie libere*, Tesi di laurea, Facoltà di Scienze Politiche, Università di Bologna.
- DE SANCTIS, F. M., 1970, *Il pubblico come autore*, La Nuova Italia, Firenze.
- DUMONT, H., 1987, *Histoire du cinéma suisse: film de fiction 1896-1965*, Cinémathèque suisse, Lausanne.
- DUMONT, H. & TORTAJADA, M., 2007, (a cura di), *Histoire du cinéma suisse 1966-2000*, Cinémathèque Suisse Hauterive, Gilles Attinger, Lausanne.

- FCLIS, 1976, *I cineclub degli emigrati in Svizzera*, Cineteca Alfredo Pollitzer delle Colonie Libere Italiane e Commissione Culturale FCLIS, (a cura di), Zurigo.
- FCLIS, 1985, *Passaporti prego! Ricordi e testimonianze di emigrati italiani*, Zurigo.
- FIBBI, R., 1985, *Les associations italiennes en Suisse en phase de transition*, in «Revue européenne des migrations internationales», I(1).
- FRISINA, A., 2016, *Studi migratori e ricerca visuale. Per una prospettiva postcoloniale e pubblica*, in: «Mondi Migranti», 2.
- GIULIANI, G., (a cura di), 2015, *Il colore della nazione*, LeMonnier-Mondadori, Milano.
- GRAFF, S., 2011, “Cinéma-vérité” ou “cinéma direct”: *hasard terminologique ou paradigme théorique ?*, in : «Décadrages», 18.
- GRENDI, E., 1977, *Microanalisi e storia sociale*, in: “Quaderni storici”, n. 35, 1977, pp. 506-520.
- GRENDI, E., 1994, *Ripensare la microstoria?*, in: «Quaderni storici», 86.
- LA BARBA, M., 2001, *Il fenomeno dell’associazionismo culturale nell’emigrazione italiana in Svizzera: il caso delle associazioni regionali abruzzesi*, Rapport de recherche: Fondation pour le bourses d’études italo-suisse, Lausanne.
- LA BARBA, M., 2003, *La scaletta delle galline. Anciennes et nouvelles migrations en Suisse*, DVD, Service de lutte contre le racisme/Federazione delle Colonie Libere/Forum Suisse pour l’étude des Migration et de la population.
- LA BARBA, M., 2007, *Les associations italiennes en Suisse. Mondes Visions Divisions*, DVD, Controtempo/Unité de sociologie visuelle de l’Université de Genève.
- LA BARBA, M., 2009, *Alvaro Bizzarri: migration, militance et cinéma*, in «Décadrages», 14.
- LA BARBA, M., 2012, *Mémoires et visions de la migration italienne en Suisse*, in: «Revue de l’Institut de sociologie», 1(4).
- LA BARBA, M., 2013[a], *Les ciné-clubs de la Federazione delle Colonie Libere Italiane in Svizzera: naissance d’un mouvement culturel dans la Suisse des années 1960*, in: La Barba, M., Stör, C. Oris, M. & Cattacin, S., (a cura di), *La migration italienne dans la Suisse d’après-guerre*, Antipodes, Lausanne.
- LA BARBA, M., 2013[b], *Alvaro Bizzarri et la naissance d’un cinéaste migrant: scénario d’une rencontre*, in: La Barba, M., Stör, C. Oris, M. & Cattacin, S., (a cura di), *La migration italienne dans la Suisse d’après-guerre*, Antipodes, Lausanne.
- LA BARBA, M. 2014, *Creative Nostalgia for an Imagined Better Future: Il treno del Sud by the Migrant Filmmaker Alvaro Bizzarri*, in: Niemeyer, K. (a cura di), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Palgrave Macmillan, New York-London.

- LA BARBA, M., 2015, *E le braccia diventarono uomini e donne. Un progetto di cittadinanza attraverso il cinema*, in «Terra cognita», 27.
- LA BARBA, M., 2016[a], *Le cinéma et la migration italienne dans la Suisse des Trente Glorieuses. Histoires, mémoires, utopies*, Tesi di dottorato in Sociologia, Università di Ginevra.
- LA BARBA, M., 2016[b], *Memoria e Utopia. Alvaro Bizzarri cineasta migrante*, DVD, film della tesi di dottorato in Sociologia, Università di Ginevra,
- LA BARBA, M. & MAYENFISCH, A., 2009, *Accueillis à bras fermés. Travailleurs immigrés dans la Suisse des années 70: le regard d'Alvaro Bizzarri*, DVD, Les Amis d'Alvaro Bizzarri/TSR/AB.
- LA BARBA, M., STÖR, C., ORIS, M. & CATTACIN, S., (a cura di), 2013, *La migration italienne dans la Suisse d'après-guerre*, Antipodes, Lausanne.
- LAHIRE, B., 2006, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, La Découverte, Paris.
- MAIOLINO, A., 2011, *Als die Italiener noch Tschinggen waren. Der Widerstand gegen die Schwarzenbach-Initiative*, Rotpunktverlag, Zurich.
- MAHNIG, H., (a cura di), 2005, *Histoire de la politique de migration, d'asile et d'intégration en Suisse depuis 1948*, Seismo, Zurich.
- MARTINIELLO, M., 1997, *Sortir des ghettos culturels*, Presse de Sciences Po, Paris.
- MELLINO, M., 2011, *De-provincializzare l'Italia. Note su colonialità, razza e razzializzazione nel contesto italiano*, in: «Mondi migranti», 3.
- MIRZOEFF, N., 2011, *The right to look. A counterhistory of visibility*, Duke University Press, Durham (NC).
- MOESCHLER, O., 2007, *Cinéastes rebelles, experts étatique du cinéma et la co-construction du Nouveau cinéma suisse*, in *20 ans de sociologie de l'art. Bilan et perspectives*, in: Le Quéau, P., (a cura di), L'Harmattan, Paris.
- MOESCHLER, O., 2011, *Cinéma suisse. Une politique culturelle en action: l'État, les professionnels, le public*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne.
- NIEDERBERGER, J. M., 2004, *Ausgrenzen, Assimilieren, Integrieren: die Entwicklung einer schweizerischen Integrationspolitik*, Seismo, Zürich.
- PASSY, F., 1992, *Le mouvement de solidarité en Suisse: analyse de la mobilisation dans une perspective organisationnelle*, in : «Travaux et communication», 3.
- POLLAK, M., 1993, *Une identité blessée. Études de sociologie et d'histoire*, Métailié, Paris.
- PORRET, M., 2008, *Diffuser le jeune cinéma romand partout!: Marcel Leiser et Cinéma Marginal Distribution (1968-1974)*, in: Boillat, A., Brunner, P. & Flückiger, B., (a cura di), *Kino CH: Rezeption, Ästhetik, Geschichte = Cinéma CH: réception, esthétique, histoire*, Schüren, Marburg.

- PREZIOSO, S., 2004, *Itinerario di un "figlio del 1914". Fernando Schiavetti dalla trincea all'antifascismo*, Lacaita, Manduria-Bari-Roma.
- QUEIROLO PALMAS, L. & RAHOLA, F., (a cura di), 2011, *Nominare la razza*, in: «Mondi Migranti», 3.
- RAMPAZI, M. & TOTA, A. L., 2007, *La memoria pubblica*, UTET, Torino.
- RICCIARDI, T., 2013, *Associazionismo ed emigrazione. Storia delle Colonie Libere e degli Italiani in Svizzera*, Laterza, Bari.
- SCHAUB, M., 1990, *L'usage de la liberté: le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, l'Age, Lausanne.
- SCHLAPPNER, M. & SCHAUB, M., 1987, *Cinéma Suisse. Regards critiques 1896-1987*, Zurich, Centre suisse du cinéma.
- SEILER, A., 2006, *Siamo Italiani. Il vento di settembre*, DVD, Film Coopi, Zurich.
- STEUNAUER, J. & VON ALLMEN, M., 2000, *Changer la baraque. Les immigrés dans les syndicats suisses 1945 – 2000*, Editions d'en bas, Lausanne.
- STUDER, B. & VALLOTTON, F., 1997, (a cura di), *Histoire sociale et mouvement ouvrier. Un bilan historiographique, 1848-1998*, En bas/ Lausanne, Chronos Verlag/ Zurich.
- TORTAJADA, M. & ALBERA, F., 2000, *Cinéma suisse, nouvelles approches: histoire, esthétique, critique, thèmes, matériaux*, Payot, Lausanne.
- TORTAJADA, M., 2008, *Du "national" appliqué au cinéma*, in: «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», 54.
- WALTHER, A., 2008, *"La Suisse s'interroge": un cas de "propagande nationale" censurée*, in: Bertin-Maghit, J. P., (a cura di), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau monde, Paris.
- ZANIER, L., 2004, *Fiches*, in: Halter, E., (a cura di), *Gli italiani in Svizzera. Un secolo di emigrazione*, Casagrande, Bellinzona.

9. «Io sono rom». Note sul cinema di Laura Halilovic¹

Barbara Bello e Sabrina Tosi Cambini

Università degli Studi di Milano e Università di Firenze

Il motivo per il quale un'antropologa e una sociologa del diritto trovano importante riflettere sul cinema deriva dalle potenzialità contro-narrative di una produzione visiva e narrativa dall'interno della realtà rom e dal punto di vista femminile, in grado di decostruire l'universo semantico denigratorio di un antiziganismo che in Italia è dominante².

Al centro di questo contributo vi sono i due film *Io, la mia famiglia rom e Woody Allen* e *Io rom romantica*³ realizzati da Laura Halilovic, romnì di origine bosniaca che vive a Torino, dove la sua famiglia è arrivata all'inizio degli anni Sessanta.

Entrambi sono fortemente autobiografici: il primo, del 2009, ha un chiaro taglio documentaristico, mentre il secondo è un lungometraggio, un'opera prima, uscita nel luglio 2014. Le due pellicole, con cifre stilistiche diverse, possono essere considerate importanti auto-narrazioni poiché consentono allo spettatore di avvicinarsi “da dentro” al mondo articolato e complesso a cui Laura appartiene, quasi sempre posto sotto silenzio e rappresentato attraverso le lenti dei *gagé*⁴.

Vale la pena di introdurre il lettore a questi due lungometraggi con una breve presentazione. Il documentario d'esordio *Io, la mia famiglia rom e Woody Allen* racconta la storia della famiglia Halilovic, emigrata in Italia dalla Bosnia-Erzegovina, attraverso un quadro intimo di questa rete familiare e le aspirazioni della giovane Laura. È stato ospitato in festival nazionali e internazionali, dove ha ricevuto premi e riconoscimenti⁵. La Regione Piemonte ha facilitato la distribuzione del film

¹ Sebbene l'articolo sia frutto di una riflessione condivisa tra le autrici, è da attribuire a Barbara Giovanna Bello il par. 1 e a Sabrina Tosi Cambini il par. 2. «Io sono rom» è un'affermazione pronunciata da Laura Halilovic nelle prime battute del documentario del 2009 *Io, la mia famiglia rom e Woody Allen* (si veda più avanti nel par.1).

² «L'anti-ziganismo [ziganismo] è una forma molto specifica di razzismo, una ideologia di superiorità razziale, una forma di disumanizzazione e di razzismo istituzionalizzato. È alimentato da una discriminazione storica e dalla lotta per mantenere i rapporti di forza che permettono determinati vantaggi ai gruppi di maggioranza. Esso si basa, da un lato, sulle paure immaginate, sugli stereotipi negativi e miti e, dall'altra, sulla negazione o cancellazione dalla coscienza pubblica di una lunga storia di discriminazione nei confronti dei Rom. Si ignora, non solo gli eventi dove i rom sono stati uccisi con bestialità, ma anche tutte quelle caratteristiche nella vita dei rom che non sono stereotipate. I pregiudizi nei confronti dei rom vanno chiaramente al di là della costruzione di stereotipi razzisti che li associano a tratti e comportamenti negativi. La disumanizzazione è il suo punto centrale. I rom sono visti come meno che umani; essendo meno che umani, essi sono percepiti come non moralmente autorizzati ad avere gli stessi diritti umani del resto della popolazione» (Nicolae 2007, 21-22, traduzione nostra) Nella definizione più generale di antiziganismo, la letteratura concorda sull'intendere l'antiziganismo come una forma specifica di razzismo, che può sottendere tanto ideologie di superiorità razziale, quanto processi di de-umanizzazione, che forme di discriminazione strutturale e istituzionale nei confronti dell'“alterità zingara”. Dell'ampia letteratura disponibile sull'antiziganismo, si veda almeno l'ultimo lavoro di Piasere (2015b) e la sezione tematica di ANUAC 1/2017 curata da Tosi Cambini e Beluschi Fabeni contiene una ricca bibliografia a riguardo (Tosi Cambini & Fabeni 2017).

³ Halilovic 2009, *Io, la mia famiglia rom e Woody Allen*, documentario, 50', Italia; Halilovic 2014, *Io rom Romantica*, commedia, 80', Italia.

⁴ Con la parola *gagé* – e le sue varianti linguistiche – i rom indicano gli “altri”, e quindi – di conseguenza – “noi”, in quanto società di appartenenza delle autrici.

⁵ Per una lista esaustiva a riguardo e la sinossi del film si rimanda all'indirizzo: http://www.fctf.it/movie_item.php?id=990&lang=en. (15 dicembre 2016). Il film è interamente visibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=2aho96I-HzQ>. (15 dicembre 2016).

in più di 200 scuole e sono stati organizzati numerosi incontri con la regista. A metà ottobre del 2009, il film documentario e le esperienze di attività didattica legate ad esso sono stati presentati al Consiglio d'Europa a Strasburgo. *Io rom Romantica*, invece, è un cinema di finzione, ma che continua ad attingere dalle esperienze vissute in prima persona dalla regista. Protagonista è Gioia, adolescente italo-bosniaca di origine rom, che vive in un alloggio di residenzialità pubblica nella periferia torinese. Mentre la giovane è determinata ad entrare nel mondo del cinema come regista, il padre è seriamente preoccupato per il suo futuro e vorrebbe vederla sposata. Il film ha ricevuto critiche positive e ha partecipato a festival e concorsi, senza avere però la stessa eco del primo⁶.

Entrambi i film, anche se con livelli diversi di linguaggio e approfondimento, possono essere definiti contro-narrazioni visive che rimettono al centro la soggettività delle persone rom attraverso lo sguardo di Laura, dopo decenni in cui queste sono state “l'oggetto” costruito – sul piano politico, burocratico, sociale e culturale – da pratiche discorsive egemoni non-rom, sovente collegate a strumentalizzazioni a fini propagandistici di vari partiti della scena politica. Tali pratiche hanno alimentato nell'immaginario collettivo rappresentazioni stereotipate delle persone rom in generale e, nell'intreccio tra relazioni di potere sessiste e razziste, anche delle donne rom “vittime” della propria cultura.

Nell'arco degli ultimi trent'anni si è assistito a una progressiva de-umanizzazione e a una crescente esclusione delle persone rom. Infatti, sebbene l'antiziganismo in Europa sia un fenomeno di lungo periodo, fino agli anni Novanta, la “questione” rom nelle città italiane non esisteva. La politica dei campi, un trattamento differenziato unico in Europa, si è alimentato ed ha alimentato, in un circolo altamente negativo, la costruzione del “nomade” come categoria personologica, facendola entrare anche in ambiti professionali come i Servizi Sociali e le aule dei Tribunali (si veda Salza 2010 e Tosi Cambini 2015). La visibilità dei campi, come ghetti esistenti e come rappresentazione mediatica, che offusca quella del processo che ha portato alla loro produzione, si coniuga con quella che Leonardo Piasere ha definito una «ripulsa di ordine 'sensoriale' verso gli Zingari» (1991, 198). E

la vista è forse il senso che più è toccato dagli Zingari, forse perché è quello che è in grado di avvertirne la presenza anche da lontano. La visione degli Zingari è considerata un 'marcio', uno 'sconcio' [...] e spesso incita all'allontanamento in nome del 'decoro' e dell' 'estetica' della città o di una zona (ivi, 200).

D'altronde, da parte dei non-Rom, una persona sembra essere categorizzata come “rom”, solo se l'aspetto esteriore – in particolare i vestiti e la pettinatura dei capelli per le donne, a volte il colore della pelle – collima con l'immagine stereotipica dello zingaro/a, facendo seguire a questa l'attribuzione di attitudini e comportamenti, come ben ha mostrato lo studio di Tosi Cambini sui presunti rapimenti di infanti non-rom da parte di rom (2015). Ritenuti ancora più lontani dello “straniero” di Georg Simmel (Dal Lago 1998), i rom (soprattutto i rom romeni) negli anni Duemila sono stati considerati il «nemico pubblico» *par excellence* (Sigona 2008b) e descritti come una minaccia alla sicurezza dei non-rom (ivi), tale da giustificare risposte d'emergenza⁷. Per un lungo

⁶ Per la scheda tecnica del film, sinossi più ampia e il riferimento completo ai festival e premi, si veda l'indirizzo online: http://www.wildside.it/portfolios/140/?cpt_item=io-rom-romantica#. (15 dicembre 2016).

⁷ Vedasi più avanti, paragrafo 1.

periodo essi sono rimasti tra le “vittime ignorate della logica mainstream” della ricerca (Palidda 2016, 83) e, allo stesso tempo, le loro condizioni di insicurezza umana, secondo la definizione che di essa viene fornita dal diritto internazionale (Bello 2016), sono rimaste tra le “insicurezze ignorate” dai governi. In questa prospettiva, i film di Laura Halilovic possono quindi essere considerati delle contro-narrazioni visive, perché propongono immagini non comunemente associate ai rom. Se, come notoriamente scrive Renato Rosaldo, la “cultura” si presenta non tanto quale prodotto di artefatti, regole, credenze, quanto piuttosto di catene associative e di immagini che suggeriscono quali cose possono essere associate fra loro (Rosaldo 1997) allora potremmo definire quella della regista una operazione che ambisce a dare il proprio contributo per un cambiamento culturale attraverso l’approccio visivo.

Il presente testo si compone di due paragrafi, che mirano a mettere in luce due diversi aspetti che si intrecciano nel racconto e nelle immagini di Laura: la vita della protagonista e la questione dei diritti delle persone rom. Il primo paragrafo è dedicato al documentario del 2009 e, in particolare, ai temi della violazione e dell’affermazione dei diritti delle persone rom, che, pur non essendo l’oggetto principale della storia narrata da Laura, costituiscono parte integrante del dialogo interiore della giovane interprete e di quello con lo spettatore. Il paragrafo tratteggia, dunque, senza pretese di esaustività, il contesto in cui il racconto prende forma e alcune evoluzioni avvenute negli anni successivi. Il secondo paragrafo, invece, adotta una prospettiva emica, ossia dall’interno, per focalizzarsi anzitutto sulle modalità con cui una giovane *romni* sceglie di parlare del suo mondo ai non-rom, sia nel documentario del 2009 che successivo film del 2014. Si sofferma, perciò, maggiormente su elementi autobiografici, come sono resi attraverso la pellicola, plasmati dall’esigenza di essere comunicati per essere capiti. E su come, soprattutto nel secondo lavoro, si ricostruiscono la quotidianità e l’agire della protagonista, e le negoziazioni intergenerazionali e di genere, mostrando assai limitatamente ma sufficientemente per gli obiettivi della regista – e senza mai svelandoli o lasciandoli senza protezione nei confronti dello sguardo esterno ed estraneo – alcuni aspetti della dimensione *romni*.

9.1 Diritti di carta e sfide del diritto

Le date di uscita dei due video di cui tratta questo saggio delimitano un arco temporale che va dal 2009 al 2014: cinque anni – o meglio un lustro, accezione che, nella sua derivazione etimologica, appare quanto mai evocativa nel caso delle persone rom dei “campi nomadi” nelle città toccate dalla cosiddetta “emergenza nomadi” – in cui, almeno “sulla carta”, si è assistito al passaggio dalla retorica dell’emergenza a quella dell’inclusione sociale delle comunità rom (Bello 2016). Una sociologa del diritto, però, non può accontentarsi di ciò che testi di legge e politiche proclamano, ma tenterà di scrutare la distanza tra i “diritti veri” e i “diritti di carta” (Deidda 1990; Prina 2016). In questo paragrafo, il compito è svolto a partire dallo sguardo di Laura sul quotidiano, per spostarsi alla realtà di oggi e tentare di comprendere cosa sia cambiato da allora.

Di seguito mi soffermo sul documentario del 2009 (*Io, la mia famiglia rom e Woody Allen*) nel quale si scorgono, in modo più evidente rispetto al secondo film, la denuncia sociale, la pervasività di un diritto escludente e l’erosione dei diritti soggettivi, senza che questi temi diventino, peraltro,

mai protagonisti assoluti del racconto. Se paragonato con il cinema di denuncia dei *gagé* “sui Rom”⁸, in questo documentario si susseguono sì le parole di un repertorio che ha scandito la vita di molte persone rom in Italia – impronte, sgomberi, permesso di soggiorno, cittadinanza, abitare nei campi vs. abitare in appartamento⁹ e una serie di stereotipi associati dai *gagé* all’“essere Rom”¹⁰ – ma esse sono fili in una trama e in un ordito di emozioni, di poesia e di azioni individuali della protagonista e dei suoi familiari. La regista, infatti, invita lo spettatore a fare lo sforzo, a cui è di rado abituato, di ascoltare per una volta il suo «sapere situato», come direbbe Haraway (1988), di giovane donna rom, svelandogli la sua quotidianità ricca di sfaccettature e quei «momenti impercettibili» (Papadopoulos, Stephenson & Tsianos 2008, xiii) che hanno la forza dirompente di attivare il processo di cambiamento (ivi). Così si scopre, come sarà spiegato con maggiore dovizia di particolari nel paragrafo successivo, il mondo complesso di una giovane donna che, come ogni sua coetanea, coltiva sogni e esercita la sua agentività per realizzarli, traendo forza anche da un’infanzia che è stata felice nonostante la presa di coscienza, fin dai primi giorni di scuola, delle discriminazioni contro le persone rom. Laura si barcamena tra desideri personali e aspettative della famiglia rispetto al suo ruolo di figlia, per esempio a proposito di matrimonio, un istituto centrale e snodo di tensioni intergenerazionali, di genere, di appartenenza e di classe in molte culture (Rouland 1992).

Fin dalle prime battute (nei primi due minuti del documentario) si apprende una questione centrale dell’identità personale di questa giovane donna: «Sono nata in Italia, ho la carta di identità italiana, però il mio passaporto è della Bosnia e ogni anno devo dare le mie impronte digitali per rinnovare il mio permesso di soggiorno. Ma la mia identità è ancora un’altra: io sono rom».

La precarietà di status giuridico, riprodotta per anni dall’ordinamento italiano, a cui molti giovani cittadini di Paesi terzi nati in Italia, rom e non-Rom, sono stati esposti è stata solo parzialmente alleviata dalle recenti modifiche dell’art. 33 del D.L. n. 69/2013¹¹, convertito con modifiche dalla legge n. 98 del 9 agosto 2013. Le disposizioni in esso contenute, infatti, non mutano l’impianto dell’art. 4, comma 2 della legge 91/1992, ma ne mitigano la rigidità in due modi: da un lato, ai fini dell’acquisto della cittadinanza italiana, consentono ai giovani cittadini di Paesi terzi nati in Italia di dimostrare il possesso della residenza legale «con ogni idonea documentazione» qualora vi siano «inadempimenti riconducibili ai genitori o agli uffici della Pubblica Amministrazione» (evenienza molto diffusa nel caso dei giovani rom, vista la propensione di molte amministrazioni locali ad applicare in modo discriminatorio o disapplicare le norme vigenti per evitare il radicamento sul proprio territorio dei Rom); dall’altro permettono di effettuare la dichiarazione di volontà di acquisizione della cittadinanza anche dopo il compimento dei 19 anni di età, qualora gli ufficiali di

⁸ Si veda paragrafo 2 e in particolare nota 21.

⁹ I dati disponibili dimostrano che solo una su cinque persone rom vive nei campi, Associazione 21 luglio, Rapporto Annuale 2015, http://www.21luglio.org/wp-content/uploads/2016/04/Rapporto_annuale_2015_def_web.pdf. (15 febbraio 2017).

¹⁰ Si veda al riguardo Tosi Cambini 2014 e 2015a.

¹¹ Sul punto si veda l’accurata scheda redatta da Giulia Perin per l’Associazione di Studi Giuridici sull’Immigrazione (Perin 2016). L’acquisizione della cittadinanza italiana da parte dello straniero nato in Italia ai sensi dell’art. 4, comma 2, legge 91/1992. Disponibile su: <http://www.asgi.it/wp-content/uploads/2016/08/ASGI-scheda-cittadinanza-straniero-nato-in-Italia-ex-art.-4-comma-2.pdf>. (12 novembre 2016).

Stato Civile non abbiano comunicato all'interessato, nella sede di residenza quale risulta all'ufficio, la possibilità di effettuare tale dichiarazione nel corso dei sei mesi precedenti il compimento del diciottesimo anno di età. Quest'ultima previsione, però, rischia di restare lettera morta per molti giovani rom, le cui famiglie avevano stabilito la propria residenza presso un "campo nomadi" in cui non abitano più, oppure per tutti quei giovani rom che vivono in campi irregolari e hanno vissuto l'esperienza di uno o più sgomberi. L'efficacia di queste disposizioni dipenderà, quindi, dalle misure concrete che l'ordinamento italiano adotterà per raggiungere anche i giovani rom e che sono, al momento, del tutto assenti.

Nelle parole di Laura, al numero di documenti e alla trafila a cui è costretta a sottoporsi ogni anno per rinnovare il permesso di soggiorno fa quasi da contraltare la semplicità di un'identità che sembra sfuggire a questa pesantezza: l'essere Rom, descritto con gioiosità anche attraverso i ricordi familiari in cui ricorre la parola «libertà», è contrapposto sia al mondo dei *gagé*, sia all'etichetta di "zingari" attribuita da questi ultimi ai rom (sulla contrapposizione Rom/zingaro tornerò di seguito). Questo è un passaggio delicato perché se la narrazione sull'identità rom da parte di Laura ha il merito di contribuire a scardinare le coriacee certezze – la maggior parte delle quali stereotipate e negative¹² – dei *gagé* sulle relazioni all'interno delle comunità rom ed a ridurre «lo scandalo dell'alterità» (Sigona 2008a), essa stessa può ingenerare l'equivoco nello spettatore meno attento che esista una cultura o un'"essenza rom" (*romanipé*) indistinta, universale e senza sfumature al proprio interno, granitica e immutabile. In realtà, come ricorda Sally Engle Merry, oggi è diffuso un modo di concepire la cultura più «dinamico, proattivo e storicizzato» (Merry 2003, 67). La complessità dell'universo rom (in termini di differenti comunità, religioni, status giuridici, ecc.) è ora riconosciuta anche in documenti ufficiali europei ed italiani, ma nella pratica riaffiora sempre il pericolo di spostare sul piano ontologico le categorie epistemologiche usate a proposito di Rom. Ciò rischia di vanificare il tentativo di decostruzione dell'immagine essenzializzante attribuita alle comunità rom dai *gagé* nel corso di secoli, in cui esse vengono rappresentate come irrimediabilmente "diverse" dalla società dominante e, quindi, con questa inconciliabili, tanto da legittimare interventi discriminatori da parte di autorità locali e nazionali.

Con tali questioni il diritto si confronta quotidianamente, sia quando si prefigge l'intento di escludere un determinato gruppo di persone sulla base di un fattore discriminatorio, sia quando intenda promuoverne l'inclusione. Nel primo caso, in Italia la presunta cultura o etnia rom e l'altrettanto presunta diversità dei rom da tutti gli altri, tracciata su binomi come stanziale/nomade, hanno legittimato l'adozione di misure come il cosiddetto Decreto emergenza nomadi (Decreto del Presidente del Consiglio del 21 maggio 2008)¹³, che ha contrassegnato una delle pagine più buie della recente storia del Paese in materia di mancata applicazione dei diritti umani.

¹² Si vedano i dati riguardanti l'atteggiamento degli Italiani nei confronti delle persone rom contenuti negli Special Eurobarometer on Discrimination (2007, 2012 e 2015), consultabili all'indirizzo: http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/eb_special_en.htm. (15 febbraio 2017).

¹³ Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 21 maggio 2008 "Dichiarazione dello stato di emergenza in relazione agli insediamenti di comunità nomadi nel territorio delle regioni Campania, Lazio e Lombardia". È interessante ricordare che a giugno 2009, lo stesso mese in cui esce il primo documentario di Laura, il T.A.R. del Lazio (T.A.R. del Lazio, Sezione Prima, sentenza del 24 giugno 2009, n. 6352/2009) dichiara l'illegittimità del decreto

Nel secondo caso, si pone la scelta, per esempio, tra l'adozione di una legge *ad hoc*¹⁴ e l'estensione anche alla "minoranza rom" della legge n. 482/1999¹⁵ in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche¹⁶. È comprensibile il fascino esercitato dall'ipotesi di una legge che finalmente riconosca, per la prima volta in Italia, la tutela e le pari opportunità della minoranza rom e sinti, perché il diritto è un potente strumento di persuasione e di legittimazione del potere (Ferrari 1997). Se si pensa che l'unico atto normativo a livello nazionale riguardante i rom negli ultimi decenni (il già citato "Decreto emergenza nomadi" del 2008) ha legittimato pratiche di discriminazione istituzionale nei confronti delle comunità rom che abitavano nei "campi nomadi" e un generalizzato discorso d'odio nei loro confronti, una legge di segno opposto, includente e non più discriminatoria, costituirebbe una base giuridica "forte" per l'affermazione dei diritti delle persone rom. Questa opzione è sostenuta, tra gli altri, da coloro che credono nella bontà di una lotta comune in nome dell'identità rom, come espressione di quell'«essenzialismo strategico» che, lungi dal sostenere l'esistenza di un'«essenza rom», ha «un interesse politico scrupolosamente definito» (Spivak 1988, 13). Tra le critiche che possono essere mosse alla proposta di una legge *ad hoc* vi è che essa non solo rischi di riprodurre l'immagine dei rom come comunità "speciali", diverse, da tutelare in modo paternalistico, ma che addirittura possa generare effetti non voluti e perversi di odio proprio nei confronti delle persone che intende proteggere. In questo senso, appare forse preferibile insistere su due fronti: ottenere l'eliminazione delle norme e prassi discriminatorie nei confronti delle comunità rom e l'applicazione rigorosa e sistematica del diritto antidiscriminatorio, il quale – sebbene migliorabile – fornisce uno strumentario molto più progredito rispetto al passato contro le discriminazioni istituzionali e da parte di privati; ottenere l'implementazione della Strategia Nazionale di Inclusione per i Rom, sinti e Caminanti (Strategia Nazionale) (Daniele 2016), adottata dall'Ufficio Nazionale Antidiscriminazioni Razziali (che funge anche da Contact Point) nel 2012 in attuazione del "Quadro dell'UE per le strategie nazionali di integrazione dei rom fino al 2020".

Questo documento, che rappresenta una vera e propria misura positiva¹⁷, è il primo strumento nazionale di indirizzo delle politiche sui Rom. In estrema sintesi, esso si prefigge di promuovere l'inclusione sociale delle comunità rom in Italia in quattro aree principali: abitazione, istruzione,

“sull'emergenza nomadi” e, di conseguenza, annulla in parte le tre Ordinanze presidenziali attuative del 30 maggio 2008 per le Regioni Lombardia, Lazio e Campania in relazione agli insediamenti di comunità nomadi e alcune disposizioni dei Regolamenti adottati dai Commissari delegati per le Regioni Lombardia e Lazio. Tali censure vengono confermate dal Consiglio di Stato nel 2011 (Consiglio di Stato, Sezione Quarta, sentenza del 16 novembre 2011, n. 6050) e, infine, a seguito di un ultimo ricorso del governo che solleva un conflitto di giurisdizione, dalle Sezioni Unite della Cassazione (Corte di Cassazione, Sezioni Unite Civili, sentenza del 26 marzo 2013, n. 9687), che hanno posto la parola “fine” all'“emergenza nomadi” nella primavera del 2013.

¹⁴ Si rimanda al disegno di legge S. 770 “Norme per la tutela e le pari opportunità della minoranza dei rom e dei sinti” (consultabile all'indirizzo: <http://www.senato.it/leg/17/BGT/Schede/Ddliter/41204.htm>) che riprende la proposta redatta da Paolo Bonetti, Alessandro Simoni e Tommaso Vitale e disponibile in: Bonetti, Simoni & Vitale 2011, 1281-1294.

¹⁵ Legge 15 dicembre 1999, n. 482 “Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche”, pubblicata nella «Gazzetta Ufficiale» n. 297 del 20 dicembre 1999.

¹⁶ Sulle ragioni che hanno determinato l'esclusione della minoranza rom dalla legge n. 482/1999, si vedano i lavori preparatori, consultabili all'indirizzo: https://www.senato.it/application/xmanager/projects/leg17/file/lavori_preparat_n_8.pdf. (15 dicembre 2016).

¹⁷ Le misure positive sono consentite, in via generale, dall'art. 5, Direttiva 2000/43, Direttiva 2000/43/CE del Consiglio, del 29 giugno 2000, che attua il principio della parità di trattamento fra le persone indipendentemente dalla razza e dall'origine etnica, «Gazzetta Ufficiale», n. L 180 del 19/07/2000, 22-26.

salute e lavoro. I rapporti redatti da ricercatori e organizzazioni non governative (Associazione 21 luglio 2015), però, mettono in luce una generale inerzia e l'insoddisfacente attuazione di iniziative effettive, per cui le reali e concrete possibilità di tutela dei diritti delle persone rom dipendono esclusivamente dai contesti e dalle autorità locali.

Da quanto detto fin qui emerge che nei cinque anni intercorsi tra il primo e il secondo film di Laura si è assistito, come purtroppo spesso accade, a un cambiamento a due velocità: da un lato si riscontra, in rapida sequenza, l'emanazione di documenti (come la citata Strategia Nazionale e alcune pronunce giurisprudenziali, a cui accennerò tra breve) che segnano una svolta antidiscriminatoria; dall'altro, si deve prendere atto della lentezza della *mise en œuvre* di sistematiche misure di inclusione delle persone rom. Ciò vuol dire che, al momento, gli effetti prodotti dalla Strategia Nazionale e, in parte, dalla recente giurisprudenza sono soprattutto simbolici e non hanno ancora influito sulle condizioni materiali di molte persone rom in modo sistematico e costante. Si pensi, ad esempio, all'ordinanza del 30 maggio 2015 del Tribunale di Roma, II Sezione Civile che riconosce – per la prima volta in Italia – il carattere indirettamente discriminatorio della condotta di Roma Capitale «che si concretizza nell'assegnazione degli alloggi del villaggio attrezzato La Barbuta» e dispone «la cessazione della suddetta condotta nel suo complesso [...] e la rimozione dei relativi effetti». A distanza di tempo, non sono ancora state individuate soluzioni abitative per le famiglie di questo campo.

A me pare che l'aspetto più rilevante (certamente non sufficiente), al momento, resti soprattutto il cambio di retorica contenuto in questi documenti, che ha investito sia il nome con cui oggi ci si riferisce alle persone rom, sia l'immagine sociale ad esse associata. Rispetto al primo punto (il termine "rom"), anche se l'eteronimo "zingaro" (Marta 2005) è ancora introiettato e usato da alcune comunità a livello locale, la Strategia Nazionale riconosce che i rom non sono più "nomadi" (come ai tempi dell'emergenza nomadi), né "zingari", ma possono rivendicare un nome ("Rom, sinti e Caminanti" in Italia; "Roma" in inglese) privo del significato dispregiativo proprio di altre denominazioni. Sul confine semantico rom/zingaro si sofferma anche Laura, che in questo modo sembra tracciare anche la linea tra il mondo dei rom (ciò che i rom vivono, raccontano di sé e le loro rappresentazioni) e il mondo dei *gagé* (ciò che i non-rom non sanno dei rom quando attribuiscono agli "zingari" stereotipi e generalizzazioni).

In merito al secondo punto (l'immagine sociale delle persone rom), la Strategia Nazionale e la recente giurisprudenza riconoscono il diritto delle persone rom a non essere associate alle odiose rappresentazioni, proposte dai media e dal discorso pubblico per anni, che hanno inciso negativamente sulle esperienze di vita di molte persone rom fin dalla prima infanzia. La scoperta di essere considerata "zingara" dai *gagé* avviene, per Laura come per molti bambini rom inseriti nei percorsi di istruzione, a scuola. Il primo giorno di scuola coincide con la consapevolezza di non essere desiderati al di fuori della propria cerchia familiare o delle altre persone rom. È qui che molti bambini rom iniziano a interiorizzare il senso di inferiorità rispetto ai bambini *gagé*, che spesso li accompagna nel corso della vita. Attraverso le interviste ai *gagé*, nel documentario del 2009 emergono tutte le caratteristiche da questi attribuite agli "zingari": «A me fanno un po' paura, la loro cultura è un po' pericolosa per noi», «fanno solo che rubare e danno, nient'altro», «sono tutti

uguali, basta aprire i giornali la mattina e vedere». Il ruolo dei media è stato centrale nella costruzione e diffusione di notizie deformanti sui Rom. Come ricorda Alessandro Dal Lago, i fatti di cronaca compiuti da stranieri diventano «prove empiriche di una verità data per scontata dall'informazione di massa» (Dal Lago 1999, 12). L'autore ricorda che gli “zingari” rientrano tra i gruppi che storicamente in Europa sono stati considerati «alieni a cui si attribuivano periodicamente pratiche inconfessabili» (ivi, 9). Ciò ha alimentato quel meccanismo tautologico della paura in cui l'enunciazione dell'allarme (emergenza nomadi, furti da parte dei Rom, ecc.) «dimostra la realtà che esso denuncia» (ivi, 19).

Nei primi minuti del documentario la madre di Laura, esasperata dalle generalizzazioni sui Rom, afferma:

Non bisogna dire che tutti i rom sono uguali perché non bisogna fare di tutta l'erba un fascio. Non siamo tutti uguali. Sgombrano i rom solo perché uno ha sbagliato. Quando un rom fa qualche reato ci trattano come se fossimo tutti colpevoli [...] Per questo dico che i gagé devono saper distinguere, devono imparare a distinguere la gente. Se uno commette un reato, c'è la legge. Lo prendono, gli prendono le impronte digitali e lo mettono in prigione e basta. Non deve pagare l'innocente per il colpevole (Halilovic 2009, 6'-9').

Questo brano invoca la “legge” e l'intervento di qualcuno che sappia discernere “l'innocente” dal “colpevole”, dopo anni in cui si è fatto “di ogni erba un fascio” (Schauer 2008) a proposito di persone rom. A questo processo di decostruzione degli stereotipi sui rom ha contribuito, soprattutto dal 2010 in poi, anche la giurisprudenza.

Tra le pronunce che meritano di essere ricordate, ai fini di questo articolo, due decisioni assumono particolare rilievo. La prima è la nota sentenza della Corte di Cassazione del 2010¹⁸ che ha annullato l'ordinanza del Tribunale per i Minorenni di Napoli del 2009 perché faceva riferimento agli «schemi culturali dell'etnia di appartenenza» per negare l'applicazione di una misura cautelare a una giovane rom accusata di aver tentato di sottrarre una bimba alla propria madre a Ponticelli, nei pressi di Napoli (Bello 2016). La seconda è la sentenza del 16 febbraio 2015 del Tribunale di Roma¹⁹, che ha dichiarato discriminatorio il riferimento – contenuto in un parere motivato sulla ricettazione e sull'incauto acquisto (art. 712 c.p. *Acquisto di cose di sospetta provenienza*) all'interno di un libro per la preparazione dell'esame di avvocato della casa editrice Simone – all'acquisto da «un mendicante, da uno zingaro o da un noto pregiudicato» tra le circostanze indizianti soggettive che dovrebbero ingenerare nell'acquirente il sospetto che il bene provenga da reato. La sentenza ha condannato il Gruppo Editoriale Simone e l'autore della pubblicazione a «cessare il comportamento discriminatorio, provvedendo al ritiro dal mercato della pubblicazione *Pareri motivati di diritto penale per l'esame di avvocato – luglio 2011* o di successive edizioni recanti il medesimo contenuto e, in caso di pubblicazioni successive, alla eliminazione dell'espressione “quando la cosa, nonostante il suo notevole valore, sia offerta in vendita da uno zingaro”».

Queste e altre pronunce giurisprudenziali, la cui trattazione esula dall'economia di questo lavoro, sono molto significative, non fosse altro perché la rivendicazione di diritti alla base di questi

¹⁸ Corte di Cassazione, V Sezione Penale, n. 17696/2010.

¹⁹ Tribunale di Roma, I Sezione Civile, sentenza del 16 febbraio 2015.

provvedimenti ha iniziato a realizzare l'auspicio espresso da Laura di un "risveglio" delle comunità rom: «Io credo che i rom debbano lottare per i loro diritti, smetterla di sentirsi inferiori». I procedimenti che hanno portato alle recenti decisioni giurisprudenziali, infatti, hanno inaugurato una fase nuova in Italia, in cui le persone rom, con il supporto di organizzazioni non governative italiane (come ASGI, Associazione 21 luglio) e internazionali (come European Roma Rights Centre, Open Society Foundations) hanno iniziato a rivendicare in giudizio i propri diritti, raggiungendo degli importanti traguardi che possono supportare non solo ulteriori azioni giudiziali, ma anche azioni stragiudiziali e di *advocacy* da parte della società civile. Il percorso è ancora accidentato e non facile, ma credo che oggi esso possa contare su alcuni riferimenti giuridici su cui continuare a fare leva per realizzare diritti veri e non solo "di carta".

9.2 Trasformazioni culturali e celebrazione della vita

Il trailer del documentario del 2009 (*Io, la mia famiglia rom e Woody Allen*) può sembrare portarci verso delle immagini e dei toni narrativi che ritroviamo usati molto spesso nei film realizzati dai *gagé* "sui Rom"²⁰: molto spostati sulla denuncia sociale, sul mostrare la condizione abitativa dei rom, soprattutto in Italia legata, come noto, ai "campi nomadi" e, quindi, all'istituzionalizzazione dell'esclusione. Invece, questo primo film inizia in tutt'altro modo, scegliendo la regista di partire da tre elementi: l'infanzia, la felicità e la danza, che rimangono portanti e che, successivamente, ritornano anche nel lungometraggio del 2014. Questo secondo lavoro cinematografico, infatti, è costruito con dei contrappunti precisi al primo, quindi, come dire, lo si può godere appieno solo se si è visto il precedente: e questo trinomio — dell'infanzia, del danzare e della felicità — ritorna anche qui, soprattutto con le parole della nonna (sulla quale torneremo), ma anche con le sue parole, quelle della giovane *romnì* protagonista.

La scelta di quei tre elementi risulta particolarmente importante: ai nostri occhi significa anzitutto che una *romnì* che fa un film su sé stessa cercando di raccontare qualcosa dei rom comincia da tutt'altre tematiche e prospettive da cui di solito partono i *gagé*, cioè inizia dalla felicità. E accosta questa parola ad una locuzione con la quale Laura termina il discorso di apertura: «*Io sono Rom*». Felicità ed essere Rom. Un binomio inedito alle orecchie dei *gagé*. Halilovic, attenzione, non nega le storie di sofferenza, le forti difficoltà del vivere in certi luoghi, ma le mostra depurandole da tutta quella che è la nostra tradizione paternalistica intrisa di un tenace classismo di fondo che ritorna, a volte, anche negli strumenti della denuncia sociale, i quali non sempre hanno avuto effetti positivi (anzi, basti pensare alla Francia degli anni Sessanta, in cui gli strumenti, i linguaggi e le posizioni della denuncia sociale supportarono la costruzione delle *banlieues*²¹).

Il documentario, attraverso la storia di una famiglia, ci apre ad un'intimità che sapientemente la regista lascia velata e che cuce attorno a figure importanti della sua vita, come i genitori e la nonna. L'orgoglio di essere Rom, l'amore per la propria gente, rende possibile con grande rispetto parlare

²⁰ Dalla Gassa e Colamartino hanno realizzato una filmografia ragionata sui rom nel cinema (2013). Con un taglio da critici cinematografici e pur non essendo esaustiva, la filmografia dà conto dei temi più affrontati e di alcuni immaginari nel cinema intorno ai rom.

²¹ Si rimanda al fondamentale volume di Colette Pétonnet *On est tout dans le brouillard* nella riedizione del 2002.

delle difficoltà e delle contraddizioni, delle oppressioni subite dai *gagé* e dei cambiamenti negli ultimi decenni. Questa storia familiare esce nel 2009, poco dopo i Decreti Ministeriali della cosiddetta “emergenza nomadi”, quindi è un’opera che si colloca in un momento molto drammatico per i rom in Italia, ma entra dentro le loro case e la loro poesia, ponderando i vari elementi di una vita e di un gruppo e di una famiglia. In un libro importante sulle persone che vivono in strada, il mio primo terreno etnografico, Patrick Gaboriau affermava che: «Essi non pensano dalla mattina alla sera al loro dramma» (2002, 110), per esprimere il fatto che sempre e comunque c’è una vita, c’è un’intimità e c’è una bellezza, che spesso nel raccontarla incrocia anche i problemi legati al pudore, cioè si mostra la propria bellezza se abbiamo la certezza che chi ci è di fronte è capace di comprenderla. E nel narrare in modo cauto la propria bellezza, senza esporla troppo alla lente della telecamera, per non farla bruciare, Laura Halilovic arriva a un elemento centrale dell’organizzazione sociale e culturale, che è il matrimonio. In questa prima pellicola vediamo in modo veloce le motivazioni per le quali non si vuole sposare, che diventano un elemento poi cruciale nella seconda. Ecco il primo contrappunto in questo documentario: Woody Allen appare nel film subito dopo il riferimento al matrimonio. Allora, a una lettura *gagikané*²² classica, soprattutto da parte di donne, si renderebbe evidente da sé la (presunta) inconciliabile contrapposizione fra modelli di vita. Un brevissimo aneddoto a riguardo: alcuni anni dopo l’uscita di questo film fui invitata a un convegno a Cagliari, durante il quale una giornalista, seria e impegnata, nel proprio intervento affermò che Laura doveva scegliere fra un mondo e un altro mondo, se fare la regista o sposarsi. Una lettura che risulta inadeguata per la comprensione dei processi di trasformazione culturale e colpita da ipermetropia²³: Laura Halilovic stessa, infatti, nella propria vita stava già riuscendo a far convivere entrambe le cose.

E proprio questo elemento diventa la tematica del lungometraggio uscito cinque anni dopo. In una conversazione sul film²⁴, Dijana Pavlović, attivista rom e attrice, che qui interpreta la madre della protagonista, mi ha fatto notare che secondo Laura questa è stata un’operazione più “commerciale”, non nel senso di realizzare un prodotto banale svuotato di contenuti, tutt’altro, ma la scelta di parlare di una cosa serissima e al centro di molti gruppi rom e non solo – direi al centro di tutti i gruppi umani, in realtà — che è il matrimonio, ma attraverso toni leggeri, di una leggerezza pensosa, che nella nostra visione potrebbe andare nella direzione di quella concettualizzata da Italo Calvino²⁵.

Questa scelta, che non è per i toni del dramma, rappresenta il desiderio di condividere, di far condividere, soprattutto ai giovani, un momento della propria vita in cui c’è uno scontro

²² «Dand tout les dialectes, indépendamment de l’auto-affiliation, le terme ‘rom’ est en opposition au terme ‘gaço’, qui signifie à la lettre ‘non-Rom’, et à partir duquel on forme l’adverbe *gaḡikanès* et l’adjectif *gaḡikanó*. Au sein de la dimension *romani*, dire que l’on fait les choses *romanès* ou *gaḡikanès* équivaut à faire la distinction entre deux ordres cosmologiques différentes, parfois opposés» (Piasere 2015b, 20).

²³ L’ipermetropia è un difetto visivo caratterizzato da una visione offuscata degli oggetti vicini.

²⁴ Conversazioni tenutesi il 21 e il 22 gennaio 2016.

²⁵ Com’è noto, Calvino dedica la prima conferenza delle *Lezioni americane* (1993), preparate per l’Università di Harvard, ma mai tenutesi per l’avvenuta scomparsa dello scrittore, alla Leggerezza. Non è possibile discutere in questa sede la portata di questo concetto. Qui ne faccio riferimento in particolare per il suo *valore* (come dice Calvino), capace di sottrarre il peso alle cose del mondo, al vivere: «[...] la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto, mobile e leggero» (ivi, 7); o ancora: «[...] ma soprattutto a quella speciale modulazione lirica ed esistenziale che permette di contemplare il proprio dramma come dal di fuori e dissolverlo in malinconia e ironia» (ivi, 17).

generazionale, su quello che i genitori vorrebbero che i figli facessero e quello che invece questi desiderano fare. C'è la difficoltà di portare avanti i propri sogni, al di là che questi ragazzi siano rom o meno. E questo punto è fondamentale, per far uscire i rom da quella sorta di cono d'ombra al quale sembrano essere destinati quando si parla di loro: è come se ne parlasse sempre in modo speciale. Laura sceglie il tono da "sopra le righe", da quella che la critica chiama "commedia etnica"²⁶, perché forse è l'unica chiave che può permetterle di parlare di questioni che, sa benissimo, i *gagé* non intendono alla maniera dei rom né si sforzano di comprendere attraverso altre prospettive. Anzi, hanno pregiudizi e stereotipi in merito, tali da far loro credere di avere completamente ragione e, quindi, di poterli giudicare. Solo in quel modo, allora, la regista riesce ad aprire una breccia tra i *gagé* e, alla fine, quello che viene rappresentato sullo schermo è uno scontro generazionale — che può essere vissuto a più ampio raggio, ma che avviene sicuramente nelle sfere familiari — rispetto a quelle che sono istanze di cambiamento, al trovare le strategie per sfuggire al controllo dei padri e a immettere nel proprio mondo possibilità nuove, che si uniranno — sostituendole, integrandole o reinventandole — a quelle vecchie. In questo secondo film, noi vediamo il cambiamento nella continuità (o viceversa), vediamo la trasformazione. Ciò è proposto anche cercando di spezzare l'idea dell'omologazione o l'idea della violenza passiva, della donna che subisce e non trasforma il proprio contesto, inteso sia a livello individuale che collettivo. Il secondo film tratta di questo, cioè di come Laura stessa arrivi, poi, a coniugare tutto quel mosaico apparentemente contraddittorio, sentirsi di essere orgogliosa di essere rom con la consapevolezza di vivere una situazione socio-culturale in cui spesso le donne non lavorano o lavorano meno. C'è una disparità di potere decisionale fra i generi, ma vediamo anche, per esempio, la madre che — se ad un certo punto viene incolpata dalla figlia di aver accettato il ruolo di donna che le è stato assegnato, ponendosi in posizione subalterna rispetto all'uomo — in realtà poi guida l'auto e strategicamente in più occasioni porta il marito a fare quello che lei desidera. Ciò può permettere allo spettatore più sensibile di intuire quanto complessi siano i meccanismi che si giocano all'interno della *domesticité* fra i generi, assieme al fatto che se non si posseggono le lenti adeguate, si disconoscono o non si è capaci di distinguere le fini retoriche attraverso cui le persone negoziano e stabiliscono la loro posizione.

Quando Laura Halilovic e Dijana Pavlović sono andate a presentare i due film, ciò che riportavo più sopra sulla giornalista al convegno di Cagliari ritornava sempre: evidentemente permane una notevole difficoltà diffusa nel processo che cerca di costruire interculturalità, cioè lo sforzo riflessivo di azzerare le nostre conoscenze su elementi per noi portanti e cardine, e aprire all'evidenza che ci possono essere produzioni culturali originali anche per quelle trasformazioni in merito alle quali si pensa, come maggioranza, di avere già la direzione corretta da tracciare. È la prospettiva traiettoristica (Appadurai 2014)²⁷ che ci portiamo dietro, anche su come e attraverso quali strategie la donna possa ottenere una condizione di parità nei confronti dell'uomo (come se noi, società maggioritaria, l'avessimo raggiunta davvero...). C'è un elemento fondamentale che bisogna sempre ricordare

²⁶ In una visione di maggior respiro, sul rapporto tra politiche culturali e la cosiddetta società "multi-etnica" si veda il volume curato da Bodo e Cifarelli (2006).

²⁷ Con "traiettorismo" l'antropologo indiano indica l'idea occidentale che la freccia del tempo abbia un *telos* e che in quest'ultimo si debbano rintracciare tutti i significativi modelli di cambiamento, processo e storia.

quando si parla di rom in contesti e nei confini dello stato nazione, ossia collocarli nella relazione tra minoranza e maggioranza; di conseguenza, come suggerisce anche Alexandra Oprea – giovane studiosa e attivista *romni* studiosa e attivista – eventuali forme di oppressione intracomunitarie devono poi essere messe in relazione con le forme delle oppressioni intercomunitarie (2005). Siamo, perciò, in questo spazio quando ci confrontiamo con le trasformazioni interne, cioè quello spazio che dentro le famiglie rom si produce come sintesi originale tra il cambiamento e la continuità, tra le trasformazioni; e soprattutto in rapporto al contesto esterno. Questo è molto importante: i bambini e giovani crescono ancora più immersi nella maggioranza rispetto alle precedenti generazioni. L'esterno è molto più vicino di un tempo. E quindi le sue influenze, che ci sono sempre state, divengono più dirette, più concernenti la vita quotidiana dei ragazzi. Questi, per primi, sanno fare intercultura²⁸, essi producono nella loro vita quella che vorrei definire una “interculturalità incorporata”, cioè una elaborazione di pratiche e di saperi che sono sintesi originali, anche sofferenti, tra mondi vicini, in parte sovrapposti e in parte assolutamente no, che per forza devono essere prodotte per consentire a questi giovani di vivere non smettendo di essere orgogliosi delle proprie origini (nonostante la discriminazione che subiscono), di accogliere delle novità come possibili e di, auspicabilmente, superare i propri dissidi interni: il senso dell'interculturalità in queste sintesi non è rappresentato, ma è incorporato. I bambini e i giovani sanno tirar fuori elementi creativi di grande efficacia per risolvere contraddizioni interne, come Laura ci fa vedere. Non è detto che l'operazione riesca sempre. Questa interculturalità incorporata può avere delle ferite, certamente. Ma tale operazione quotidiana, che i bambini e i giovani fanno, è ostacolata in primo luogo proprio dagli approcci che si fondano sull'antinomia, ossia quando le opzioni sono presentate secondo una logica out-out, soprattutto da soggetti appartenenti alla maggioranza perché è questa a detenere il potere, compreso quello di svalutare, di far vergognare una persona, minore o adulto, della propria famiglia, delle proprie origini.

Per mantenere stretta la sua biografia alla pellicola, anche nel secondo lavoro il *romanès* che gli attori rom parlano è quello della famiglia della regista. Nelle nostre conversazioni²⁹ Djiana mi raccontava che essendo stati scelti gli attori attraverso il casting, le variazioni della lingua parlata risultavano molte. Quindi i rom del film hanno dovuto imparare a parlare in altro modo: un altro elemento che – una volta esplicitato – dovrebbe far riflettere i *gagé* sui processi di acritica omologazione che mettono in atto e sulla determinazione stessa di questa giovane regista.

²⁸ «Cogliere la diversità nostra e altrui anche nei contesti più familiari e dati per scontati, divenirne consapevoli nel momento del confronto o dello scontro [...], permette di accorgersi che la diversità – lungi dall'essere un'essenza caratterizzante un individuo o un gruppo [...], di solito estraneo all'ambiente e ai modi familiari – è un effetto congiunturale e relativo. Esso è infatti strettamente connesso alla percezione che gli uni hanno degli altri, alla storia della relazione che li lega attraverso il tempo, e a quella del loro status sociale, e ci sollecita [...] ad interrogare noi stessi e le nostre società culturalmente e socialmente eterogenee» (Gobbo 1999, 9). La parola intercultura è certamente ormai abusata, così rischiando di perdere sia l'idea fondamentale che l'interculturalità fa parte dell'esperienza quotidiana degli esseri umani (si veda ad es. il famoso lavoro di Ward H. Goodenough, 1976) che la necessità di sviluppare competenza interculturale (vedasi ad es. il volume nato dall'esperienza di una Giornata di studio sul tema “Formarsi all'intercultura” tenutasi all'Università di Milano Bicocca nel dicembre del 2002: Gusti 2004).

²⁹ Si veda nota 25 del presente elaborato.

Ecco, in questa storia ritorna Woody Allen che, addirittura, la protagonista riuscirà a vedere per un attimo quando va a Roma, e c'è questo dissidio... il padre la vuole far sposare e la madre... riflette su chi lei debba sposare e chi no. Sogna contemporaneamente sia di fare la regista che di stare con un uomo che lei ami. Anche in lei c'è, infatti, il desiderio di amare e di essere amata, di sposarsi, ma non con la persona che vorrebbe il padre. La protagonista vive, sì, tutto questo, con acute contraddizioni interne, ma non si arriva mai alla rottura, c'è una trasformazione, questo è interessante, c'è un processo culturale e lei ce lo fa vedere, ripeto, con toni anche a volte un po' grotteschi, a volte squisitamente da commedia, ma ci fa vedere proprio questo: un processo culturale dinamico.

In questo senso, appare illuminante come durante la preparazione del film e nella fase delle riprese e quelle successive, la dimensione familiare per Laura rappresentasse comunque quella a cui legare le priorità della vita, piegando – ad esempio – i tempi della regia a quelli delle esigenze del proprio piccolo figlio. Ecco allora dover tornare ad una persona precisa, accennata all'inizio di questo paragrafo, la nonna di Laura: oltre ad apparire numerose volte sia nel primo che nel secondo film, ella chiude il primo ed è protagonista di un dialogo intimo con la nipote nel secondo. La sua figura mette in risalto la ricchezza della compresenza generazionale: Laura si confronta con lei su dimensioni *romaní* intorno alla vita, alle relazioni familiari, a quelle con il mondo, con i mondi. Anche la nonna danza, celebra la vita.



[Fig. 1] *Io rom romantica*, Halilovic 2014: Gioia assieme alla nonna.

Il cinema e la persona di Laura Halilovic assumono, dunque, anche il valore della testimonianza. La persistente discriminazione verso i rom si annida in un antiziganismo incorporato, che rimane ancora in una condizione di non emersione, acritica, per la quale l'immaginario intorno ai rom da parte della maggioranza non-rom sembra continuamente sostanzarsi di stereotipi negativi. Portare a conoscenza del grande pubblico biografie che mostrano desideri, sogni, bisogni, elementi quotidiani (il lavoro, la

scuola ecc.), come le piccole e le grandi angosce, contribuisce ad un cambio di prospettiva. Puntano la telecamera sulla somiglianza umana.

Bibliografia

- APPADURAI, A., 2014 [2013], *Il futuro come fatto culturale. Saggi sulla condizione globale*, Raffaello Cortina, Milano.
- ASSOCIAZIONE 21 LUGLIO, 2016, *Rapporto Annuale 2015*. URL: http://www.21luglio.org/wp-content/uploads/2016/04/Rapporto_annuale_2015_def_web.pdf. (15 febbraio 2017).
- BELLO, B. G., 2016, *Who is afraid of whom? Turning security threats upside-down in the governance of Roma people in today's Italy*, in: Palidda, S., (a cura di), *Governance of Security and Ignored Insecurities in Contemporary Europe*, Routledge, London-New York.
- BODI, S. & CIFARELLI, M. R., 2016, *Quando la cultura fa la differenza, Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, Meltemi, Roma.
- BONETTI, P., SIMONI, A. & VITALE, T., 2011, *Un'ipotesi di proposta di legge: norme per la tutela e le pari opportunità della minoranza dei rom e dei sinti*, in: Bonetti, P., Simoni, A. & Vitale, T., (a cura di) *La condizione giuridica di rom e sinti in Italia*, Atti del Convegno internazionale, Università degli Studi Milano-Bicocca (Milano, 16-18 giugno 2010), Giuffré, Milano.
- CALVINO, I., 1993 [1988], *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, I Ed. Palomar e Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- DALLA GASSA, M. & COLAMARTINO, F., 2013, *Immagini e immaginari rom nel cinema*, supplemento della rivista: «Rassegna bibliografica infanzia e adolescenza», 2.
- DAL LAGO, A., (a cura di), 1998, *Lo straniero e il nemico. Materiali per l'etnografia contemporanea*, Costa & Nolan, Genova.
- DAL LAGO, A., 1999, *La tautologia della paura*, in: «Rassegna Italiana di Sociologia», I, 5-4.
- DANIELE, U., 2016, *Rom, sinti e caminanti*, in: «Rapporto sullo stato dei diritti in Italia». URL: <http://www.rapportodiritti.it/rom-sinti-caminanti>. (16 dicembre 2016).
- DEIDDA, B., 1990, *Diritti veri e diritti di carta*, in: «Questione Giustizia», 1.
- FERRARI, V., 1997, *Funzioni del diritto*, Editori Laterza, Bari.
- GABORIAU, P., 2002, *Point de vue sur le point de vue. Les enjeux sociaux du discours ethnologique: l'exemple des sans logis*, in: Ghasarian, C., (a cura di), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Armand Colin, Paris.
- GIUSTI, M., (a cura di), 2004, *Formarsi all'intercultura. La giornata interculturale della Bicocca di Milano*, Franco Angeli, Milano.

- GOBBO, F., 1999, *Introduzione*, in Gobbo, F. & Tommaseo Ponzetta, M., (a cura di), *La quotidiana diversità*, Imprimerie Editrice, Padova.
- GOODENOUGH, W. H., *Multi-culturalism as the Normal Human Experience*, in: «Anthropology and Education Quarterly», VII(4).
- HARAWAY, D., 1988, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: «Feminist Studies», 14(3).
- MARTA, C., 2005, *Relazioni interetniche: prospettive antropologiche*, Alfredo Guida Editore, Napoli.
- MERRY, S. E., 2003, *Human Rights Law and the Demonization of Culture (And Anthropology Along the Way)*, in: «PoLAR: Political and Legal Anthropology Review», 26.
- NICOLAE, V., 2007, *Towards a Definition of Anti-Gypsyism*, in: Nicolae, V. & Slavik, H., (a cura di), *Roma Diplomacy*, Idebate Press, New York.
- OPREA, A., 2005, *The arranged Marriage of Ana Maria Cioaba: Intra-Community Oppression and Romani Feminist Ideals. Transcending the 'Primitive Culture' Argument*, in «European Journal of Women's Studies», 12(2).
- PALIDDA, S., 2016, *Sociologia e antisociologia. La sperimentazione continua della vita associata degli esseri umani*, Libreriauniversitaria.it Edizioni, Padova.
- PAPADOPOULOS, D., STEPHENSON N. & TSIANOS, V., 2008, *Escapes Routes. Control and Subversion in the 21st Century*, Pluto Press, London.
- PERIN, G., *L'acquisto della cittadinanza italiana da parte dello straniero nato in Italia ai sensi dell'art. 4, comma 2, legge 91/1992*. URL: <http://www.asgi.it/wp-content/uploads/2016/08/ASGI-scheda-cittadinanza-straniero-nato-in-Italia-ex-art.-4-comma-2.pdf>. (20 dicembre 2016).
- PETONNET, C., 2002, *On est tout dans le brouillard*, Éd. du CTHS, Paris.
- PIASERE, L., 1991, *Popoli delle discariche. Saggi di antropologia zingara*, Cisu, Roma.
- PIASERE, L., 2015a, *L'antiziganismo*, Quodlibet, Macerata.
- PIASERE, L., 2015b, *Mariages romanès. Une esquisse comparative*, Seid, Firenze.
- PRINA, F., 2016, *L'approccio sociologico al diritto*, in: Cottino, A., (a cura di), *Lineamenti di sociologia del diritto*, Zanichelli, Bologna.
- ROSALDO, M., 1997 [1984], *Verso un'antropologia del Sé e dei sentimenti*, in: LeVine, A. R. & Shweder, A. R., (a cura di), *Mente, sé, emozioni. Per una teoria della cultura*, Argo, Lecce.
- ROULAND, N., 1992, *Antropologia giuridica*, (trad. Aluffi Beck-Peccoz, R.), Giuffrè, Milano.
- SALETTI SALZA, C., 2010, *Dalla tutela al genocidio? Le adozioni dei minori rom e sinti in Italia (1985-2005)*, Cisu, Roma.

- SCHAUER, F., 2008, *Di ogni erba un fascio. Generalizzazioni, profili, stereotipi nel mondo della giustizia*, Il Mulino, Bologna.
- SIGONA, N., 2008a, *Lo scandalo dell'alterità: rom e sinti in Italia*, in: Bragato, S. & Menetto, L., (a cura di), *E per patria una lingua segreta. rom e sinti in provincia di Venezia*, Nuova Dimensione, Portogruaro.
- SIGONA, N., 2008b, *Sono il nemico pubblico n.1?*, in: «Reset», 107.
- SPIVAK, G. C., 1988, *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*, in: Guha R., & Spivak, G. C., (a cura di), *Selected Subaltern Studies*, Oxford University Press, New York-Oxford.
- TOSI CAMBINI, S., 2014, *Negazioni e ossimori. La radicalità degli stereotipi dei gagé nei confronti dei rom*, in: Giuffrè, M., (a cura di), *Uguali, diversi, normali. Stereotipi, rappresentazioni e contro narrative del mondo rom in Italia, Spagna e Romania*, Castelvecchi, Roma.
- TOSI CAMBINI, S., 2015a, *La zingara rapitrice. Racconti, denunce, sentenze (1986-2007). Seconda edizione riveduta e ampliata*, CISU, Roma.
- TOSI CAMBINI, S., 2015b, *Lo spazio del razzismo. Il trattamento del corpo (degli) altri nel governo della città*, in: Giuliani, G., (a cura di), *Il colore della nazione*, Le Monnier-Mondadori Education, Milano.
- TOSI CAMBINI, S., 2015c, *Matrimoni romané e interpretazioni gagikané nello spazio pubblico, giuridico e scientifico dei gagé*, in: «L'Uomo Società Tradizione Sviluppo», 1.
- TOSI CAMBINI, S. & BELUSCHI FABENI, G., 2017, *Antiziganisms: Ethnographic Engagements in Europe*, sezione tematica della rivista: «Anuac», 1.

10. Disimparare il razzismo attraverso il cinema? Dialogando con Dagmawi Yimer

Annalisa Frisina

Università degli Studi di Padova

Ho avuto la fortuna di dialogare a più riprese con Dagmawi sul cinema delle migrazioni e sui temi di questo libro a partire dal 2008, quando ci siamo conosciuti grazie ad Andrea Segre. Da *Come un uomo sulla terra* fino ad *Asmat*³⁰, ho potuto apprezzare i suoi film (proiettati sia nei miei corsi che in quelli della collega Farah Polato) anche per la loro capacità di fare discutere giovani studenti universitari su “razza” e razzismo in Italia e in Europa.

L’intervista qui presentata nasce da questo lungo dialogo e in particolare offre una sintesi di tre conversazioni che si sono svolte nella primavera del 2017. Riprende questioni sui quali ci siamo confrontati in passato: come non tradire coloro che ci offrono la loro storia? Come fare cinema anti-razzista andando oltre la mera denuncia? Come fare in modo che gli spettatori bianchi, italiani, specialmente se giovani, abbiano la possibilità di “uccidere il colonialista che è in noi (europei)” e riconoscersi in lotte anti-razziste? Come praticare una contro-politica della memoria attraverso un cinema che riconosca il legame tra violenza coloniale e razzismi contemporanei?

Inoltre, l’intervista intende segnalare ai lettori alcuni film che andrebbero visti per riflettere collettivamente su temi di urgente attualità: *Le vol special* e *La vie est comme ça* di Melgar sulla detenzione amministrativa di migranti irregolari e sui rimpatri forzati; *Les sauteurs* di Siebert, Wagner e Sidibé per vedere l’Europa dal punto di vista dei saltatori di muri e di confini che continuano a moltiplicarsi; “Sul fronte del mare” di Cosentino per comprendere la necessità di nuove forme di disobbedienza civile che offrano vie di uscita dalla “banalità del male”; *If only I were that warrior* di Ciriaci per ricordare un passato coloniale italiano che non passa e chiamare ad alleanze antifasciste transnazionali.

L’intervista si conclude sottolineando l’importanza di un lavoro formativo antirazzista con ragazzi e ragazze attraverso il cinema³¹, a partire dal kit educativo legato al film “Va’ pensiero”.

Annalisa: *Raccontami, ripercorrendo i tuoi lavori, come hai cercato di offrire altri punti di vista sulle migrazioni in Italia*

Dagmawi: È una domanda impegnativa. Credo che tuttora sono in un percorso aperto, più vado avanti con gli anni più mi accorgo dove è importante concentrarsi. Negli anni passati ero più sulla denuncia, più sulla sofferenza... mancavano le storie individuali delle persone.

³⁰ Alla fine di questo contributo sono presenti tutti i riferimenti per saperne di più sia sui film di Dagmawi che su quelli citati dal regista.

³¹ Sul tema delle migrazioni e della contro-visualità a partire dall’immaginario filmico del vicino oriente, si rimanda in questo volume all’approfondimento di Monica Macchi con la sua lista di “film imperdibili”.

Il primo lavoro al quale ho partecipato (“Il deserto e il mare”) racconta episodi diversi, c’era libertà di sperimentare. Nel secondo lavoro (“Come un uomo sulla terra”) era tutto un altro discorso. Come autorialità c’erano Andrea Segre e Riccardo Biadene. Come stile ha inciso molto in quel film lo stile di Andrea.

A: *In che modo?*

D: Dallo stile delle interviste, il taglio del documentario ha la firma di Andrea. Certo, abbiamo collaborato ed io ho dato molto all’intero processo della produzione, fatta più da me che dagli altri. Le interviste erano in amarico...in quella cucina sapevo solo io quello che usciva dalle interviste e indirizzavo io il dialogo verso una strada. Ma la scelta registica del luogo è stata fatta da Andrea, che ha proposto la cucina. Anche le inquadrature, non avendo io esperienza, le ha scelte lui. Al montaggio ho capito tutto. È lì che ti rendi conto di che cosa hai fatto. Dunque in quel film riconosco una presenza maggiore di Andrea.

Successivamente, in *C.A.R.A. Italia*, mi sono potuto esprimere di più, anche se ha avuto una nascita che non seguiva il mio tempo ma quello della produzione, della scuola che ne era all’origine. E c’è stata un’interruzione in qualche modo imposta... Non avrei finito in certi modi e avrei continuato ancora. Ma c’erano tensioni legate alla produzione, che me lo hanno fatto sentire meno un lavoro mio.

A: *In quali aspetti, ad esempio? Che cosa avresti approfondito e invece ti è toccato lasciare fuori?*

D: Era troppo presto per me chiudere, avrei preferito equilibrare le presenze del film, ci sono dei ritmi che a mio parere sono squilibrati...perché c’era la scuola e io ero lì come una persona che sta lavorando nella scuola d’italiano, non avevo un punto di vista più pulito, dovevo tenere presenti le esigenze dell’associazione e della scuola. È stata un’altra palestra per me, ho dovuto ascoltare le esigenze e i tempi dell’associazione.

A: *Ok. Immagina ora di avere avuto il tempo per continuare il lavoro. Che cosa avresti fatto?*

D: Avrei continuato a seguire la sorte di Hassan e Abubaker usciti dal centro. Adesso Hassan si sta laureando... Nei primi tempi sono andati a vivere in un palazzo occupato dove abitavo anche io e dopo si sono trasferiti in un altro centro. Hassan ha fatto due anni di Economia e poi di Infermeria sperando che fosse più facile trovare lavoro. Abubaker invece non è stato bene (...). È un genio, bravissimo... Ma sentiva che tutti lo prendevano in giro. Anche all’università, sentiva che anche i professori gli mancavano di rispetto. Aveva iniziato a fare da mediatore culturale nel CARA dove era stato ospitato lui. Poi ha smesso per motivi di salute (...).

A: *Con il film successivo, “Soltanto il mare”, com’è andata?*

D: Era subito dopo “CARA Italia”, è stato tutto autoprodotta, avevo molta libertà di decidere e scegliere. Lì qualcosa è uscito, mi sono ritirato, ero più dietro la telecamera che davanti. È stata una scelta mia di non essere sempre al centro. Sei già presente quando sei dietro, non c’è bisogno anche di essere anche davanti alla telecamera, ci sei con tutte le scelte che fai. Questi sono i passaggi che mi hanno fatto crescere. Ad un certo punto non sapevo proprio se continuare questo lavoro. Più andavo avanti e più mi rendevo conto che non potevo fermarmi. Non volevo finisse per essere...come accade in tanti lavori, sei solo uno strumento, finisci lì, senza nessuna idea politica, nessun pensiero

politico da portare avanti. Quindi non volevo abbandonare e rimanere uno dei tanti che vengono raccontati ma non portano il discorso politico avanti. Questo è quello che ancora mi fa andare avanti a raccontare le storie, immaginando quello che manca di più (...) non per sostituire, per aggiungere qualcosa che non c'è.

A: (mentre parliamo ha alle spalle, in casa sua, il poster di *Va' Pensiero*) *Che cosa ha significato Va' Pensiero nel tuo percorso e che cosa hai potuto raccontare che mancava?*

D: *Va' Pensiero* era iniziato con l'idea di raccontare solo Mohammed Ba e Milano. Non perché avesse subito quell'aggressione, perché nel momento in cui l'ho conosciuto ho visto una persona che andava raccontata, per la sua capacità di fare il mediatore, educatore... Sapere che ha subito un'aggressione mi ha fatto pensare che dovevo raccontare che sarebbe stato un peccato se l'avessimo perso, se l'Italia avesse perso una persona così. Pensavo di recuperare una storia e un personaggio come se stesse per accadere ancora... come se Mohammed Ba potesse non essere più tra di noi. Un modo per raccogliere la sua vita e raccontare le sue capacità. Questa era la mia idea. Poi è accaduto qualcosa di simile a Firenze e ho voluto conoscere quei ragazzi. Seguendo tutte le informazioni dopo l'aggressione, mi sono reso conto che i ragazzi aggrediti erano invisibili, erano presenti numericamente ma non si sapeva chi fossero. Allora il mio tentativo era di far sentire chi sono e come vivono. Anche se combinare un progetto già iniziato con un altro, pur simile, è stata una sfida atroce. Che cosa li lega? Un'aggressione e non volevo fosse tutto centrato su quello. Mi interessava la loro nazionalità (ndr tutti senegalesi) e anche il luogo dove vivono, che sono diversi. Volevo equilibrare i personaggi. Mohammed Ba è molto presente, molto forte e non volevo che schiacciasse gli altri ragazzi, Mohr e Shekh. Quindi dividere Mohammed Ba persona da M. B. attore è stato un modo per distinguere le storie. Come se lui fosse un griot che racconta le storie al pubblico del teatro e poi nella sua vita quotidiana subisce un'aggressione (...) come gli altri suoi connazionali, giusto perché si è neri.

A: *Mi dicevi che stai cercando di esprimere sempre di più nei tuoi film un pensiero politico. Rispetto agli altri tuoi lavori, in Va' Pensiero, sei riuscito ad esprimerlo? Ti ci riconosci di più?*

D: Sì, secondo me, il pensiero politico passa attraverso il modo che hai scelto per raccontare la storia. Non per forza deve essere un'inchiesta. Non ho cercato in nessun modo di indagare perché è successo, chi fosse l'aggressore ecc. Anche perché l'aggressore di Firenze aveva legami con un'organizzazione neofascista (ndr. Casapound) e si poteva entrare in quella sfera per raccontare la storia e rendere visibile la presenza delle minacce di queste organizzazioni. Ho fatto qualche ricerca su Casseri ma poi ho scelto di non concentrarmi su di lui, perché la questione è enorme, coinvolge i politici che fomentano l'odio (...) La mia scelta politica è innanzi tutto centrata sui pubblici ai quali destinare i racconti. Non volevo fare uno schieramento netto, ma raccontare le storie di chi ha subito, senza accusare, anche se avrei potuto farlo! Ho raccolto i commenti dei politici, le trasmissioni fatte... è stato bruttissimo. Si poteva includere. Ma volevo rimanere fedele ai ragazzi. Mohr e Shekh non hanno mai puntato il dito contro nessuno. Mohammed Ba non aveva un colpevole. Nessuno di loro ha elaborato un discorso sofisticato su questo ed io non mi sono messo a utilizzare le loro testimonianze per portare il mio colpevole immaginario nel film. Questa è stata una scelta importante.

Se vedi *Come un uomo sulla terra*, ovviamente ci sono le testimonianze dei migranti, ma ci sono anche altri punti di vista ...

A: *Anche quello di Frontex...*

D: Sì. E con loro ci sono le scelte politiche degli italiani e degli europei. Dalla regia c'è l'abbinamento delle testimonianze e delle scelte politiche, italiane ed europee. Anche se dalle testimonianze non esce, nessuna persona punta il dito esplicitamente contro l'Italia. Quello io non l'ho messo in *Va' Pensiero*. Ma avrei potuto benissimo, perché ci sarebbe tanto da dire su questo. Dalle dichiarazioni dei politici e da quello che si respira quotidianamente è facile capire come si arriva a gesti del genere. Ma non volevo far diventare le storie delle persone degli strumenti per fare denuncia. Loro erano il mio fine, non il mio mezzo per portare il mio punto di vista politico. Capisci?

A: *Sì, conosco questa tua esigenza di rispettare le persone che ti hanno dato le loro storie (...). Non vuoi rischiare di strumentalizzarle e lasci che siano le loro storie ad interpellare chi guarda.*

D: Ecco, ecco, proprio quello. E in più, a chi deve arrivare questo messaggio? Voglio parlare innanzi tutto ai giovani, voglio che i miei film girino nelle scuole³². Ci tengo molto.

A: *Raccontami qualche esperienza in proposito. Immagino che tu abbia poi girato con questo film nelle scuole... Come è stato recepito, accolto?*

D.: La cosa più interessante per me è stato far conoscere Mohammed Ba al di là del teatro. Il film ha aperto ancora più canali per lui. Ed essendo lui un bravo comunicatore, un bravo educatore, ha avuto uno strumento in più per raggiungere pubblici che avrebbe fatto fatica a conoscere... I momenti più intensi e belli sono quando è lui che porta in giro il film nelle scuole e con la sua competenza di educatore e comunicatore dialoga con gli studenti. Per me è stato e continua ad essere importante portare in giro il film insieme a Mohamed Ba presente, perché lui aggiunge sempre qualcosa a quello che il film non è riuscito a raccontare. Tuttora sta andando in giro.

A: *Funziona sul lungo periodo*

D: Sì! Lui non vuole essere vittima e nel film la sua forza c'è e si vede. Portare avanti questo film è stato importante anche per lui. Io mi sento come un facchino, porto storie da una parte verso l'altra. Sento che i racconti non mi appartengono, li metto a disposizione...

A: (...). *Mi colpisce la tua capacità di raccontare queste storie di razzismo senza vittimizzare, senza spettacolarizzare la sofferenza...*

D: Sì. Ho voluto mostrare anche la solidarietà nel film, l'indignazione di Firenze. Quando Mohr e Shekh hanno visto per la prima volta il film, che ho mostrato sul computer a loro individualmente prima di chiudere il montaggio, questo passaggio è stato fondamentale, per chiedere se avevano qualcosa da dire e far cambiare... Ecco, erano commossi, con le lacrime negli occhi, dicendo che erano felici, perché avevano potuto vedere la solidarietà che non conoscevano perché erano ancora in ospedale. Li ha colpiti vedere l'indignazione di Firenze, non sapevano della grande manifestazione di solidarietà che c'era stata... È stata una bella restituzione. Per me il primo pubblico sono sempre le persone che ti hanno affidato generosamente la loro storia.

³² Il film *Va' Pensiero* è diventato parte di un kit didattico antirazzista, a cura dell'Archivio Memorie Migranti. Rimando al box a fine intervista.

A: (...) *Mi sembra poi che questo tipo di narrazione abbia anche offerto la possibilità ai giovani ai quali mostri il film di rispecchiarsi in un'Italia diversa, in un'Europa diversa, sicuramente minoritaria, ma pur sempre esistente.*

D: Sì, è vero.

A: *Continuando a ripercorrere i tuoi film però arriviamo ad Asmat. Un film che toglie il respiro...*

D: Asmat è una mia rabbia...dove veramente mi sono sfogato. Mi sono detto: "Non farò una cosa che accontenta". È uno schiaffo che volevo dare. Ricordare con angoscia, inchiodando chi guarda, costringendo ad ascoltare con la nausea 366 nomi di persona. È quello che volevo far passare e non mi interessava nessun limite di format o stile. Come al solito chi mi aveva chiesto di fare una piccola cosa per l'anniversario si aspettava una cosa quasi promozionale, un videoclip, uno spot.

A: *Per il Comitato 3 ottobre?*

D: Sì. Ma è stata una lotta. Non ho tagliato nulla, se non lo volete così, pace. Anche perché ho speso tutte le mie risorse di tempo...Appena ho saputo che c'erano i nomi, l'unica volta che c'erano, tutti, era impossibile non considerarli, erano finalmente identificati, avevamo i nomi. Sin dall'inizio ho pensato che questi sarebbero stati al centro, in qualunque formato. Ha fatto il suo giro. Sono consapevole che non ci sono richieste, ma per me era fondamentale includere tutti i nomi coi loro significati, senza preoccuparsi di altro.

A: *Effettivamente vedendolo sono rimasta con un pugno nello stomaco. E non te ne riesci a liberare. (...). È un lavoro che non può pacificare, mostra una ferita aperta e per chi non vuole farci i conti può risultare inguardabile...Insomma, è tutto tranne che uno spot!*

D: Cercavano uno spot, dura troppo...Guarda poi cosa hanno fatto dopo sul 3 ottobre. Il video di 2 minuti *Ricordare tutto*³³, nel quale vengono recitati alcuni nomi...

A: *...da un attore bianco... con il pianoforte in sottofondo... E il paradosso di affermare che si intende ricordare tutte le stragi del Mediterraneo, mentre questo è impossibile e non si prova nemmeno a ricordare tutti i nomi dei morti del 3 ottobre... Ne sceglie alcuni, da dire in due minuti.*

D: È ideale per le persone che vorrebbero parlare di quella data... E quelli del 2008? Del 2009? O del 2016? Centinaia e centinaia di somali annegati... Ce ne sono stati ancora e la storia continua. Io ho partecipato perché c'erano i nomi altrimenti non avrei fatto nulla. Perché è ridicolo, non è rispettoso verso i morti... come se questi avessero più valore. *Asmat*, 17 minuti, la maggior parte del tempo per ricordare i nomi e i loro significati. Hanno chiesto pure di non nominare nomi imbarazzanti come Gesù... nomi che impongono una riflessione alla società cristiana che non è quella che incontro...E poi non solo i cristiani ma anche i musulmani aspettano il ritorno di Gesù e molti non lo sanno. Sono nomi che impongono una riflessione ad una società che si dice cristiana...

A: *Quello che mi dici mi fa pensare all'intervista che avevamo fatto tempo fa. Guardando l'immagine di S. Giorgio ad Adua contro i colonialisti italiani, mi facevi notare come i colonizzatori che pensavano di civilizzare anche dal punto di vista religioso stavano puntando le loro armi contro un santo...*³⁴

³³ Il cortometraggio è visionabile all'indirizzo: <http://www.youtube.com/watch?v=x3QNYgww5ag>. (15 dicembre 2017).

³⁴ Si rimanda alle due immagini a fine intervista.

D: Dio da che parte sta? Allora come ora conviene che tornino a chiederselo...Sì, è proprio così.

A: *Tornando a parlare di cinema e migrazioni, quali film ti sono piaciuti, ti sembrano più utili per cambiare prospettiva e far scomparire il razzismo?*

D: Ce ne sono molti, ma sicuramente metterei per primi i film di Fernand Melgar, che vanno diffusi e fatti conoscere. Dopo aver visto i suoi film, l'ho incontrato perché qualche anno fa ha fatto parte della giuria della rassegna a Lampedusa. I suoi film mi piacevano perché erano rispettosi dei protagonisti...Poi ho saputo la sua biografia³⁵ e ho capito. È un figlio di migranti in Svizzera, secondo me questo deve averlo aiutato ad avvicinarsi con una sensibilità particolare alle storie. Il suo modo di raccontare la migrazione mi piace perché segue le storie individuali, non cerca di fare un grande racconto, racconta le persone. Altrimenti fai un'inchiesta sulle migrazioni. Melgar invece sa raccontare le storie dei migranti, è un punto di riferimento.

A: *Quale film di Melgar ti sembra particolarmente importante?*

D: Da vedere *Le vol special* e subito dopo *La vie est comme ça*. Dopo aver filmato la vita dei migranti detenuti in Svizzera perché senza permesso di soggiorno e aver seguito i loro destini, è andato a trovarli nei paesi di origine, dai quali se ne erano andati con grandi sacrifici. In *La vie est comme ça* ha voluto seguire alcuni dei ragazzi conosciuti con il film *Le vol special*, che si conclude con il volo dei rimpatriati forzati. Questi due film sono due facce di un'unica storia. Non riesci a dimenticarti dei protagonisti di *Vol special* perché sono talmente presenti con la loro personalità da essere irriducibili ad una massa che racconta agonia. Hanno i loro modi di muoversi, di agire, le loro rispettive famiglie che li aspettano. È andato a ritrovare quelle persone conosciute nella gabbia svizzera e ha capito tantissime cose.

A: *Anche a me Melgar ha colpito profondamente. Ad esempio, in Vol Special c'erano le figure grottesche dei carcerieri che cercavano di umanizzare una struttura impossibile da riformare (...). Melgar mostra gli sguardi disillusi dei migranti sui loro carcerieri amichevoli e anche ci fa vedere lo sforzo di questi ultimi per umanizzare quel tipo di struttura ...*

D: Le umiliazioni che poi subiscono alla fine...spogliati...mi fa arrabbiare. Non sono immagini rubate in maniera strumentale per far scalpore su come vengono trattati. Tu li hai conosciuti, è innanzi tutto questo che ti fa male. In altri film di denuncia queste violenze finiscono per essere spettacolarizzate e ti dimentichi di chi sono quelli che le subiscono. È cinema usa e getta.

A: *La vie est comme ça poi è uno dei film più belli che io abbia visto e mi pare di estrema attualità perché l'Europa e l'Italia stanno investendo oggi risorse ingenti sui rimpatri. Anche per questo consiglieri di vederlo e farlo vedere per non lasciare che passi l'idea che in fondo "è per il loro bene".*

³⁵ Fernand Melgar è nato in Marocco nel 1961 da una famiglia di sindacalisti spagnoli in esilio a causa della dittatura fascista. I suoi genitori sono poi migrati in Svizzera due anni dopo la sua nascita, dove hanno lavorato con uno statuto da stagionali (si veda in proposito il saggio di Morena La Barba in questo libro).

D: Venti anni vissuti altrove e rispediti in un mondo che intimorisce, con il quale hanno poco a che fare...L'Europa li butta fuori. Non sei nulla. E nel tuo paese di origine, quello che avevi fatto immaginare di te crolla. È angosciante. Mi sono venute le lacrime a vedere il griot che suonava...³⁶

A: (...) *Quindi Melgar, n. 1 nella lista dei film da vedere?*

D: Sì!

A: *Passiamo allora ad altri film imperdibili*³⁷.

D: *Les Sauteurs* mi è piaciuto moltissimo, perché è stato girato da un diretto interessato, una persona che vive lì, Abou Bakar Sidibé (...). E ho apprezzato quello che ha scelto di riprendere, perché manca spesso nei racconti sulle migrazioni, è riuscito a far emergere il non detto.

A: *Dimmi, sai che in questa nostra conversazione su cinema e antirazzismo questo è un aspetto centrale...*

D.: Secondo me, non era una ricerca di interviste, per far parlare le persone. Sono gli spostamenti del protagonista che fanno vedere quello che vive. Per esempio, dalla partita di calcio, ai balli, alle battute sui sogni, ti fa capire che anche nella disgrazia non c'è solo il lamento, ma una vita costruita, una comunità che si auto-organizza per difendersi... Sono dettagli importantissimi. Anche la voce-off mi è piaciuta perché non offre informazioni, ma riflessioni. La sua voce-off non conduce verso la trama, è una voce che appare ogni tanto, fa riflettere, aggiunge qualcosa che non è mostrabile, ad esempio una preghiera. Mi è piaciuta la libertà e la convinzione, il poter auto-riprendersi... Sarebbe interessante saperne di più sul montaggio, in che modo è stato coinvolto. Vorrei saperne di più. È un film che mi è piaciuto molto. L'hai visto?

A: *Sì, anche a me. Mi ha colpito anche la fine. Seguire il protagonista nella sua quotidianità e sentire la sua forza nelle peripezie per saltare il muro di Melilla, per poi finalmente vedere che ce l'ha fatta...*

D: Sì, sì.

A: *In quel momento, sogni di aver trovato l'Europa. Ma resta anche l'amarezza dei troppi muri saltati e di quelli ancora da saltare...*

D: Lui stesso lo dice nella voce-off. Ha bisogno di credere nell'Eldorado ma sa che l'Europa non lo è. Suo fratello è lì, ha avuto dei problemi, lo sa. Ma nonostante tutto, il desiderio resta...

A: *Ho visto che alla rassegna di Bolzano Esodo e confini hai presentato anche il film di Raffaella Cosentino, Sul fronte del mare.*

D: Il film di Raffaella parla di chi lavora sulla frontiera. Il protagonista è un poliziotto in pensione che diceva cose molto forti, riflette sul suo lavoro di oltre vent'anni sulle frontiere. È importante la

³⁶ Uno dei protagonisti del film è un musicista di origine senegalese, Dia, che ha lasciato in Svizzera quattro bambini, oltre quindici anni di vita e ha perso il permesso di soggiorno "per una svista". Nel film racconta lo strazio nel non sapere rispondere alle domande dei suoi figli. "Papà perché non sei qui? Devi tornare papà...Mi manchi. Domattina ho una partita di calcio, devi venire a vedere la mia nuova squadra. Papà, ci sono i genitori di tutti e tu non ci sei". "Non è facile essere forte" dice Dia alla telecamera di Melgar, mentre un suo vicino di casa suona la kora e gli canta *Il mondo è così*.

³⁷ Questa parte della nostra conversazione fa riferimento alla rassegna *Esodo e confini* (il cui programma è consultabile all'indirizzo: <http://www.esodoeconfini.org>, 15 dicembre 2017) curata dal sociologo Adel Jabbar e tenutasi a Bolzano dal 15 al 23 maggio 2017. Dagmawi è stato invitato in quell'occasione a presentare e discutere alcuni film.

memoria delle persone che ci lavorano, non solo forze dell'ordine, ma chissà vedremo, ascolteremo storie anche di operatori di ONG...

A: *Mi pare che il protagonista di Sul fronte del mare abbia rimesso in discussione il suo ruolo istituzionale e sia diventato un attivista. Penso sia utile per riflettere ancora una volta su come in certi contesti storici e politici obbedire a leggi ingiuste ci faccia diventare disumani...*

D.: Lui riconosce di essere parte, esecutore di un sistema ingiusto... Ricorda il Sessantotto quando da poliziotto fronteggiava gli operai e gli studenti nelle manifestazioni, nonostante avesse simpatia per le lotte dei lavoratori. Il suo mestiere era di far rispettare la legge. Però la sua coscienza restava ferita. Ancora di più lavorando sulle frontiere, ha sentito questo. Si è domandato il senso del suo lavoro... E poi c'è la sua biografia. È stato lui stesso un immigrato illegale in Germania da piccolo. Si ritrova ora a rispedire oggi i ragazzi che arrivano al porto di Bari! È una riflessione importante, forte, che lo ha portato a diventare un attivista contro i C.I.E.³⁸. È molto bello, perché collega passato e presente (...).

A: *Forse per ripensare alle migrazioni e rafforzare sguardi antirazzisti abbiamo bisogno di includere non solo film che raccontano di storie di migranti, ma che mettono in luce la storia che ci lega, intendo che lega l'Europa e i paesi dai quali provengono i migranti. Come cittadina italiana, penso ad esempio che il film If only I were that warrior possa aiutare a riflettere criticamente sul nostro passato coloniale, a riconoscere le interconnessioni tra Italia ed Etiopia. Ed Eritrea.*

D: Il film di Valerio mi è piaciuto molto. Mi ha colpito la somiglianza tra gli italiani che sono giù e gli italiani che sono ad Affile. C'è una somiglianza pazzesca!

A: *Che mi dici dell'italiano che lavora nella FAO³⁹?*

D: È un fascista. Glorifica i soldati italiani che sono andati in Eritrea ed Etiopia, che poi hanno avuto mogli, figli... Nel film per me è un personaggio ridicolo, per come va in giro, per dove ti porta. Però il rapporto che ha con la sua ragazza non fa certo sorridere, è quello di un colonizzatore.

A: *Dice allo spettatore quanto la sua ragazza è "educata" (perché le piace la pasta?) e ... "moderna"!*

D: Sì, è incredibile! Intanto dice che è "un'amica". Il suo sguardo è quello di chi si sente superiore!

È atroce. Non ha imparato nulla stando lì. È provocatorio. Mentre ascoltavo la ragazza che nel film ripeteva "la guerra è la guerra" (...), mi pareva impossibile che lo credesse. Era come per accontentarlo e farlo stare buono. Mi sono sentito... provocato... anche dalla famiglia dove lui andava a cercare informazioni sul passato. Sempre dalla parte dei colonizzatori. Solo dagli Stati Uniti o meglio dalla diaspora, è stato possibile sentire delle voci contro. La narrazione che c'è lì è che tutto quello che viene dalla diaspora deve essere scartato, perché è una minaccia per chi sostiene il regime.

³⁸ Il sito della campagna LasciateCIEntrare è consultabile all'indirizzo: <http://www.lasciatecientrare.it/j25/cosa-sono-i-cie>. (15 dicembre 2017).

³⁹ Uno dei tre protagonisti del film è Giuseppe Debac, un agronomo che lavora per progetti di cooperazione della FAO nella regione del Tigray in Etiopia. Durante il film lo seguiamo mentre colleziona materiale dell'epoca coloniale e afferma in modo disinvolto che «gli etiopi, nei confronti degli italiani, non hanno nessun risentimento».

Non è detto che non ci siano state manifestazioni contro Affile in Etiopia. Lui dice di no, ma la cosa più verosimile è che ci siano state e siano state fatte tacere e arrestate.

A: *Secondo me, c'è questa decolonizzazione degli immaginari e degli sguardi da fare per poter raccontare e vedere diversamente le migrazioni. A me pare che questo film potrebbe contenerne un altro, quello della diaspora etiopica e dell'attivista etiopica-italiana che sta a Roma e lavora nella radio della diaspora...La battaglia contro il monumento a Graziani con i suoi occhi diventa qualcosa di più grande. A me pare che abbiamo bisogno di raccontarci come sono intrecciate le nostre storie e magari costruire dei racconti cinematografici sulle migrazioni che non si fermano al presente...ma abbiamo un respiro più di lunga durata.*

D: Sì! Riguardo a quel che hai detto su Mulu⁴⁰, la diaspora etiopica cambia da paese a paese. Negli Stati Uniti è forte, molto attiva, si intuisce dal film.

A.: *Valerio Ciriacci dice che è grazie ad incontri con la diaspora etiopica negli USA che è nato il suo film. In Italia non sapeva quasi nulla di Graziani, ma andando a vivere a New York è emersa una nuova consapevolezza postcoloniale grazie alle manifestazioni contro il mausoleo a Graziani.*

D: Che bello, non lo sapevo. Il problema è che la diaspora etiopica in Italia è un po' collusa con il regime attuale...più di qualsiasi altro paese d'Europa. Vorrebbero rifare l'Etiopia, riscrivere la storia. Le guerre anticoloniali venivano usate dai vecchi regimi per suscitare patriottismo, mentre il regime attuale vuole far dimenticare queste storie. Mulu nel film si lamentava che i giovani etiopi che arrivano oggi in Italia sanno poco o niente del passato, perché nelle scuole non lo insegnano quasi più. Noi (ndr. Dagmawi Ymer ha 40 anni) invece una volta sapevamo quello che era successo perché lo studiavamo a scuola, ma ora viene meno questo riferimento alla storia coloniale. Anche nel film emerge quando dicono "la guerra è finita, è finita". Ma non è detto (...) Se hai paura di ferire qualcuno che hai di fronte a ricordargli questa storia, allora vuol dire che è un fascista. Perché altrimenti? Che cosa ti impedisce di riconoscere le atrocità di Graziani? Che cosa ne pensi?

A: *A me ha colpito che fosse un funzionario della FAO, non magari un imprenditore che è lì per fare business...Ce ne sono tanti lì, penso ai casi di land grabbing⁴¹ (...).*

D: Sì!

A: *Questi per me potevano essere l'emblema del fascista oggi lì. Invece questa storia ce ne mostra uno laddove non ce lo aspetteremmo...*

D: È imbarazzante. Mi sono imbarazzato a vedere lui in quei luoghi...

A: *...delle conquiste coloniali. Minimizzando la batosta di Adua!*

D: Avrò quasi 50 anni, nutriti di storie di conquiste. E dice: "il destino mi ha portato qui". Mi ha fatto riflettere su quello che faccio e su quello che mi succede qui. Anche io lo vedo come un destino la mia presenza qui. Mi dico "com'è possibile, i nostri bisnonni hanno combattuto, non solo ad Adua,

⁴⁰ Mulu Ayele, la seconda protagonista del film, è un'attivista etiopica esule in Italia dai primi anni Novanta, curatrice di una rubrica per Radio Onda Rossa e presidente delle Associazioni delle Comunità Etiopi in Italia. Il film comincia con la sua voce fuori campo, che parla in radio mentre scorrono le immagini prima dell'Etiopia, poi del monumento a Graziani, e poi di Roma.

⁴¹ Per approfondimenti sul fenomeno del *land grabbing* si veda il progetto Land Inc, consultabile all'indirizzo: <http://landinc.terraproject.net>. (15 dicembre 2017).

anche dopo...Ed io qui”. Un altro momento dove questo strano destino viene richiamato è quando nel film negli USA il prof. etiope-americano dice a Nicola⁴² “è incredibile che io e te (figlio di un fascista) siamo insieme per lottare insieme per la “giustizia”.

A: *La figura dell'italoamericano che si è defascistizzato è molto interessante...*

D: E invece quello della FAO...è pazzesco. Come mai è un italiano che dalle Nazioni Unite viene mandato lì? Ci sono delle relazioni fortissime tra chi adesso è al potere e gli italiani! Che personaggi. È brutto quello che ha detto della sua “amica”: è “moderna”! Dice tutto! Faceva fatica a parlare di lei...L'unica cosa che mi è dispiaciuta del film è che la presenza di Mulu è sacrificata. Aveva molto da dire. Alla radio è molto importante che abbia parlato in amarico (...), ad Affile mi aspettavo che fosse lei la vera protagonista, mentre alla fine era un po' isolata...Mi aspettavo di poterla ascoltare di più. D'altra parte, come fai a tirare giù quel monumento se non hai defascistizzato le persone che hanno votato un sindaco così, non hai tolto il busto di Mussolini dai bar ...Per arrivare a costruire il monumento ci è voluto, c'è stato un crescendo di cultura e orgoglio fascista. Come se ne esce? Prima devi togliergli il fascismo dal cuore.

A: *Nel film si vede anche un rappresentante dell'ANPI che propone di sostituire il monumento a Graziani con uno a tutte le vittime del nazifascismo e del colonialismo.*

D: Sì.

A: *Da quello che ci siamo detti nelle nostre conversazioni a me pare che questo non sarà possibile finché la società italiana non si defascistizza. E che possiamo ripartire dalle scuole, insegnando finalmente il colonialismo e le sue eredità...*

D: Ecco, sì! È l'unica via. Lavorare nelle scuole, per creare una società migliore. È lì il campo di battaglia e vado sempre volentieri a incontrare gli studenti. Non è mai un tempo perso quello passato con gli studenti. Mai, mai. In futuro si ricorderanno.

Filmografia di Dagmawi Yimer (Addis Abeba, 1977)

Il deserto e il mare (2007, Italia, 60'; di Dagmawi Yimer, Sintayehu Eshetu, Solomon Moges, Menghistu Andechal, Adam Awad).

Il documentario nasce dal laboratorio di video partecipativo nel centro Asinitas di Roma, realizzato da Zalab fra marzo e luglio 2007, in cui gli autori mostrano diversi frammenti della loro esperienza presente e passata. Asinitas è una scuola dove migranti e richiedenti asilo imparano l'italiano. Con la collaborazione di AAMOD (archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico), una fondazione creata da Cesare Zavattini alla fine degli anni 70, ZaLab ha proposto un laboratorio di video partecipativo come strumento innovativo per apprendere la lingua italiana e per raccogliere sguardi nuovi sulla condizione di immigrati e richiedenti asilo in Italia. Dal 2007 è stato istituito un Archivio delle Memorie Migranti dall'associazione Asinitas (in collaborazione con ZaLab e con AAMOD).

⁴² Nicola Antonio DeMarco, il terzo protagonista del film, è un italo-americano figlio di coloni italiani poi emigrati negli USA, che decide di riscoprire il passato coloniale italiano e partecipa solidale ad incontri delle comunità etiopi-americane scandalizzate dalla costruzione del mausoleo.

<http://www.zalab.org/projects/il-deserto-e-il-mare/>. (15 dicembre 2017).

Come un uomo sulla terra (2008, Italia, 60'; di Andrea Segre, Dagmawi Yimer con la collaborazione di Riccardo Biadene).

Il documentario si inserisce in un progetto di Archivio delle Memorie Migranti che ha coinvolto Asinitas, ZaLab e AAMOD. Attraverso le voci dei migranti africani rivela le modalità in cui la Libia opera "il controllo dei flussi migratori" dall'Africa, per conto e grazie ai finanziamenti di Italia ed Europa. Dag studiava Giurisprudenza ad Addis Abeba, in Etiopia. A causa della forte repressione politica nel suo paese ha deciso di emigrare. Nell'inverno 2005 ha attraversato via terra il deserto tra Sudan e Libia. In Libia, però, si è imbattuto in una serie di disavventure legate non solo alle violenze dei contrabbandieri che gestiscono il viaggio verso il Mediterraneo, ma anche e soprattutto alle sopraffazioni e alle violenze subite dalla polizia libica, responsabile di indiscriminati arresti e disumane deportazioni. Sopravvissuto alla trappola Libica, Dag è riuscito ad arrivare via mare in Italia, a Roma, dove ha iniziato a frequentare la scuola di italiano Asinitas, punto di incontro di molti immigrati africani. Qui ha imparato non solo l'italiano ma anche il linguaggio del video-documentario. Così ha deciso di raccogliere le memorie di suoi coetanei sul terribile viaggio attraverso la Libia, e di provare a rompere l'incomprensibile silenzio su quanto successo nel paese nordafricano.

www.zalab.org/projects/come-un-uomo-sulla-terra/. (15 dicembre 2017).

C.A.R.A. Italia (2010, Italia, 60'; di Dagmawi Yimer).

Hassan e Abubaker, ragazzi somali di 20 e 21 anni, sono nati e cresciuti insieme a Mogadiscio durante la guerra civile. La loro amicizia è quasi un destino: compagni di classe alle elementari, si sono ritrovati a Tripoli durante la fuga verso l'Europa e infine nel C.A.R.A. di Castelnuovo di Porto, un centro di prima accoglienza per rifugiati e richiedenti asilo a quaranta chilometri da Roma. Attraverso la voce di Hassan, il documentario racconta l'attesa frustrante del riconoscimento dello status di rifugiato nel vuoto del centro e lo smarrimento dopo averlo ottenuto, senza sapere più dove dormire e dove mangiare. Un impietoso sguardo dall'interno sull'accoglienza che il nostro paese riserva a chi è cresciuto nel mito dell'Europa democratica e civile.

Produzione: Asinitas

Soltanto il mare (2010, Italia, 50'; di Dagmawi Yimer, Giulio Cederna, Fabrizio Barraco). *Soltanto il mare* viene girato a Lampedusa nel corso del 2010, periodo nel quale l'isola aveva smesso di fare notizia, e completato all'inizio del 2011, quando i nuovi sbarchi l'hanno riportata su tutti i media. Il film propone lo sguardo incrociato di due realtà che a Lampedusa raramente dialogano tra loro: quella di un migrante, in questo caso Dagmawi Yimer, sbarcato sulle coste dell'isola nel 2006, e quella degli abitanti di Lampedusa. Se al migrante fresco di sbarco l'isola era apparsa come l'avanguardia del benessere, con i suoi alberghi, le sue barche, i suoi turisti, alla sua videocamera si svela ora piena di problemi. Con questo film, il regista mette in discussione la gerarchia di sguardi implicite in molti film sulle migrazioni: è lo sguardo di chi è immigrato che indaga ora la società nel quale si è trovato ad approdare.

Produzione e distribuzione: Archivio delle memorie migranti

Va' pensiero (2013, Italia, 56'; di Dagmawi Yimer).

Va' pensiero è il racconto incrociato di due aggressioni razziste a Milano e Firenze e della complicata ricomposizione dei frammenti di vita dei sopravvissuti. Milano: Mohamed Ba, 50 anni, griot, attore e educatore senegalese residente in Italia da 14 anni, viene accoltellato il 31 maggio del 2009 in pieno giorno, nel centro di Milano. Firenze: Mor e Cheikh, immigrati anche loro dal Senegal e residenti a Firenze, vengono colpiti il 13 dicembre 2011 mentre sono al lavoro al mercato di San Lorenzo. Le storie dei tre protagonisti s'incrociano nel racconto delle loro drammatiche esperienze di vita e, malgrado tutto, le loro speranze di continuare a vivere in Italia, con la continua paura e incertezza di incrociare uno sguardo o un gesto che li riporti al momento dell'aggressione.

Una produzione: Archivio Memorie Migranti

<http://www.va-pensiero.org/scheda-film/>. (15 dicembre 2017).

Box: *Portare Va pensiero in classe. Un kit didattico anti-razzista*

Dal film *Va' pensiero*, Archivio Memorie Migranti ha fatto nascere un kit didattico antirazzista (pubblicato nel 2014 da Giunti Scuola). Il kit comprende una guida per il docente e un DVD. La struttura della guida ricalca quella del film offerto nel DVD e costituisce un aiuto alla sua lettura. È uno strumento in grado di mettere a fuoco le tematiche connesse a ogni sequenza e a far emergere la specificità di ciascuna. Ogni sequenza è introdotta dalla descrizione di alcune scene del documentario e dalle parole del regista; per ciascun capitolo sono indicati un dizionario di parole-chiave e le attività da svolgere in classe. Il kit è stato concepito come uno strumento per portare “*Va' Pensiero*” in classe: in relazione con i contenuti del kit è a disposizione uno spazio web che si propone come un luogo di incontro, discussione e raccolta di nuovi materiali proposti da insegnanti e studenti, in cui ognuno potrà condividere pensieri, progetti e proposte creative da condividere con i colleghi di altre città d'Italia.

<http://www.scuola.va-pensiero.org>. (15 dicembre 2017).

Asmat (2015, Italia, 14'; di Dagmawi Yimer)

Nomi senza corpi. In un attimo, in un solo giorno, il 3 ottobre 2013, tanti giovani che si chiamavano Selam “pace”, oppure Tesfaye “speranza mia”, ci hanno lasciato. Diamo i nomi ai nostri figli perché vogliamo fare conoscere al mondo i nostri desideri, sogni, fedi, il rispetto che portiamo a qualcuno o a qualcosa. Gli diamo nomi carichi di significati, così come hanno fatto i nostri genitori con noi. Per anni questi nomi, con il loro carico di carne e ossa, sono andati lontano dal luogo della loro nascita, via dalla loro casa. Sono nomi che hanno sfidato frontiere e leggi umane, nomi che disturbano, che interrogano i governanti africani ed europei. Siamo costretti a contarli tutti, a nominarli uno per uno, affinché ci si renda conto di quanti nomi sono stati separati dal corpo, in un solo giorno, nel Mediterraneo. Realizzato per il comitato 3 ottobre con l'Archivio delle memorie migranti.

<https://vimeo.com/114849871>. (15 dicembre 2017).

Saggi sul cinema di Dagnawi Yimer

RICCI, D., 2016, *Il cinema di Dagnawi Yimer: un nuovo sguardo sull'Italia di oggi*, in: «From the European South. A transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities», Archivi del Futuro. Il Postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire, 1, pp. 219-226. URL: <http://europeansouth.postcolonialitalia.it>. (15 dicembre 2017).

POLATO, F., (2013), *Rachid, Theo, Dagnawi e gli altri. Voci e forme di un nuovo cinema*, in: De Franceschi, L., *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma, pp. 139-155.

DE FRANCESCHI, L. (2013), *Dagnawi Yimer*, in: De Franceschi, L., *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma, pp. 345-356.

JEDLOVSKI, A., (2011). *Una nuova voce nel cinema italiano? L'emergenza di forme di cinema migrante in Italia*, in: Lanari V., Colombo F. & Gaiga S., *Camera Africa: Classici, noir, Nollywood e la nuova generazione del cinema delle Afriche*, Cierre Edizioni, Verona, pp. 69-76.

TRIULZI, A. (2009), *Per un archivio delle memorie migranti*, in: Carsetti, M. & Triulzi, A., *Come un uomo sulla terra*, Infinito Edizioni, Roma, pp. 17-20.

YIMER, D., (2009), *Il mio diario non è scomparso*, in: Carsetti, M. & Triulzi, A., *Come un uomo sulla terra*, Infinito Edizioni, Roma, pp. 103-105.

Disimparare il razzismo: i film consigliati da Dagnawi Yimer

Le vol special (2011, Svizzera, 100'; di Fernand Melgar).

Ogni anno in Svizzera migliaia di uomini e donne sono incarcerati senza processo, per la sola ragione di essere irregolari, cioè di non avere un permesso di soggiorno. In attesa dell'espulsione rimangono in carcere per mesi. Alcuni di loro vivono in Svizzera da molto tempo, hanno una famiglia, un lavoro, pagano le tasse e mandano i figli a scuola. Ma le loro vite vengono stravolte dal giorno in cui la polizia decide di chiuderli in un centro di detenzione vicino a Ginevra, a Frambois (uno dei 28 centri presenti in Svizzera). Da quel momento comincia un lungo percorso amministrativo per costringerli ad accettare il rimpatrio. Vittime di un implacabile sistema legale, quelli che si rifiutano di partire volontariamente sono costretti alla soluzione estrema: imbarcarsi su un "volo speciale", e tornare in un paese che da anni non è più il loro. Per girare il film, Melgar è entrato per la prima volta a filmare la vita di un Centro di detenzione amministrativa, dove è restato per nove mesi.

<https://vimeo.com/111191661>. (15 dicembre 2017).

La vie est comme ça (2013, Svizzera, 52'; di Fernand Melgar)

Il documentario esplora i destini di alcuni dei protagonisti del film *Vol special* dopo che sono stati espulsi dalla Svizzera per questioni amministrative (irregolarità dei documenti).

Legati e ammanettati, vengono messi con forza su un aereo (viaggiano con un casco in testa, per ore non viene data loro la possibilità di bere e andare in bagno) e riportati "a casa". Tornati in Senegal, Kosovo e Gambia, si ritrovano indigenti ed esclusi dalle loro famiglie. Nel caso di Geordry, scappato dal Camerun dopo l'assassinio dei genitori, oppositori politici, una volta rimpatriato non sono mancate neppure le torture per aver "infangato all'estero l'onore del paese" chiedendo asilo politico (400 frustrate sotto la pianta del piede, manganellate, sette mesi di carcere). Questo film è un ritratto intimo di uomini le cui vite sono spezzate dalla brutalità delle politiche migratorie della Svizzera e dell'Europa.

<https://vimeo.com/109008609>. (15 dicembre 2017).

Les sauteurs (2016, Danimarca, 80'; di Moritz Siebert, Estephan Wagner e Abou Bakar Sidibé). Sul Monte Gurugu intorno a Melilla, enclave spagnola in Marocco, vivono migliaia di migranti africani in attesa di riuscire a scavalcare la barriera di filo spinato che li separa dall'Europa. Ad uno di loro, Abou originario del Mali, gli autori affidano una telecamera. Grazie ad Abou gli spettatori nati dal lato "giusto" della frontiera possono conoscere da vicino le persone che cercano di saltare il muro e la loro determinazione. Possono guardare il mondo dal punto di vista di un protagonista, che vuole raccontare l'enorme ingiustizia vissuta a Melilla. Gradualmente Abou diventa co-regista e racconta la vitale quotidianità dei migranti sul Monte Gurugu.

Distribuzione in Italia: ZaLab.

<http://www.zalab.org/projects/les-sauteurs/>. (15 dicembre 2017).

Sul fronte del mare (2016, Italia, 36'; di Raffaella Cosentino)

Il documentario racconta la frontiera marittima italiana dal punto di vista di un ex poliziotto di frontiera. Nel 1968 Nicola Montano è un giovane lucano emigrato "clandestinamente" in Germania. A causa delle pressioni familiari, torna in Italia ed entra in polizia. Si trova con pochi altri agenti sul molo di Bari quando l'8 agosto del 1991 arriva la nave Vlora con il suo carico di 20.000 albanesi. Da allora, fino al momento di andare in pensione, Nicola Montano fa ciò che la legge gli impone: respinge in mare tante persone che cercano di venire in Italia a chiedere asilo e a costruire una vita migliore. Raffaella Cosentino è autrice di diverse inchieste sui centri di identificazione e di espulsione (come *Guantanamo Italia* rilanciata anche dalla Bbc). Ha fatto causa al ministero dell'Interno insieme al collega Stefano Liberti, vincendo il ricorso al Tar contro la circolare Maroni che dal primo aprile 2011 aveva vietato l'accesso ai giornalisti a tutti i centri per migranti. Il Tar ha riaffermato il principio della stampa come "cane da guardia" delle istituzioni democratiche. Raffaella è tra i fondatori della campagna LasciateCIEntrare.

<http://www.lasciatecientrare.it/j25/cosa-sono-i-cie>. (15 dicembre 2017).

If only I were that warrior (2015, USA, Italia, Etiopia, 72'; di Valerio Ciriaci)

Dopo la recente costruzione di un mausoleo dedicato al generale fascista Rodolfo Graziani ad Affile, il film affronta i crimini di guerra impuniti del generale (come il massacro compiuto nel 1937 nel monastero di Debra Libanos in Etiopia) e gli altri commessi in nome delle ambizioni imperiali di Mussolini. Il regista segue le storie di tre personaggi percorrendo Etiopia, Italia e Stati Uniti. Un

viaggio attraverso i ricordi di vita ed i resti tangibili dell'occupazione italiana dell'Etiopia, che attraversa le generazioni e continenti di oggi dove questa eredità, spesso trascurata, lega ancora il destino di due nazioni.

<http://ifonlyiwerehathwarrior.com>. (15 dicembre 2017).



[Fig. 1] San Giorgio contro i colonialisti bianchi, Olio su tela, Tropenmuseum Amsterdam.



[fig. 2] Riflettendo sul dipinto di S. Giorgio contro i colonialisti bianchi (presente nel film *Adua* di Haile Gerima⁴³, 1999; Etiopia, 96') Dagmawi Yimer, durante una intervista con domande visuali (A. Frisina, Padova, 11/12/2015).

⁴³ Per saperne di più sul film di Gerima: *Il treppiede insabbiato. Controstorie africane sull'Italia coloniale* (De Franceschi 2009, consultabile online all'indirizzo: <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article773>. (15 dicembre 2017).

11. Migrazioni e contro-visualità: i film da vedere

Monica Macchi

Formacinema

A partire dalla definizione di Marc Ferro: «L'immaginario è storia tanto quanto la Storia» intendo tracciare un quadro delle diverse forme di migrazione nell'immaginario filmico mediorientale utilizzando il cinema come agente di storia. Per molto tempo il cinema si è concentrato sulle migrazioni forzate di massa attraverso soprattutto il documentario che destruttura alcune immagini iconiche della narrazione *mainstream*. Tra questi segnalo:

Asad Al Sahrà di Mustafa Akkad (1981; titolo internazionale *The lion of the desert*) sulle brutalità del regime mussoliniano nelle colonie che smonta il mito degli "italiani brava gente". Incentrato sulla fase finale della repressione in Libia avvenuta con la nomina di Badoglio (che tuttavia non è mai nominato nel film) e Graziani, interpretato dall'attore Oliver Reed, mostra il trasferimento dell'intera popolazione del Gebel Akhdar e della Marmarica verso la costa per stroncare la resistenza di Omar al Mukhtar attraverso il distacco territoriale tra ribelli e popolazione. Risultato: 40mila prigionieri morti durante le marce di trasferimento, per le pessime condizioni sanitario-igieniche dei campi, le epidemie di tifo e dissenteria, la scarsa e cattiva alimentazione, le violenze compiute dai guardiani e le esecuzioni sommarie di chi tentava la fuga. Questo film è stato a lungo censurato in Italia.

Babylon di Ismaël, Youssef Chebbi, Ala Eddine Slim (2012). È un documentario tunisino sulla creazione del campo profughi di Choucha che mostra come non tutti i profughi arrivino in Europa: ci sono moltissime rotte e migrazioni intra-africane. Nel 2011 in Libia erano presenti moltissimi migranti provenienti soprattutto dall'Africa Sub-Sahariana che dal punto di vista interno erano funzionali al sostenimento dell'economia libica e dal punto di vista internazionale erano funzionali al cambiamento della figura di Gheddafi che voleva passare dall'essere leader panarabo all'essere leader panafricano. Sin dai primi giorni delle rivolte si scatenò la "caccia ai neri" definiti "mercenari di Gheddafi", che si ammassano verso Choucha, un campo profughi a sette chilometri dal valico di frontiera di Ras Jdir e a tre chilometri dalla città di Ben Guerdanne "tra due territori in rivoluzione". *Babylon* si configura sia come un esperimento di utilizzo del materiale (durante le riprese sono state diffuse in tempo reale tramite Internet video, fotografie, clip audio, testi open source riutilizzabili liberamente per creare nuove opere) sia come un esperimento sul linguaggio: infatti per far vivere allo spettatore la stessa sensazione di straniamento che provano i migranti non sono stati messi i sottotitoli. Inoltre, i registi hanno scelto di raccontare attraverso la massa una galleria di personaggi senza alcun protagonista utilizzando il campo lungo, le ombre e le sagome sfocate per rappresentare esteticamente la lentezza, fluidità e precarietà del destino e della permanenza dei migranti.

La tendenza più nuova e dinamica è quella dei film di finzione sulle migrazioni individuali: scompaiono i fattori *pull* di attrazione, il sogno di andare, diventare ricco e tornare per le vacanze con regali per tutti e macchinone nuovo; i fattori su cui ci si concentra sono sempre quelli *push* che le rendono forzate. In particolare: l'estremismo islamico, l'oppressione politica interna, la crisi economica e polarizzazione del reddito, e l'impossibilità di sognare ("si salva solo chi se ne va").

11.1 Estremismo islamico

Gabbla di Tareq Teguia (2008; titolo internazionale *Inland*). È un road movie che dall'Algeria urbana fino all'entroterra e al deserto ripercorre i tracciati del paesaggio postbellico ancora impregnato di un estremismo islamico dove "chi è sopravvissuto al terrorismo è stato ucciso dalle autorità". Malek è un topografo inviato presso una regione povera dell'Algeria occidentale per uno studio di fattibilità sul prolungamento della linea elettrica e si ritrova la roulotte sporca del sangue dei compagni sgozzati e campi pieni di mine su cui di notte corrono i clandestini per raggiungere il Marocco e imbarcarsi per la Spagna.

Cheveau de Dieu di Nabil Ayouché (2012, basato sul romanzo *Les Étoiles de Sidi Moumen* di Mahi Binebine (2010). Racconta la vita degli esecutori degli attacchi suicidi di Casablanca, tutti cresciuti nella bidonville di Sidi Moumen, 350 mila abitanti su 47 chilometri quadrati, agglomerato di povertà, crimine, droga e violenza.

Itar El-Layl di Tala Hadid (2014, titolo internazionale *The Narrow frame of Midnight*). Racconta di Aicha, un'orfana in balia di Abbas e Nadia, che incrocia Zakaria alla ricerca del fratello incappato nella rete del fondamentalismo islamico e la sua fidanzata Judith. L'improbabile terzetto si muove dalle montagne dell'Atlante ad Istanbul, alle pianure del Kurdistan fino ad arrivare in Iraq.

11.2 Oppressione politica interna

Hyia Fawda di Yusef Chahine (2007, titolo internazionale *Le Chaos*). A Shubra, quartiere sottoproletario del Cairo, Hatem un poliziotto corrotto, violento, senza scrupoli pensa di avere un potere senza limiti né controlli, ma le continue manifestazioni sempre represses nel sangue spingono il popolo ad attaccare il commissariato in una scena di massa che è l'esatto contraltare del finale di *Al usfur* in cui la gente scende in piazza per ribadire il sostegno a Nasser dopo la Naksas del 1967.

Al-Shità Allali Fat di Ibrahim el Batout (2012, titolo internazionale *Winter of Discontent*). Il film segue le vicende intrecciate di tre giovani: Amir (un giovane attivista torturato), Farah (la sua ex fidanzata, giornalista televisiva) e Adel (un funzionario di polizia) per comprendere come è stato possibile superare la sofferenza, l'apatia e la paura. Come ha ripetuto El Batout, non si tratta di un documentario su Tahrir ma "sulla gente che a Tahrir e con Tahrir torna a vivere".

11.3 Crisi economica e polarizzazione del reddito

Yalaan Bou l'phosphate! di Sami Tlili (2012; titolo internazionale *Maudit sois le fosfat*) sul bacino minerario di Gafsa, una delle regioni più povere della Tunisia. E sul fosfato, maledizione per i lavoratori e gli abitanti, ma ricchezza estrema per il clan di Ben Ali. Nel 2008 i sindacati esasperati denunciano la spoliatura, i pericoli per la salute ed il saccheggio sociale ed economico, lanciando

una mobilitazione permanente con continui scioperi che ben presto si estendono all'intera nazione e che hanno fatto dire al regista: "Io non faccio film sulla rivoluzione, faccio film per la rivoluzione".

Haçla di Tareq Teguia, 2002 (titolo internazionale *La Clôture*). È un cortometraggio con un montaggio serratissimo di frasi lapidarie di giovani algerini, tra le quali: "dal grembo della madre alla tomba senza avere vissuto...ci si sente soffocare".

11.4 Impossibilità di sognare: "si salva solo chi se ne va"

Heliopolis di Ahmed Abdalla (2009). Ogni personaggio cerca di trovare una vita alternativa a quella in cui è intrappolato al Cairo per realizzare i suoi sogni e le sue aspettative.

El Shooq di Khaled el Hagggar (2011; titolo internazionale *Lust*). Racconto corale della situazione pre-rivoluzione di cui descrive il clima di soffocamento. Il personaggio di Fatima incarna la metafora del governo egiziano che attraverso (ab)usi del potere porta le figlie alla rovina.

Conclusioni

Le migrazioni individuali non sognano l'America che non ha mai rappresentato un modello (come si può vedere in *Amrika Shika Bika* di Khairy Beshara, 1993; traducibile con "abracadabra" cioè un'illusione un gruppo di egiziani che vuole emigrare in USA vengono truffati e lasciati in una foresta in Romania); né sognano il Golfo (in *Al Mahdu'un* di Tawfiq Salah 1972; titolo internazionale *Gli ingannati*; tre palestinesi, diretti clandestinamente nel Kuwait, attratti dalla prospettiva di facili ed abbondanti guadagni finiscono gettati in un cumulo di immondizia arrostiti dal caldo... non a caso è tratto dal romanzo di Kanafani, "Uomini sotto il sole") e neppure i Paesi Arabi dove si cercano radici e si trovano fantasmi. In particolare Beirut rappresenta i fallimenti di tutte le utopie pan-arabe: in *Zanj Revolution* di Tareq Teguia rappresenta tutte le speranze e le contraddizioni in un territorio di "perplexità", e in una galleria d'arte viene proiettato *Ici et ailleurs* di Jean-Luc Godard "in memoria dei nostri fallimenti". Ed il "qui e altrove" diventa "qui o altrove": per Rami, rifugiato palestinese «qui o altrove è lo stesso: siamo sempre clandestini» e Nahla figlia di esuli palestinesi dice: «sono di qui, sono di altrove, sono di nessun luogo: sono palestinese» mentre in *Akhir Ayam fil Medina* di Tamer el Said Beirut è definita «una menzogna, bella fuori e marcia dentro» mentre dalla radio arriva la notizia di un'autobomba e gli avventori del bar parlano (ancora) della Naksa, la sconfitta-trauma del 1967.

Lo spazio geoculturale è sempre e solo quello del Mediterraneo: da *Microphone* di Ahmed Abdallah (2010), ambientato ad Alessandria d'Egitto, la città cosmopolita protagonista assoluta della trilogia di Yusef Chahine. Tra graffiti e musica hip hop, Hamoota, pescivendolo ai mercati generali alla fine del film lascia libero un pesce nelle acque del Mediterraneo; ad *Harragas* di Merzak Allouach (2009), dove sullo sfondo di un Mediterraneo azzurro turchese come nei *depliant* turistici, Omar si impicca lasciando un messaggio esplicito "Se rimango, muoio; se vado, muoio"; a *Zanj Revolution* di Tareq Teguia, in cui si urla esplicitamente: "il salto è compiuto, da una parte all'altra del Mediterraneo si appiccano fuochi che segnalano la stessa rabbia, le stesse speranze, le stesse illusioni, gli stessi nemici".

I migranti sono infatti assolutamente consapevoli dei pericoli e delle difficoltà insite nella migrazione e come in *Roma wa la n'touma* di Tareq Teguia (2006, titolo internazionale *Rome plutôt*

que vous), Kamel e Zina alla ricerca di passaporti falsi dopo aver speso tutti i loro soldi non riescono neppure a partire visto che (anche) i trafficanti vengono uccisi ed è proprio questo il tratto più significativo dell'ultima produzione: essere in bilico tra disincanto e l'impossibilità di smettere di sperare. In questo film ad esempio compaiono all'improvviso ragazzini che scrivono su pezzi di cartone "Sono vivo. Mi vedete?"; in *Itar el leil* per "ristabilire la fede nel mondo" superandone le brutture serve tuffarsi nella poesia delle relazioni interpersonali oltrepassando le frontiere mentali...se non quelle geografiche e dai soldi ricavati con il libro e il film *Cheveau de Dieu* è stato finanziato il Sidi Moumen Cultural Center, un centro polivalente d'arte con laboratori di pittura e sartoria, teatro per i saggi di musica e danza e orti per l'agricoltura urbana.

Anche in *Akher Ayam fil Madina* di Tamer El Said (titolo internazionale *In the last days of the city*), l'arte salva una Baghdad paralizzata da guerra e paura attraverso la storia di Hajj Mahdi, calligrafo quasi novantenne che ricorda l'epoca in cui disegnava le locandine di film che hanno fatto la storia del cinema iracheno ed insegna che "poesia che è ovunque! Aspetta solo di essere scritta". Ma l'arte salva anche una Cairo stretta tra islamisti ed esercito, il cui splendore è sbiadito, incrostato da povertà e sporcizia, sopraffatto dalla frenesia, dai rumori cacofonici del traffico e all'improvviso davanti alle camionette passa un ambulante con stretti in mano dei palloncini rossi che con una ripresa in grandangolo le oscurano (o illuminano?) fino a prendersi l'intero schermo. Ed il palloncino rosso è un'immagine iconica nel mondo mediorientale a partire da *Yad ilaiyya* ("Intervento divino") di Elia Suleiman, film del 2002 che ha vinto il Festival di Cannes, dove un palloncino rosso con il volto di Arafat viene fatto volare sul checkpoint di Ramallah e riesce a volare imprendibile e inarrestabile superando tutti i checkpoint.

Ma è la frase finale di *Zanj Revolution* durante la manifestazione degli anarchici greci coi profughi palestinesi a dare il senso dell'impossibilità di smettere di sperare: «un fantasma si aggira per l'Europa. Noi che desideriamo infinitamente».

12. *Negotiating Amnesia*: forme di attivazione e traduzione dell'archivio fotografico coloniale italiano

Alessandra Ferrini
University of the Arts London

Questo testo nasce con l'intenzione di essere un *visual essay*, un formato scelto in modo tale da agevolare la scrittura e teorizzazione di un prodotto artistico e visuale. Ma le restrizioni che, inevitabilmente, il tipo di pubblicazione accademica presenta (lontana dalla libertà creativa dei *visual essay* prodotti in ambito artistico) mi hanno spinto a una serie di riflessioni sull'impatto che questi passaggi formali hanno sul contenuto delle opere artistiche. Prima di discutere tali considerazioni e passare a quello che definisco un esperimento di traduzione formale, procederò a introdurre *Negotiating Amnesia*. Il mio intento primario è anche quello d' esporre le attività didattiche a esso correlate, che rappresentano l'elemento trainante del progetto, dalla sua concezione al suo *afterlife*.

Negotiating Amnesia è un *essay film* (film saggio), realizzato durante un progetto di ricerca artistica e storica a lungo termine, svoltosi presso l'archivio fotografico Alinari di Firenze nel 2015 e curato da Livia Dubon Bohlig. Oltre al film, una mostra e progetto didattico sono stati sviluppati e poi presentati al *P.A.C. Le Murate* di Firenze nel novembre-dicembre 2015, all'interno della 56esima edizione del *Festival dei Popoli, Festival Internazionale del Film Documentario*. La mostra consisteva in una installazione dal titolo *Notes on Historical Amnesia*, concepita sia come esposizione del processo di ricerca su cui si basa il film, sia come *work-in-progress*, attivato da una serie di laboratori che hanno coinvolto gli studenti delle classi quinte delle scuole superiori.

Attraverso lo studio d'immagini provenienti dall'Archivio Alinari, risalenti all'occupazione italiana dell'Africa Orientale negli anni '30, e grazie all'analisi dei manuali di storia usati nelle scuole superiori italiane dal dopoguerra a oggi, il progetto esplora il retaggio del colonialismo italiano e le politiche di amnesia che lo caratterizzano. Il lavoro è contraddistinto dal recupero e uso d'immagini d'archivio - quali quelle raccolte nella collezione Pittana e in una serie di negativi in vetro di cartoline di propaganda provenienti dall'A.O.I. (Africa Orientale Italiana) - che vengono attivate attraverso manipolazioni minimali volte ad una decostruzione del linguaggio visivo dell'archivio coloniale. Data la predominanza di fotografie scattate durante la Guerra d'Etiopia (1935-36), il progetto si concentra sulla risonanza di questo specifico evento bellico.

Strutturato in quattro capitoli, preceduti da una premessa e seguiti da un epilogo, *Negotiating Amnesia* è caratterizzato da una voce narrante, alternata a cartelloni di testo. Il formato saggistico del film è denotato da una voce narrante soggettiva e *self-reflexive* (la mia voce), che traccia il mio confronto con l'archivio fotografico e con la storia del colonialismo italiano. Queste relazioni vengono performate pubblicamente al fine di coinvolgere lo spettatore nel mio processo di apprendimento e

presa di coscienza su vicende storiche spesso trascurate o manipolate in narrative buoniste, che perpetuano un sistema di oppressione basato sul privilegio dell'uomo bianco. Il film invita a una riflessione sulle eredità ideologiche, familiari e collettive, analizzando processi amnesici che nascondono costruzioni culturali atte al mantenimento di gerarchie, stereotipi e razzismi, più o meno latenti. Così facendo, il lavoro propone un processo di autoriflessione sulle pulsioni e i regimi visivi di natura imperialista (e fascista), interiorizzati dalla società italiana.

Alle radici del progetto risiede un intento didattico che, al di là della forma e della narrazione, nel film si manifesta nell'ultimo capitolo, con l'analisi del ruolo del sistema educativo italiano nella perpetrazione di narrative fuorvianti e nell'attuazione di un processo di rimozione e deresponsabilizzazione nei riguardi del periodo coloniale. Scaturendo da questa preoccupazione, *Notes on Historical Amnesia* si configura come un progetto pedagogico, volto proprio a lavorare sul passato coloniale per cercare di scardinare ideologie radicate. Questa componente va ad approfondire un elemento fondamentale che emerge dal film: l'importanza del concetto di *positioning* nelle pratiche culturali. Al contempo, tenta anche di attivare il lavoro di ricerca attraverso la traduzione formale del film in progetto educativo, partecipativo e espositivo, per testarne il potenziale didattico.

Il progetto è stato pensato per le scuole superiori, per questa ragione è stato sviluppato un apposito pacchetto didattico che offre un'introduzione ai temi sia storici, come il colonialismo e le relazioni tra fascismo e colonialismo in Italia, sia metodologici, presentando il metodo storiografico, l'uso degli archivi, e la pratica dell'artista-ricercatore. A oggi, sono state realizzate due versioni di questo progetto e ciascuna ha visto la partecipazione di quattro classi: il primo, a Firenze, presso il P.A.C. *Le Murate* (dicembre 2015) e il secondo al Ma*Ga Museo Arte Gallarate (febbraio-maggio 2017). A Firenze il progetto si è avvalso del supporto di un'installazione, creata con lo scopo di favorire lo sviluppo di attività laboratoriali con studenti delle classi quinte superiori. Lo spazio era strutturato in una serie di moduli (composti da pannelli, lavagne, tavoli) che presentavano i materiali di ricerca impiegati nella realizzazione del film, con cui gli studenti avevano la possibilità di interagire. Durante il laboratorio, i partecipanti sono stati introdotti ad attività volte all'analisi e decostruzione di testi e immagini, così da fornire loro quegli strumenti metodologici e concettuali necessari per una critica ragionata del linguaggio storico, giornalistico e documentario.

Al Ma*Ga il progetto è stato sviluppato nel contesto dell'alternanza scuola-lavoro, un programma di apprendistato in vigore dall'anno scolastico 2015/16, obbligatorio per tutti gli studenti dell'ultimo triennio delle scuole superiori. Nello specifico, ha comportato circa 30 ore di formazione al museo per classe. A tale proposito le attività laboratoriali sono state arricchite da una componente di produzione audiovisiva per classi terze e quarte dei licei artistici Candiani (Busto Arsizio) e Frattini (Varese). Questo workshop mi ha permesso di ampliare i temi trattati nel pacchetto pedagogico e di lavorare in modo più approfondito sui linguaggi visivi implicati nella rappresentazione critica di narrative storiche di carattere documentaristico. Le attività di laboratorio sono infine confluite nella creazione di una serie di *essay films* collaborativi, che hanno adoperato gli stessi materiali d'archivio da me impiegati nella realizzazione di *Negotiating Amnesia*. Questi cortometraggi sono poi stati organizzati in un'installazione che riflette sull'archivio coloniale, sulle molteplici letture che storia e

archivi implicano, e sulle relazioni tra sguardo, prospettiva e produzione storiografica. Presentata al Ma*Ga tra giugno e settembre 2017 in una mostra collettiva dal titolo *Global Learning* (curata da Alessandro Castiglioni) l'installazione finale è una mia risposta ai lavori degli studenti – ispirata ai loro approcci e alle nostre riflessioni. Attraverso la mediazione di lenti d'ingrandimento e altri supporti in vetro, gli schermi utilizzati nell'installazione richiedono una continua rinegoziazione della posizione e prospettiva dello spettatore – un richiamo all'impossibilità di trovare la giusta distanza nell'osservazione del passato.

In conclusione, mi piacerebbe mettere in evidenza un fatto forse banale ma che penso sia importante tenere a mente. Nonostante il progetto didattico vada ad ampliare i correnti programmi scolastici, soprattutto quelli di storia, ho riscontrato molte difficoltà a livello organizzativo perché molti licei (a eccezione di quelli artistici, che erano più interessati alla parte di apprendimento di linguaggi visivi) hanno mostrato una grande resistenza alle attività proposte. Per esempio, ho avuto la possibilità di lavorare con un solo gruppo proveniente da un liceo scientifico, un'opportunità dettata dalla determinazione di una professoressa particolarmente interessata. Queste vicende confermano come i docenti stessi non considerano il colonialismo italiano un importante capitolo della storia italiana e che scegliere di parlare di questi fatti storici sia di per sé un atto politico.

12.1 Traduzioni Formali: *Disclaimer* Metodologico

Riallacciandomi alle riflessioni di apertura, vorrei qui elencare una serie di scelte metodologiche che mi hanno spinto a proporre quello che definisco un esperimento di traduzione formale, atto a ricreare il mio intervento in conferenza, e a ovviare la problematica dello scrivere un saggio accademico su una mia opera artistica – che preferisco sia fruita in modo diretto piuttosto che descritta e auto-analizzata.

1. La natura 'saggistica' di *Negotiating Amnesia*, ossia il suo carattere ibrido tra il genere filmico e quello letterario, include una densa narrazione di carattere al contempo storico, didattico ed evocativo. Cosa succede però, quando vengono meno i riferimenti visuali a cui la narrazione allude? Presenterò quindi un tentativo di tornare allo *script* per testarne sia il valore testuale sia i contenuti. La regressione allo stadio pre-visuale e l'adozione di un formato testuale non convenzionale, rendono difficile definire questo testo un *visual essay* vero e proprio. Piuttosto, invito a considerarlo come una forma di *expanded documentary*: una decostruzione e riconfigurazione del genere documentario, qui compiuta attraverso una serie di traduzioni formali e linguistiche.

2. Non solo il film è qui trasposto in testo, ma è anche tradotto in italiano dall'inglese. Si attua quindi una seconda conversione – non di registro ma d'idioma. Il testo presentato in seguito è composto (fatte salve la trascrizione delle interviste) dai soli sottotitoli del film, in sé denotati da una particolare struttura linguistica, che lega le problematiche tradizionali della traduzione alle problematiche ritmiche e temporali del film. La sottotitolatura, infatti, è limitata dalla velocità del montaggio e del dialogo e deve spesso favorire la sinteticità a scapito della fedeltà verso la fonte d'origine. Tale considerazione vuole invitare a una riflessione sulla particolare struttura e costruzione narrativa dello script (e, per estensione, del film saggio), testando la possibilità di concepire lo script come *essay*.

3. Le immagini incluse qui sotto sono fotografie di negativi, già impiegate in *Negotiating Amnesia*. La loro inclusione vuole stimolare un'altra riflessione sulla traduzione formale, ossia l'inversione da negativo a positivo, che avviene a livello inconscio durante la visione di tali immagini. In modo spontaneo e immediato, il nostro cervello traduce le immagini in positivi: i neri in bianchi e viceversa. Questo processo ci permette di formare un'immagine mentale il più 'reale' possibile, capace di ricondurci al soggetto originale dell'immagine stessa. Ma, così facendo, il nostro regime scopico ripristina anche le gerarchie visive tradizionali, nel tentativo di contrastare ogni eventuale ansia scaturita dalla 'confusione' (leggi 'inversione') razziale.

4. Buona 'visione'.

12.2 Traduzioni Formali: Script-as-Essay



[Fig. 1] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Opening Title: Negotiating Amnesia

Superimpose: Espansione coloniale italiana:

Superimpose: Eritrea 1882 – 1947, Somalia 1890-1960, Tientsin (Cina) 1901-1947, Libia 1911-1943, Isole del Dodecaneso 1912-1943, (parte dell') Anatolia 1919-1922, Etiopia 1936-1941, Albania 1939-1943.

Superimpose: L'Italia iniziò la sua espansione coloniale intorno al 1880 solo venti anni dopo l'unificazione.

Superimpose: Nel 1936, a seguito dell'occupazione dell'Etiopia, il duce Benito Mussolini proclamò la nascita dell'impero italiano.

Narrator 1 (donna): Quando parlo della mia ricerca sul colonialismo italiano, spesso suscito stupore

Superimpose: Non sapevo che l'Italia avesse avuto delle colonie!

Narrator 1: Quando parlo con persone italiane, generalmente ricevo risposte sminuenti

Superimpose: Ma avevamo solo un paio di paesi insignificanti!

Narrator 1: Nessuno ne sa molto. Ma peggio ancora, il valore economico di una ex-colonia sembra ancora dettarne l'importanza e il diritto ad essere ricordata. Il fallimento di un impero coloniale, invece, sembra giustificarne le politiche di amnesia. Tra autocommiserazione e rimozione.



[Fig. 2] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Title Card: Eredità VS Memoria

#1

Interviewee 1 (Maria, moglie di Giovanni): «Le ho messe via l'altra volta, quando c'era lei... L'unica speranza è lì... c'è quella scatola di metallo, per le scale...».

Superimpose: Alfonso, il padre di Giovanni, partecipò come volontario alla Guerra d'Etiopia del 1935-36.

Superimpose: Dall'Etiopia ritornò con una serie di fotografie.

Superimpose: Dopo la morte del padre, Giovanni ha conservato queste immagini in cantina.

Superimpose: Mesi dopo la mia richiesta di vederle ancora non è riuscito a trovarle.

Interviewee 2 (Giovanni): «In Etiopia, appunto, era sottotenente di artiglieria di montagna. Ora i periodi precisi io non è che...io lo so per storie raccontate...io non è che mi ero molto interessato ai racconti di guerra perché erano abbastanza brutti, dal mio punto di vista, ecco. Dal suo punto di vista erano belli, ma dal mio punto di vista erano brutti. Ecco poi, con la morte di mio padre mi sono arrivate queste foto e quindi le abbiamo raccolte, ma, come vedi, in maniera molto informale e disordinata, perché non avevamo intenzione di raccoglierle o fare una 'storia della vita'. Ecco, così soltanto per non buttarle via».

Interviewee 2 (Giovanni): «Poi di queste foto metà ce le ha mia sorella, poi un po' sono state disperse, poi appunto, tra i vari traslochi...lui era disordinato come me ecco, quindi non è che avesse una raccolta in maniera organizzata, ma soltanto così, tenute nelle scatole. Quindi quello che abbiamo trovato lo abbiamo messo un po' insieme a caso, senza organizzare».

Interviewee 2 (Giovanni): «Appunto i racconti della Guerra d'Etiopia erano molto truci perché appunto, come sapete, c'era anche la canzone 'Faccetta Nera, Bella Abissina' che infatti i militari abusavano...insomma, storie che conosciamo, di violenza, che però per i fascisti rappresentavano una storia di potenza e di predominio. Dal loro punto di vista erano ricordi belli, ma dal mio punto di vista erano ricordi poco belli».

Interviewee 2 (Giovanni): «È tornato dopo, nel '48, quindi a guerra finita. È tornato e raccontava appunto che è tornato in Italia, a Napoli, con la nave, e al suo rientro ha saputo che non aveva più una casa, perché nel '48 tutti i profughi istriani erano già andati via dall'Istria. Quindi lui non poteva tornare nella sua casa. E allora lì, il fatto del fascismo gli è andato alle stelle. Il fatto di aver perso la casa da parte di un regime comunista... non ha ragionato più sulle ragioni della guerra e dell'occupazione e lì è cominciata la sua, diciamo, esperienza in Italia. Dove è diventato un esponente del partito Movimento Sociale, scrivendo sul *Secolo d'Italia* e presentandosi candidato. È rimasto, mio padre, molto attaccato alla sua terra. Era fascista, è rimasto fascista, mentre io mi sono completamente dissociato dalle sue idee, con varie conseguenze personali».

#2

Interviewee 3 (Annamaria): «Perché noi siamo state le ultime persone evacuate dall'Impero sulla nave Saturnia. E lasciavamo appunto Addis Abeba in mano agli ascari. La mia mamma mi raccontava che lei ha avuto dei dolori immensi perché gli ascari si vestivano con le sue lenzuola da corredo».

Superimpose: Gli Archivi Alinari, a Firenze, ospitano una collezione di oltre 5 milioni di fotografie. *Superimpose:* Tra queste c'è il fondo Pittana, che include immagini della Guerra d'Etiopia.

Superimpose: Scattate dall'architetto Mariano Pittana, sono state donate all'archivio dalla figlia Annamaria.

Interviewee 3 (Annamaria): «Papà viene richiamato alle armi, però avrà degli incarichi, per il governo italiano in Addis Abeba, che anche durante, appunto, la Campagna d'Etiopia lui si trova appunto in Addis Abeba ed ha un contatto, con questo mondo e questa città, eccezionale. Tanto che, finita la Campagna d'Africa, nel 1937, lui aprirà uno studio tecnico con il fratello Tito, che era calcolatore di cemento armato, e saranno tra i collaboratori nel mondo della rinascita tra i più importanti, forse, di quel periodo in Addis Abeba. Sopravvivono ancora il Mercato Indigeno, il Cinema Impero, alcune ville. Questi due fratelli Pittana, veramente, diciamo in quegli anni hanno dato il meglio che potevano...che forse l'Italia poteva in questo momento dare».

Interviewee 3 (Annamaria): «Il suo periodo di Campagna d'Africa non è stato un momento bellico, è stato un momento importante per la sua carriera. Ecco, questo è il motivo della sua prima andata in Etiopia. Poi il fascino della città, dei luoghi, di questo messaggio che lanciava Mussolini, che l'Africa darà un futuro a tutti, che si deve ricreare l'Impero, eccetera, ha fatto sì che alcune persone sono tornate, tra questi, appunto, mio padre e mio zio hanno aperto questo studio.»

Interviewee 3 (Annamaria): «Il papà, oltre ad essere un bell'architetto, un bravo professionista, era un fotografo. Tanto che lui stesso sviluppava le fotografie. Io sono contenta di essere la prima ad aver

donato queste cose, ma vorrei lanciare un messaggio: tutte le persone, gli eredi di queste storie, possono depositare anche una fotografia sola. Ma qui c'è un fatto di Storia per una emancipazione delle nuove generazioni. Personalmente, sono molto felice di aver fatto questa donazione, in quanto donare è salvaguardare le cose nella loro dignità. Trovo che gli oggetti, le cose, le storie, vadano donati. Il ricordo non può essere una situazione speculativa.»



[Fig. 3] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Title Card: Fotografia VS Memoria

#1

Narrator 1: Estratto dal libro *La Guerra di Etiopia*, di Angelo del Boca. Pagina 175

Narrator 2 (uomo): Il bombardamento era al colmo – riferisce Ras Cassa – quando, all'improvviso, si videro alcuni uomini lasciar cadere le loro armi, portare urlando le loro mani agli occhi, cadere in ginocchio e poi crollare a terra. Era la brina impalpabile del liquido corrosivo che cadeva sulla mia armata. Tutto ciò che le bombe avevano lasciato in piedi, i gas l'abbatterono. In questa sola giornata, un numero che non oso dire dei miei uomini, perirono. Duemila bestie, si abbattono nelle praterie contaminate. I muli, le vacche, i montoni, le bestie selvatiche fuggirono nelle forre e si gettarono all'impazzata nei precipizi. Gli aerei tornarono anche nei giorni successivi. E cosparsero d'iprite ogni regione dove scoprivano qualche movimento. Poi, quando erano sicuri che la maggior parte degli esseri viventi erano crollati a causa del liquido, si arrischiavano a scendere più in basso, per mitragliare gli ustionati.

#2

Narrator 1: Nella maggioranza delle immagini della Guerra d'Etiopia traspare il desiderio di catalogare le popolazioni indigene - lo sguardo enciclopedico modernista. Ma nelle annotazioni sul retro di due fotografie della collezione Pittana, il fotografo tradisce questo intento di classificazione distaccata. La prima la trovo tra una serie di immagini di prostitute di tenera età. Si legge:

Superimpose: Due nostre...amiche. La più grande 15 anni, la piccola 10

Narrator 1: L'uso dei punti di sospensione rivela complicità con la pratica del “madamato”: lo sfruttamento sessuale e l'abuso di donne e bambine africane perpetrato dai colonizzatori italiani. La seconda annotazione lascia poco spazio al non detto.

Superimpose: Gli assassini degli operai italiani hanno il loro premio.

#3

Narrator 1: Le cosiddette 'forze armate indigene' erano le divisioni dell'esercito italiano composte dagli ascari, soldati di origine eritrea, somala e libica - i territori precedentemente colonizzati. Gran parte delle immagini di ascari che trovo nella collezione Pittana, li ritraggono in gruppo, come una massa indistinta. Quando guardano la macchina fotografica, la sbirciano timidamente. Sembrano sottomettersi allo sguardo del fotografo. Poi, trovo quest'immagine. Un ascario che si ribella allo sguardo del fotografo fissandolo con ostinazione.

Superimpose: Ma la macchina fotografica come per paura che il suo sguardo penetri attraverso le lenti lo registra in una sfocatura.

Superimpose: Il suo viso è una sbavatura al di fuori dei contorni della storia.

Superimpose: La macchina già sa che questa storia non avrà occhi per restituire il suo sguardo.



[Fig. 4] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Title Card: Monumenti VS Memoria

#1

Narrator 1: Nel 1938, lo scultore Romano Romanelli iniziò la realizzazione di un monumento epico dedicato al 'soldato africano' per commemorare gli uomini che avevano combattuto in Etiopia durante la campagna coloniale. Il monumento è a forma di nave. Pieno di ideologia fascista, doveva essere installato ad Addis Abeba. Quando fu completato, però, l'Italia aveva già perso il controllo dell'Etiopia. Nel 1952, a sei anni dalla fondazione della Repubblica Italiana, il governo

decise di installare il monumento a Siracusa, il porto più attivo durante le guerre coloniali. Romanelli stesso scelse il sito per il monumento: un promontorio a picco sul mare, che guarda in direzione delle ex-colonie.

Superimpose: Durante i cambi di regime, molti paesi scelgono la via dell'iconoclastia: distruggono le effigi del passato.

Superimpose: L'Italia, invece, ha scelto un gesto nostalgico e celebrativo.

Superimpose: Un gesto volto all'oblio piuttosto che alla memorializzazione.

Superimpose: Un gesto capace di dimenticare attraverso il ricordo.

#2

Narrator 1: Gli obelischi di Axum furono realizzati in Etiopia nel IV secolo d.C. Sotto all'immagine di un obelisco, trovo una didascalia che dice: "Rovine di antiche civiltà europee". Ma Axum, era tutt'altro che europea. Questa didascalia ci ricorda quanto l'impulso coloniale fosse alimentato da ignoranza e manie di grandezza. Nel 1937, nel bel mezzo di questa allucinazione collettiva, uno degli obelischi fu portato a Roma per celebrare la fondazione del "Nuovo Impero Romano". Creato dall' "Uomo Nuovo", ovvero dalla prima generazione di italiani cresciuta durante il regime ed interamente educata in scuole fasciste. L'impero sarebbe durato solo 5 anni e anche il regime di Mussolini sarebbe crollato a breve.

Superimpose: Nel 1947 l'Italia accettò di restituire l'obelisco all'Etiopia.

Superimpose: Ci vollero 58 anni.

Superimpose: Mentre i regimi crollano e i bottini di guerra vengono rimpatriati,

Superimpose: ciò che è successo alla generazione di 'Uomini Nuovi' forgiata da Mussolini, rimane un mistero.

#3

Narrato r1: Affile, nei dintorni di Roma, è il paese d'origine di Rodolfo Graziani, il gerarca fascista che fu responsabile per gran parte delle violenze commesse in Libia ed Etiopia durante il regime fascista. Graziani e Pietro Badoglio usarono armi chimiche proibite e costruirono campi di concentramento dove masse di civili trovarono la morte. Nel 2012, il comune di Affile eresse un mausoleo per Graziani. Le parole sulla facciata leggono: "Patria ed Onore".

Superimpose: Quasi 70 anni di politiche amnesiche hanno nutrito l'Uomo Nuovo e affamato le sue vittime.



[Fig. 5] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Title Card: Educazione VS Memoria

Narrator 1: Se l'Uomo Nuovo é prodotto del sistema educativo Mussoliniano, è forse attraverso il sistema scolastico dell'Italia repubblicana, che l'Uomo Nuovo avrebbe potuto essere ri-programmato.

Narrator 1: Ma dopo la seconda guerra mondiale i libri usati per insegnare storia nelle scuole superiori italiane, usavano ancora il linguaggio di propaganda tipico della campagna di colonizzazione fascista. E descrivevano il progetto imperiale come il diritto del popolo italiano di avere “un posto al sole”

Narrator 1: Negli anni '50, questo linguaggio venne rimpiazzato dall'idea del colonialismo straccione, che sottolinea il fallimento del progetto coloniale sul piano economico. Questo concetto tende a commiserare la nazione italiana, trasformando l'aggressore in vittima.

Narrator 1: Negli anni '60 fu coniata una nuova nozione, ormai quasi una tradizione. Si tratta dell'espressione “italiani brava gente”. Ovvero l'idea che, nel contesto delle occupazioni coloniali, l'Italia fu d'animo più gentile rispetto alle altre potenze imperiali. Questo mito auto-creato, tenta di distanziare gli italiani dal fascismo e da tutte le atrocità commesse nelle colonie. In altre parole, è una strategia amnesica di successo.

Narrator 1: Negli anni '80, per la prima volta, un libro di storia per le scuole superiori, menzionò l'uso illegale di gas nelle guerre coloniali fasciste. Ma fu solo negli anni '90 che questo fatto fu riconosciuto ufficialmente, anche se raramente discusso. Infatti, tutt'oggi il problema sembra essere lo scarso approfondimento di questo periodo storico: il risultato di un macchinismo sistematico di amnesia.



[Fig. 6] *Negotiating Amnesia*, Ferrini 2015: video still

Narrator 1: L'Italia vinse la Guerra d'Etiopia soprattutto grazie all'uso dell'aviazione e di armi chimiche proibite internazionalmente. La scala su cui queste armi vennero usate in Etiopia, ha indotto alcuni storici a parlare di questa guerra come di un tentato genocidio. Forse, a rafforzare la loro opinione, è la consapevolezza che Mussolini portò in Etiopia una copiosa quantità di armi batteriologiche, quelle che oggi chiameremmo “Armi di Distruzione di Massa”. Però, questo lo sanno in pochi. Come al solito, nessuno ne sa molto.

Superimpose: Oggi, la relazione tra l'Italia e il continente africano, necessiterebbe di un approfondito scrutinio.

Superimpose: Ciò nonostante, il passato coloniale italiano continua ad essere trascurato.

Superimpose: La scelta di dimenticare una storia di brutalità, richiede la cancellazione del trauma che ha causato.

Superimpose: Dato che le negoziazioni tra memoria e amnesia sono dettate dall'ideologia una domanda si fa incalzante:

Superimpose: L'Uomo Nuovo sta forse colonizzando la nostra memoria?

Superimpose: È la sua faccia che vedo in agguato nella mia immagine riflessa?

Bibliografia

ANDALL, J. & DUNCAN, D., (a cura di), 2005, *The Legacy and Memory of Italian Colonialism*, Peter Lang, Oxford.

BALSOM, E. & PELEG, H., (a cura di), 2016, *Documentary Across Disciplines*, MIT Press, Cambridge (MA).

BEN GHIAT, R. & FULLER, M., (a cura di), *Italian Colonialism*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

BERREBI, S., 2015, *The Shape of Evidence: Contemporary Art and the Document*, Valiz, Vis-à-Vis Series, Amsterdam.

BERTELLA, P., MIGNEMI, A. & TRIULZI, A., 2013, *L'Impero nel cassetto: l'Italia coloniale tra album*

- privati e archivi pubblici*, Mimesis, Milano.
- BOTTONI, R., (a cura di), 2008, *L'Impero fascista. Italia ed Etiopia, 1935-1941*, Il Mulino, Bologna.
- CALCHI NOVATI, G., 2011, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma.
- DEL BOCA, A., 1996, *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Editori Riuniti, Roma.
- DEL BOCA, A., 2005, *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Vicenza.
- DEL BOCA, A., 2010, *La Guerra d'Etiopia. L'ultima impresa del colonialismo*, Longanesi, Milano.
- DEMOS, T. J., 2013, *Return to the Postcolony: Spectres of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin.
- DE MICHELE, G., 2006, *La storia dell'Africa e del colonialismo italiano nei manuali di storia in uso nelle scuole superiori*, in: «I Sentieri della Ricerca», III, 131-168.
- DEPLANO, V. & PES, A., 2014, *Quel che resta dell'impero*, Mimesis, Milano-Udine.
- ELKINS, J., (a cura di), 2009, *Artists with PhDs: on the new doctoral degree in studio art*, New Academia Publishing, Washington (DC).
- ENWEZOR, O., 2008, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Steidl, London.
- GABRIELLI, G., 2004, *Il razzismo coloniale italiano tra leggi e società*, in: «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno», XXXIII/XXXIV, 343-358.
- GABRIELLI, G., 2011, *Razze e colonie nella scuola italiana (con appendice di materiali)*, in «aut aut», CCCXLIX, 69-102.
- HOLLY, M. A. & SMITH, M., (a cura di), 2008, *What is Research in the Visual Arts? Obsession, Archive, Encounter*, Clark Art Institute e Yale University Press Williamstown (MA).
- LABANCA, N., 2007, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna.
- LEONI, G. & TAPPI, A., 2010, *Pagine perse. Il colonialismo nei manuali di storia dal dopoguerra a oggi*, in: «Zapruder», XXIII, 154-167.
- LIND, M. & STEYERL, H., (a cura di), 2008, *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin.
- MACLEOD, K. HOLDRIDGE, & L., (a cura di), 2006, *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*, Routledge, Londra-New York.
- MEREWETHER, C., 2006, *The Archive (Documents of Contemporary Art)*, MIT and Whitechapel Gallery, Cambridge (MA) e Londra.
- MIRZOEFF, N., 2011, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham.
- MITCHELL, W. J. T., 2006, *What Do pictures Want?: the Lives and Loves of Images*, Chicago University Press, Chicago.

- PALMA, S., 2005, *The Seen, the Unseen, the Invented: Misrepresentations of African 'Otherness' in the Making of a Colony*, in: «Cahiers d'Études Africaines», XLV, 39-69.
- PALUMBO, P., 2003, *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley.
- RASCAROLI, L., 2009, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, Londra e New York.
- ROSE, G., 2001, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, Londra-Thousand Oaks (CA)-New Delhi.
- SPENCE, L. & STRAM, R., 2009, *Colonialism, Racism, and Representation: An Introduction*, in: L. Braudy, L. & Cohen, M., (a cura di), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford University Press, New York-Oxford, 751-766.
- STALLABRASS, J., 2013, *Documentary (Documents of Contemporary Art)*, MIT and Whitechapel Gallery, Cambridge (MA) e Londra.
- STURKEN, M. & CARTWRIGHT, L., 2001, (a cura di), *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, New York.
- SULLIVAN, G., 2010, *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, Sage, Thousand Oaks (CA).

Immagini

Cortesia di Alessandra Ferrini e Alinari

Nota a pie' di libro: Cartoline dal deserto

Leonardo De Franceschi

Università Roma Tre

Il doppio invito a studiare visualmente i razzismi e a praticare l'antirazzismo con metodi e pratiche visuali, consegnatoci dal simposio di InterGRRace (Padova, 21-22 gennaio 2016) appare tanto più necessario e urgente alla luce dell'emergenza sul versante dei diritti e delle libertà civili che si è venuta a determinare, a partire dalla primavera 2017. Dopo l'inatteso esito del referendum sull'Unione Europea svoltosi nel Regno Unito nel giugno 2016 e l'ancor più imprevedibile vittoria di Donald Trump alle elezioni politiche statunitensi del novembre 2016, causati entrambi, secondo molti osservatori politici, dall'ascesa di un segmento di elettorato intriso di umori populistici, nazionalisti e xenofobi, anche in Italia il dibattito pubblico è stato monopolizzato dai temi dell'immigrazione e la coperta dei diritti sembra restringersi con una progressione allarmante.

Sul piano governativo, dobbiamo fare i conti con un esecutivo che ha spostato ancora più a destra la propria agenda in materia di immigrazione e sicurezza, attraverso due decreti legge che, per un verso ampliano i poteri dei sindaci delle città nel contrasto a chi «lede il decoro urbano», per l'altro eliminano un grado di giudizio e introducono sezioni speciali per le cause relative al diritto d'asilo, moltiplicano i centri di detenzione amministrativa per migranti privi di documenti e autorizzano l'assunzione a titolo gratuito di richiedenti asilo per lavori socialmente utili¹.

Nell'agone politico, ha tenuto banco per settimane una polemica tanto strumentale quanto priva di fondamento sul ruolo delle ONG, attivate per rispondere alle carenze dell'Europa nel compito di intercettare e portare in salvo le imbarcazioni di migranti in transito dalla sponda sud del Mediterraneo, e accusate da alcuni giudici e da esponenti politici di uno schieramento sempre più trasversale – dal Movimento Cinque Stelle a Forza Nuova – di ricevere informazioni e finanche fondi dalle associazioni criminali che gestiscono il traffico dei migranti. Sulla scia di queste polemiche, il Ministero dell'Interno ha varato a fine luglio un discusso Codice di condotta in 13 punti per le ONG che, insieme ad altre organizzazioni, Medici Senza Frontiere non ha firmato.

In agosto, nuovi accordi fra Italia e Libia, hanno autorizzato per la prima volta le navi italiane ad entrare in acque territoriali libiche, assistendo le motovedette libiche nel pattugliamento e nel respingimento delle imbarcazioni dirette verso l'Italia, mentre le ONG sono state di fatto tagliate fuori da ogni attività di soccorso in mare². Il risultato degli accordi è che il numero degli sbarchi in Italia è

¹ Mi riferisco al decreto-legge del 17 febbraio 2017, n. 13 (Disposizioni urgenti per l'accelerazione dei procedimenti in materia di protezione internazionale, nonché per il contrasto dell'immigrazione illegale), approvato in via definitiva alla Camera dei Deputati il 16 giugno. L'altro decreto-legge evocato è del 20 febbraio 2017, n. 14 (Disposizioni urgenti in materia di sicurezza delle città), convertito in legge il 18 aprile e pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale* n. 93 del 2 aprile 2017. Entrambi sono stati proposti dal Ministro dell'Interno Marco Minniti, di concerto con il Guardasigilli, Andrea Orlando. I due testi sono consultabili online rispettivamente agli indirizzi: <http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/02/17/17G00026/sg> e <http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/04/21/17G00060/sg>. (20 dicembre 2017).

² Per una ricostruzione delle conseguenze di questi accordi, che fanno seguito al Memorandum d'intesa firmato a Roma il 2 febbraio 2017, cfr. Fulvio Vassallo Paleologo, *Cosa resta del diritto internazionale?* «Comune-info», 17 agosto 2017,

diminuito in modo consistente ma il Commissario ONU per i Diritti Umani e diverse fonti giornalistiche hanno denunciato l'impressionante aumento dei morti in mare³ e degli abusi commessi contro i migranti trattenuti in Libia e il fondato sospetto che alcuni capi del traffico abbiano ricevuto fondi nell'ambito di questi accordi⁴.

La scommessa di rispondere positivamente alla richiesta di diritti e visibilità proveniente dalle seconde generazioni, sancita dall'approvazione alla Camera dei Deputati nell'ottobre 2015 di una discussa riforma della legge di cittadinanza, che contiene molti compromessi rispetto alla piattaforma della campagna "L'Italia sono anch'io" da cui era originata, tarda ad andare in porto, dal momento che la discussione in aula al Senato, osteggiata in modo militante dalla Lega Nord, e ritardata dalle divisioni interne alla maggioranza – mentre anche il Movimento Cinque Stelle ha assunto un atteggiamento sempre più ostile – viene di continuo fatta slittare.

In questo clima infuocato – nel quale molto pesa l'impatto emotivo suscitato dai ricorrenti attentati in Europa riconducibili all'ISIS –, le narrazioni visive e più in generale l'ordine discorsivo simbolico svolgono un ruolo sempre più centrale, grazie alla sempre più evidente pervasività dei social media, che contribuiscono, attraverso i meccanismi della profilazione, ad articolare e consolidare segmenti di opinione pubblica, facendo da cassa di risonanza all'*hate speech*⁵, mentre i codici di deontologia giornalistica come la Carta di Roma o le raccomandazioni di *Ethical Journalism Network* rimangono lettera morta⁶. Rimbalzando da un talk show alla copertina di un magazine, da una vignetta satirica a un manifesto politico, le narrazioni tossiche ricorrenti sull'immigrazione ripropongono incessantemente un repertorio visuale familiare, saturo di lemmi, retoriche e «figure della razza», per riprendere il termine di Gaia Giuliani (2015, 1-14), la cui pericolosità sociale, come ricordano Annalisa Frisina e la stessa Giuliani (Frisina & Giuliani 2016, 63), parafrasando Theo Van Leeuwen, appare insidiosa tanto più perché fatica ad essere compresa a pieno. Lo dimostra la polemica suscitata dalle campagne di Forza Nuova che, riappropriandosi di immagini ed eventi-simbolo del Ventennio, come è successo per il manifesto della Repubblica di Salò *Difendila*, e per la cosiddetta «marcia dei patrioti» convocata per il 28 ottobre 2017, gioca con sempre maggiore consapevolezza sull'effetto-provocazione per costruire consensi⁷.

consultabile online all'indirizzo: <https://comune-info.net/2017/08/cosa-resta-del-diritto-internazionale/>. (20 dicembre 2017).

³ Cfr. Emilio Drudi, *Migranti, Più morti dopo il blocco in Libia. Dura condanna del Commissario Onu per i diritti umani*, «Tempi Moderni», 13 settembre 2017, consultabile online all'indirizzo: <http://www.tempi-moderni.net/2017/09/13/migranti-piu-morti-dopo-il-blocco-in-libia-dura-condanna-del-commissario-onu-per-i-diritti-umani/>. (20 dicembre 2017).

⁴ Cfr. il reportage di Amedeo Ricucci, *L'imbroglione*, andato in onda per *Speciale Tg1* il 3 settembre 2017 e visibile in streaming, consultabile online all'indirizzo: <http://www.raiplay.it/video/2017/09/Speciale-Tg1-3c7aca8c-3f57-43c2-829d-4f98e29c6694.html>. (20 dicembre 2017).

⁵ Cfr. *Seconde generazioni, il dibattito sullo ius soli aumenta le discriminazioni*, «Redattore Sociale», 5 luglio 2017, consultabile online all'indirizzo: <http://www.redattoresociale.it/Notiziario/Articolo/540038/Seconde-generazioni-il-dibattito-sullo-ius-soli-aumenta-le-discriminazioni>. (20 dicembre 2017).

⁶ Cfr. *Hate Speech, etica e responsabilità giornalistica*, «Valigia Blu», 29 giugno 2017, consultabile online all'indirizzo: <http://www.valigiablue.it/hate-speech-giornalismo>. (20 dicembre 2017).

⁷ Cfr. Paolo Berizzi, *Marcia su Roma, stop a Forza Nuova. Il Viminale studia come fermarla*, «laRepubblica.it», 7 settembre 2017.

L'allergia equivoca verso quella che un segmento sempre più esteso di analisti considera l'onda lunga del «politicamente corretto» di matrice statunitense, analizzata già da Anna Scacchi (Scacchi 2012, 273), si riaffaccia con regolarità a ogni edizione degli Oscar, tanto più dopo quella del 2017, in cui ha trionfato come miglior film l'opera seconda *Moonlight* (id., Barry Jenkins, 2016)⁸ che racconta il *coming of age* di un ragazzino nero e gay e premi importanti sono stati conferiti ad altri film rilevanti per l'esperienza afroamericana come *Barriere* (*Fences*, Denzel Washington 2016) e *O.J.: Made in America* (Ezra Edelman 2016). Un altro momento di confronto aspro, rimbalzato anche in Italia, è stato segnato dalla controversia sul *whitewashing* innescata negli Stati Uniti dal film *Ghost in the Shell* (Rupert Sanders 2017), in cui Scarlett Johansson interpreta il cyborg protagonista della saga giapponese, controversia che una critica pure esperta di cinema statunitense come Giulia D'Agnolo Vallan ha bollato come «se non infondata, sicuramente miope», in mancanza di star di origine orientale in grado di dare garanzie alle Majors hollywoodiane sul piano degli incassi⁹. La tendenza dominante in questi dibattiti sulla violenza simbolica, suscitati di volta in volta da un titolo di prima pagina di *Liberio* o *Il giornale*, da una vignetta di Giannelli, Ghisberto o Krancic, come da un caso cinematografico di *blackface* o *whitewashing* è l'aggrapparsi alle retoriche del benaltrismo, diffuse anche presso analisti o lettori pure consapevoli dallo stigma minorizzante e razzializzante impresso in talune pratiche discorsive ma poco abituati a cogliere la gravità delle loro ricadute materiali.

In mancanza di voci critiche autorevoli e attente a contrastare questa deriva nell'ordine discorsivo, che funziona da pericoloso brodo di coltura nei confronti di un risorgente odio di razza nei confronti di «abietti interni» ed «esterni» («migranti economici», richiedenti asilo, rifugiati e rom; Frisina & Giuliani 2016, 66) spesso tinto di venature sessiste, e in presenza di un sistema dei media che legittima tesi securitariste, scopertamente xenofobe e razziste, occorre a mio avviso che quanti si muovono in un orizzonte di studi orientato alla razza e alla postcolonialità moltiplichino gli sforzi per ampliare la platea dei lettori, impegnandosi nell'arena dello spazio pubblico e sui social media.

La partita si gioca su almeno due assi strategici che sono, da una parte, quello del linguaggio, dal momento che emerge con sempre maggiore evidenza la necessità di attestarsi su un lessico operativo e su categorie analitiche spendibili nella prospettiva di un riuso civile, da parte di studiosi in formazione, studenti e soprattutto attivisti dei movimenti di base. L'altro asse è quello del terreno di studio: diventa sempre più urgente concentrare la propria attenzione sulla contemporaneità e sullo scenario italiano, cercando di sottolineare, anche in una prospettiva comparata e di traduzione culturale, esperienze in grado di prospettare risposte praticabili qui e ora e tali da poter contribuire a bonificare il terreno di un dibattito pubblico desertificato da quelli che Mario Calabresi ha definito «piromani della paura»¹⁰.

Occorrono risposte di segno oppositivo, da parte di artisti e collettivi in prima linea nella sperimentazione di pratiche e linguaggi, ma anche strumenti e leve critiche a partire dalle quali aprire

⁸ *Moonlight* è stato premiato anche per la migliore interpretazione non protagonista (Maherhsala Ali) e per la migliore sceneggiatura (Barry Jenkins, Tarell Alvin McCraney).

⁹ Cfr. Giulia D'Agnolo Vallan, *Under the Skin*, «Film Tv», n. 15, 11 aprile 2017, 7.

¹⁰ Cfr. Mario Calabresi, *I piromani della paura*, «la Repubblica», 17 luglio 2017, consultabile online all'indirizzo: http://www.repubblica.it/politica/2017/07/17/news/ius_soli_i_piromani_della_paura-170953041/. (20 dicembre 2017).

brecce all'interno della narrazione egemonica della «visualità», nell'accezione foucaultiana che di questo termine dà Nicholas Mirzoeff (2011, xiv).

L'ultimo richiamo riguarda i rischi insiti nell'assunzione di un'accezione post- più che interdisciplinare del termine «cultura visuale», che da una parte tende ad azzerare le serie storico-culturali, stilistico-espressive e industriali relative alle filiere e ai linguaggi in cui sono incardinabili tutte le esperienze artistiche (Mitchell 2002, 168), dall'altra rinuncia a contribuire a una ridefinizione dei canoni in cui, nei luoghi di formazione artistico-professionale e di istruzione superiore, continuano ad essere negoziati i frame discorsivi di riferimento che autorizzano la sfera dell'espressione artistica, sul piano delle pratiche performative e interpretative, lasciando inalterate gerarchie storiche che incrociano razza, genere, classe, religione, cultura e origine.

Ciascuno a suo modo, gli autori e le autrici dei saggi raccolti nel volume a cura di InteRGRace vanno nella direzione giusta, testimoniando lo sforzo di una rete sempre più consistente di studiosi nel combinare riflessione teorica, analisi di pratiche e vicinanza ai movimenti di base.

Anche i saggi che partono dalla riflessione intorno a studi di caso inevitabilmente condizionati da un contesto storico-culturale specifico come gli Stati Uniti, contengono indicazioni di metodo e interrogazioni fertili anche per chi, pur lavorando da una prospettiva comparata, sia interessato maggiormente ad analizzare esperienze artistiche e fenomeni che investono il nostro paese.

Penso ad Anna Scacchi, che nel suo contributo ci invita ad uscire da una pratica interpretativa dominante di matrice realista e a raccogliere la sfida di artisti, performer e personaggi pubblici intenzionati a usare consapevolmente il repertorio visuale delle «figure della razza» per denaturalizzarlo e porre in evidenza l'esistenza stessa del regime scopico che ne legittima la riproduzione e le resistenze di un immaginario essenzialista intorno alla nerezza. Scacchi affronta anche brevemente un caso italiano, quello della *blackness* performata dal rapper Bello FiGo, sottolineando quanto le critiche rivoltegli da attivisti antirazzisti, di contribuire a rafforzare gli stereotipi circolanti sui migranti neri in Italia, non abbiano saputo restituire la carica ironica di straniamento che accompagna la sua mascherata. La richiesta, messa in relazione con il «fardello della rappresentazione» (Shohat & Stam 1994) e col «marchio del plurale», di rappresentazioni positive, talvolta indirizzata ad artisti «of color» o comunque espressione di minoranze, in grado di contribuire a ribaltare gli stereotipi negativi dominanti, rinvia alla politica di rispettabilità sociale, negoziata dai giovani afroamericani e in particolare dalle donne, di cui parla Monia Dal Checco nel suo saggio sulla letteratura femminile nera, come anche all'aspettativa, che incombe su artisti e personaggi *black* dello spettacolo, di un'intenzionalità comunicativa e finanche imprenditoriale orientata prioritariamente a soddisfare gusti ed esigenze della comunità nera, evocata da Mackda Ghebremariam Tesfàù nella sua analisi della fiction prodotta da Shonda Rhimes.

Le accuse rivolte a #BlackLivesMatter da parte di alcuni eredi del movimento per i diritti civili a causa dei toni aggressivi nel linguaggio, un abbigliamento considerato volgare e lo scadimento in episodi di vandalismo, sulla base di un'etica della rispettabilità consapevolmente appropriata da una generazione di donne nere tra fine Ottocento e inizio Novecento desiderose di conquistarsi uno spazio di agibilità sociale riconosciuto, fatte tutte le operazioni di transcodifica del caso, possono ricordare

le critiche indirizzate al calciatore Mario Balotelli, quando riempiva le pagine di cronaca, non solo per le prodezze sportive e per gli episodi di razzismo ma anche per una condotta considerata sopra le righe, eccessiva e provocatoria, critiche echeggiate recentemente da Aldo Cazzullo in una risposta a un lettore del «Corriere della Sera», nella quale l'editorialista si spinge a dire che «se il Balotelli uomo fosse stato all'altezza del Balotelli calciatore, cioè si fosse comportato diversamente, forse *lo ius soli* sarebbe già legge dello Stato»¹¹.

Sarebbe altrettanto interessante chiedersi, partendo dalle riflessioni di Ghebremariam Tesfaiu sulle contraddizioni insite nella progettualità consapevolmente *crossover* delle fiction prodotte da Rhimes, che per un verso portano alla ribalta in prima serata su fasce orarie tradizionalmente destinate a un pubblico *mainstream* personaggi neri e di successo, per l'altro mettono tra parentesi gli elementi immediatamente più riconducibili all'esperienza nera, quanta consapevolezza ci sia dietro la messa in onda sulla RAI nella stagione 2015-16 di due serie come *È arrivata la felicità* e *Tutto può succedere* nelle quali, accanto a problematiche legate all'omosessualità e alle disabilità, compaiono anche due personaggi/*sheroes* di giovani donne di seconda generazione, integrate e positive, professionalmente lontane dai profili riconducibili al repertorio storico delle «figure della razza» (rispettivamente una libraia, interpretata dalla ex-modella Tezeta Abraham; e una violinista, dall'attrice Esther Elisha), ma il cui mondo personale e familiare viene volutamente tenuto fuori fuoco e qualsiasi elemento in grado da far sopporre l'esistenza di resistenze alla società multiculturale viene tenuto fuori dalla rappresentazione. Qui il doppio mito degli «italiani brava gente» e dell'«innocenza razziale degli italiani» si sposa con il richiamo a una società italiana che avrebbe ormai digerito senza traumi la sfida della convivenza, in linea con una visione *post-racial* in qualche modo già presente nella serie NBC *Parenthood*, modello a cui è ispirato dichiaratamente *Tutto può succedere*.

Nel lavoro prezioso di riarticolazione e messa a fuoco dei tratti di normatività che l'ordine visuale della società va assumendo in modo sempre più marcato, lavoro svolto dagli autori e autrici di questo volume, il contributo di Eleonora Meo occupa un posto strategico, dal momento che sposta l'asse del discorso sullo spazio europeo, e si interroga, partendo dal documentario *Décryptage Banlieue* (Galassi 2010) girato in una *cit * alla periferia di Parigi, sul nesso tra cittadinanza formale, sostanziale e dispositivo della visualit . Proporre, come fa Meo, di dedicarsi a una pratica di denaturalizzazione dei «codici estetici» della cittadinanza, allo scopo di svelarne le tracce operanti della «colonialit  del potere», e arrivare a immaginare una «cittadinanza visuale» controegemonica, all'interno e attraverso il visuale, rappresenta un orizzonte progettuale ambizioso ma necessario, secondo una processualit  di media e lunga durata. Lo provano non solo le voci degli abitanti di Villiers-le-Bel documentate dal film, voci di postmigranti formalmente riconosciute come appartenenti alla Repubblica, ma solo nella prospettiva di un'inclusione differenziale basata su precise dinamiche di nomina ione, separazione ed estetizzazione, che attraversano anche politiche abitative e mercato del lavoro. Lo provano altres  le gi  menzionate resistenze suscitate in Italia dall'approvazione in via definitiva della riforma della cittadinanza, orchestrate grazie all'amplificazione del rischio islam con la conseguente

¹¹ Aldo Cazzullo, *Ius soli: principio giusto nel momento sbagliato?*, «Corriere della Sera», 18 luglio 2017, consultabile online all'indirizzo: <http://www.corriere.it/iodicoalcorriere/index/18-07-2017/index.shtml>. (20 dicembre 2017).

sovrapposizione fra (post)migranti musulmani e terroristi, ma veicolate nei social media anche dalla diffusione virale di meme che giocano sull'inassimilabilità dei potenziali «nuovi italiani» all'ordine visuale naturale, basato sul diritto del sangue e quindi su norme di biopolitica di chiara matrice coloniale.

Anche la riflessione di Morena La Barba sulla condizione degli emigrati italiani nella Svizzera dei cosiddetti «Trenta Gloriosi» (1945-75), sulla risposta proattiva delle Colonie Libere Italiane, e sull'agit-cinema documentario di Alvaro Bizzarri, ci riguarda molto da vicino. L'analisi storica conferma quanto già allora le retoriche razzializzanti dispiegate dai politici nazionalisti e dai media, anzitutto contro i meridionali, fossero funzionali non ad espellere la massa consistente di lavoratori stranieri inseriti nei cicli produttivi ma a comprimerne le rivendicazioni salariali e ad impedirne la stabilizzazione. La Barba sottolinea altresì come negli anni Settanta, la domanda di maggiore sostegno al cinema nazionale abbia prodotto, prima ancora dell'esperienza indipendente di Bizzarri, l'emergere di un "nuovo cinema svizzero" attento a riflettere sul razzismo latente nella società. La mancata presa di consapevolezza di un'identità pluriculturale e complessa, unita al prolungarsi della crisi economica e, nel caso italiano, alla memorializzazione ambivalente di una storia secolare di emigrazioni, invece di produrre un atteggiamento di maggiore apertura agli apporti derivanti dalle comunità migranti, sta generando il senso di un'identità nazionale e di una sovranità a rischio, da consolidare attraverso robuste iniezioni di retorica.

L'esperimento di «traduzione formale» dell'*essay film Negotiating Amnesia*, condotto dalla stessa autrice Alessandra Ferrini, rappresenta, unitamente ai documentari *If Only I Were That Warrior* (Valerio Ciriaci 2015) e *Il pugile del duce* (Tony Saccucci 2017), la riprova delle potenzialità insite nel cinema costruito sui materiali d'archivio, come laboratorio di controinvestigazione di un passato silenziato nelle sue attuali coordinate – l'intera storia culturale del colonialismo e del razzismo italiani – e variamente rimemorializzato sul piano dell'immaginario, ma anche le difficoltà da parte della filiera distributiva a garantire una circolazione di questi testi, fuori dalla ristretta cerchia degli addetti ai lavori o dei frequentatori di festival del cinema documentario¹². L'*extended documentary* di Ferrini, pensato anche come testo funzionale a esperienze laboratoriali, presenta il valore aggiunto di spingere ogni spettatore/lettore a ripensare alla propria storia familiare, alla ricerca di potenziali testimoni dell'esperienza coloniale italiana.

La vicenda della costruzione del mausoleo di Affile alla memoria del maresciallo Graziani e l'eterno ritorno, nel regime scopico della razza, delle figure del Ventennio, testimonia della necessità stringente di opere che consentano una riflessione sui nessi fra violenza materiale e simbolica contro gli *altri* interni ed esterni, economia coloniale e neoliberalismo globale su basi nuove. Anche il teatro sperimentale e d'avanguardia italiano, in alcune punte almeno, sta facendo la sua parte, come ci

¹² Se *Negotiating Amnesia* ha avuto una circolazione culturale assai limitata, ristretta perlopiù all'ambito accademico, *If Only I Were That Warrior* ha beneficiato di canali di circuitazione soprattutto online, arrivando alla televisione solo con grande ritardo rispetto alla presentazione al Festival dei Popoli e in una versione mutila. *Il pugile del duce*, sulla vicenda di razzismo di regime che oscurò i successi pugilistici del campione italo-congolese Leone Jacovacci nel Ventennio, ha avuto miglior sorte, arrivando per alcuni giorni in sala ed essendo presentato in tempi brevi sul piccolo schermo, nell'uno come nell'altro caso su Rai Storia.

racconta Giulia Grechi nel suo saggio sul lavoro dei Motus, e in particolare sul dittico *Nella tempesta* e *Caliban Cannibal*. Ripartire dal testo di Shakespeare che, con *Otello* e *Il mercante di Venezia*, apre maggiori interrogazioni su razza e modernità, incrociare la riscrittura di Césaire, aprire uno squarcio sul dramma delle stragi quotidiane nel Mediterraneo significa attivare un cortocircuito salutare fra passato e futuro, cogliere la continuità discorsiva per denaturalizzarne la necessità e creare le condizioni per attivare una serie di microfratture dal basso. Se i Motus partono dal colonialismo per arrivare al Mediterraneo, Elvira Frosini e Daniele Timpano in *Acqua di colonia* compiono il percorso inverso, dal razzismo da apericena all'uso dei gas in Etiopia, passando per l'archivio delle narrazioni di prossimità, fra canzonette, cinema e televisione e costruendo l'intera messinscena sulla presenza di una sedia vuota, occupata ad ogni replica da un testimone muto afrodiscendente, possibilmente una donna, per ricordare come nessuna tempesta sia possibile senza un investimento forte sulle voci di una subalternità regolarmente evocata e descritta, ma pressoché assente dalla scena politica e culturale (Frosini & Timpano 2016).

Se Grechi, analizzando la pratica scenica dei Motus, aveva affrontato le dinamiche dello sguardo a partire dalla capacità degli autori di coinvolgere gli spettatori facendoli sentire parte in causa e anch'essi sotto la minaccia di un occhio-faro, Chiara Giubilaro insiste sullo spettacolo della crisi delle migrazioni, cercando di individuare, partendo dal terreno delle pratiche, esperienze fotografiche in grado di infestare l'immaginario dello spettatore, formando nuovi soggetti della visione, politicamente consapevoli e proattivi, senza cedere alla tentazione dell'immagine estetizzante, archetipica o basata su un immediato effetto-shock. Viene da chiedersi con amarezza quali margini rimangano a disposizione di operatori e studiosi del visuale, nel momento in cui, grazie alla stipula degli accordi di Tripoli dell'estate, il blocco preventivo delle partenze delle imbarcazioni e la reclusione forzata dei migranti all'interno dei campi di detenzione in Libia producono un'impennata di torture, abusi e violenze, che diventa sempre più difficile documentare nelle loro esatte proporzioni, prima ancora che restituire al nostro sguardo attraverso degli scatti fotografici.

Quando esce *Terraferma* di Emanuele Crialese, nell'autunno 2011, oltre a un impianto normativo totalmente inadeguato rappresentato dalla legge Bossi-Fini e alla mancanza di una politica chiara di gestione del soccorso alle imbarcazioni in arrivo dal Mediterraneo, il problema principale era rappresentato non dall'invisibilità dei migranti ma dall'assenza di narrazioni in grado di restituire in modo forte e credibile la loro soggettività irriducibile, sia pure magari attraverso il filtro di meccanismi finzionali. Come dimostra Goffredo Polizzi, Crialese non soltanto rinuncia a monte ad investire sull'*agency* di Sara, unico personaggio minimamente sviluppato di migrante nel film, ricadendo nel complesso delle narrazioni (post)coloniali e patriarcali sul salvataggio delle donne nere da parte degli uomini bianchi, ma descrive la falsa alternativa fra i due modelli di mascolinità a disposizione dell'adolescente Filippo appoggiandosi a retoriche che contrappongono la meridionalità presuntamente autentica ed eteronormata del nonno a quella del fratello, cieca alle leggi della natura e corrotta anche perché potenziale oggetto *queer* di desiderio abietto. Si tratta di criticità difficilmente contestabili, in larga parte già sottolineate da Aine O'Healy ma che, sul piano almeno della

soggettività migrante silenziata, caratterizzano anche altri titoli di primo piano non solo italiani nel filone del «cinema della convivenza» a tematiche migratorie (De Franceschi 2011, 183-196).

La conversazione con Dagmawi Yimer ci ricorda che un altro modo di raccontare le migrazioni è possibile e, ancor più, necessario. Il percorso compiuto in questo senso dal protagonista di *Come un uomo sulla terra* (2008), da migrante lungo la rotta sahariana ad autonarratore attraverso il video partecipativo, ad impaginatore di storie altrui, sia pur legate ancora a migrazioni e antirazzismo, rappresenta un unicum particolarmente prezioso. Lo sguardo che qui Yimer dà ai lavori di Melgar, Sidibé, Cosentino e Ciriaci, con la complicità di Annalisa Frisina, offre a questa intervista un valore aggiunto significativo perché introduce la dimensione della risposta interpretativa che tutti noi, come spettatori più o meno addestrati alle pratiche della visione critica di un testo audiovisuale, possiamo produrre, generando un'infinità di onde circolari, magari lavorando su spettatori in formazione, ancora non del tutto arati dalla comunicazione tossica di politica e media. Altrettanto fondamentale che creatori dal background migrante o postmigrante come Yimer trovino un contesto capace di valorizzarne le necessità espressive, senza dover subire l'impatto di aspettative tali da schiacciare la loro pratica artistica a un orizzonte di mera testimonianza, autobiografica o sociologica.

Analizzando il dittico formato da *Io, la mia famiglia Rom e Woody Allen* (2009) e *Io Rom Romantica* (2014), Barbara Giovanna Bello e Sabrina Tosi Cambini scrivono che «il cinema e la persona di Laura Halilovic assumono [...] anche il valore della testimonianza». L'osservazione ha una doppia evidenza nel caso di una regista, torinese di nascita ma di famiglia rom bosniaca che, non solo appartiene a una comunità – quella dei rom sinti e caminanti – storicamente discriminata e segregata in Italia, ma che inoltre, guidata fin da prima da una passione per il cinema, è arrivata dietro la macchina da presa, un po' come Yimer, attraverso esperienze laboratoriali e sul campo, e non a seguito di un percorso accademico in una scuola di cinema. Ciò detto, i suoi film, oltre ad esprimere la verità di un «sapere situato» che raramente riesce ad arrivare al pubblico specie mainstream, coniugano, alla restituzione di un'«interculturalità incorporata» probabilmente comune a un'intera generazione e vissuta come arma di resistenza, la capacità di articolare una narrazione credibile da informatrice-etnologa, proiettata, grazie ai filtri della commedia etnica, verso un futuro di convivenza compiuta.

In questi ultimi mesi, funestati da un'escalation di violenza simbolica e materiale senza precedenti contro migranti e seconde generazioni, si è parlato poco di rom. L'esplosione a Roma dello scandalo Mafia Capitale sui fondi dell'Unione Europea stornati dall'assistenza ai rom e intascati da gestori di alcune cooperative e da politici compiacenti, invece di mobilitare una riflessione più complessiva sulla totale inadeguatezza della «forma campo», ancora riproposta per i rom come per i migranti *illegalizzati* dalle normative esistenti, ha prodotto a maggio un Piano per l'inclusione dei rom, presentato dalla sindaca Raggi della giunta Cinque Stelle, le cui debolezze strutturali sono state evidenziate a più riprese da Carlo Stasolla dell'Associazione 21 luglio nel suo blog su *Il Fatto Quotidiano*¹³.

¹³ Gli articoli sono consultabili online all'indirizzo: www.ilfattoquotidiano.it/blog/cstasolla/. (20 dicembre 2017).

La sfida rappresentata da due contronarrazioni, immesse sul mercato fra inverno 2016 ed estate 2017, non ha intaccato la narrazione dominante. L'uscita in Italia della biografia *Sono rom e ne sono fiera. Dalle baracche romane alla Sorbona* (Alegre, 2016), di Anina Ciuciu, rom rumena d'origini, passata dal campo Casilino 800 alla laurea in giurisprudenza a Parigi, non ha avuto un impatto paragonabile alla prima edizione in Francia (diecimila copie vendute). Allo stesso modo, l'opera seconda *A ciambra* di Jonas Carpignano¹⁴, che con coraggio porta un intero nucleo *romnì* di Gioia Tauro ad autorappresentarsi, raccontando la propria esistenza infraquotidiana di marginalità *extra legem* ma anche la straordinaria vitalità di un ragazzino sulla soglia dell'età adulta, pur nonostante i premi ricevuti al Festival di Cannes e la distribuzione in sala, non ha suscitato dibattiti al di fuori della cerchia ristretta della cinefilia da social.

Come evidenza del resto anche Monica Macchi nella sua filmografia commentata, le cinematografie di Maghreb e Mashreq in questi anni hanno prodotto una massa consistente di contronarrazioni che, partendo dalla decostruzione dell'oppressione vigente nei diversi regimi precedenti (o sopravvissuti) alle primavere arabe, con la tentazione del radicalismo a portata di mano, hanno raccontato come per molti giovani il miraggio dell'emigrazione rimanga l'unico orizzonte possibile di proiezione ideale, scontrandosi con le spietate politiche di consolidamento delle frontiere sud da parte dell'Europa di Schengen. L'itinerario esemplare di Tariq Tegua, più volte evocato da Macchi, si presta ad illustrare questo percorso, ma offre anche una prospettiva più radicale di resistenza in *Thwara Zanji/Zanji Revolution* (2013)¹⁵, attraverso la costruzione di una rete fra i movimenti antagonisti che, al di qua e al di là del Mediterraneo, cercano di coniugare insieme lotte per i civili sociali e civili, riconoscendo la sempre più evidente centralità delle migrazioni entro e attraverso i confini dell'"Europa" come Questione Europea, che fa scontrare dinamiche autonome di mobilità umana e tattiche e tecniche di confinamento:

Quindi, in relazione alle abbondanti ineguaglianze della mobilità umana, i confini dell'Europa sono allo stesso tempo invischiati con una politica globale (postcoloniale) della razza che ridisegna la proverbiale linea del colore e rafforza l'europea-nità come formazione razziale della bianchezza [...], e con una politica comparabilmente globale (neoliberale) della mobilità transnazionale del lavoro e della subordinazione capitalista del lavoro che produce tali differenze spazializzate (e razzializzate), prima di tutto per trarne vantaggio (De Genova 2017, 477-481).

Rispetto a uno scenario così inquietante, che investe l'Europa ma insieme molte altre aree di crisi, dai confini fra Stati Uniti/Messico all'Australia, dall'Arabia Saudita a Israele, tanto da configurare un regime di frontiera globale, un film, uno spettacolo, una campagna visuale possono innescare delle piccole tempeste preziose, per dirla con Grechi, a maggior ragione se riescono, come fa *L'ordine delle cose* di Andrea Segre a identificare con chiarezza, malgrado una sintesi drammaturgica e figurativa non altrettanto risolte, non solo logiche e modi di funzionamento alla base di questo regime di frontiera ma anche le ricadute materiali sulla vita di milioni di persone, partendo da una sola, in

¹⁴ Cfr. Leonardo De Franceschi, *Cannes 70. A ciambra*, 20 maggio 2017, consultabile online all'indirizzo: <http://www.cinemafilm.org/page.php?article1719>. (20 dicembre 2017).

¹⁵ Segnalo che questo straordinario pamphlet-film, presentato all'ottava edizione del Festival Internazionale del Film di Roma, è distribuito in DVD col titolo *Rivoluzione Zanji* da Malastradafilm & Zomia cinema.

questo caso una profuga somala desiderosa di ricongiungersi col marito in Finlandia, che il protagonista, un alto funzionario del Ministero degli Interni, incontra in un centro di raccolta in Libia.

Abbiamo anche bisogno di sguardi che raccontino quanto di buono la società civile e l'associazionismo in Italia stanno producendo, supplendo alle carenze dello Stato sul versante delle politiche sociali e di inclusione. I 23 cortometraggi selezionati tramite bando nell'ambito del Progetto MigrArti Cinema¹⁶, giunto alla seconda edizione, quest'anno meritoriamente aprono uno spazio di riflessione sulla condizione delle seconde generazioni, a partire da microstorie ricondotte opportunamente al loro contesto culturale e territoriale di riferimento. Prevalgono tuttavia la ricerca della scorciatoia narrativa che risolve il racconto e la tendenza al bozzetto edificante e consolatorio.

È fondamentale, intendiamoci, raccontare il rumore della foresta che cresce. Ma non basta. Il *brainwashing* continuo esercitato da politica e media sta producendo sulle abitudini mentali di migliaia di italiani e italiane un effetto paragonabile a quello che hanno avuto nell'estate 2017 gli incendi, per larghissima parte dolosi. Non solo la distruzione di 135 mila ettari di aree protette¹⁷, ma il serio rischio che, se non si interviene a tempo con politiche di recupero ambientale, questo terreno possa diventare sterile e fortemente instabile. Un deserto di cenere, soggetto a smottamenti.

Bibliografia

- DE FRANCESCHI, L., 2011, *Welcome to Schengenland. Tre cinestorie di ospitalità e colpevolezza*, in: «Parole chiave», *Migrazioni*, 46; ora in: De Franceschi, L., *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Mimesis, Milano-Udine, 2017.
- DE GENOVA, N., 2017, *Introduction. The Borders of "Europe" and the European Question*, in De Genova, N., (a cura di), *The Borders of "Europe": Autonomy of Migration, Tactics of Bordering*, Duke University Press, Kindle Edition, Durham.
- FRISINA, A. & GIULIANI, G., 2016, *De-razzializzare l'italianità. Postcolonialismo, prospettiva storico-culturale e analisi del discorso visuale*, in: Frisina, A., (a cura di), *Metodi visuali di ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna.
- FROSINI, E. & TAMPANO, D., 2016, *Acqua di colonia*, Cue Press, Bologna
- GIULIANI, G., (a cura di), 2015, *Il colore della nazione*, Le Monnier Università, Firenze.
- MIRZOEFF, N., 2011, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press.
- MITCHELL, W.J.T., 2002, *Showing Seeing*, in: «Journal of Visual Culture», 1(2).
- SCACCHI, A., 2012, *Negro, nero, di colore, o magari abbronzato, la razza in traduzione*, in: Petrovich Njegosh, T. & Scacchi, A., (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, ombre corte, Verona.

¹⁶ I cortometraggi sono visionabili sul portale *Rai Cinema Channel*, all'indirizzo: http://www.rai.tv/dl/portali/site/custom/rcc_raitv.html?set.id=ContentSet-16f9b325-494c-4062-9f41-afc5d4fdc81c. (20 dicembre 2017).

¹⁷ Dati forniti dal sistema *Copernicus-Effis* dell'Unione Europea, consultabili online all'indirizzo: http://effis.jrc.ec.europa.eu/static/effis_current_situation/public/index.html. (20 dicembre 2017).

SHOHAT, E. & STAM, R., 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York.