

50

L'ESPERIENZA MIGRATORIA E LA CULTURA POPOLARE:
PASSAGGI, COSTRUZIONI IDENTITARIE, ALTERITÀ

a cura di
Fabio Amato Elena dell'Agnese

geotema

Pàtron Editore

Direttore
Franco Farinelli (Direttore Responsabile)

Ufficio di Redazione
Carlo Pongetti
Andrea Riggio

L'esperienza migratoria e la cultura popolare: passaggi, costruzioni identitarie, alterità a cura di Fabio Amato e Elena dell'Agnese

Elena dell'Agnese, Fabio Amato	Perché studiare le migrazioni e la diaspora attraverso la cultura popolare	5
Lorenzo Bagnoli	Confini e migrazioni nel romanzo <i>Le parole la notte</i> di Francesco Biamonti	10
Alessandra Bonazzi	Il paesaggio e il <i>Dispatrio</i> : Luigi Meneghello <i>bricoleur</i> in diaspora	17
Marina Marengo, Angela Alaimo	Traiettorie ed esperienze di vita migratoria degli italiani della Svizzera romanda: tra finzione letteraria e racconto autobiografico	24
Fabio Amato	L'immigrazione vista dal grande schermo. Dalle dicotomie al caleidoscopio	31
Maria Cristina Cardillo, Pierluigi De Felice	Fra stereotipi e pregiudizi: Gabriele de Luca e la rappresentazione degli immigrati in alcune serie televisive italiane	38
Teresa Graziano, Enrico Nicosia	Migrazioni e cinema: il viaggio invisibile e lo stereotipo della rappresentazione	45
Valentina Albanese	Narrare l'identità degli immigrati attraverso il cinema? La <i>Sentiment Analysis</i> di <i>Terraferma</i> (Crialese, 2011)	51
Chiara Giubilaro	<i>On the Bride's side?</i> Fra politica della dislocazione ed etica del posizionamento	59
Teresa Graziano	La "letteratura migrante" in Italia: una prospettiva geografica	66
Donatella Privitera	Il Rap e i diritti dei migranti	72
Giulia de Spuches	Abitare la diaspora in Europa. Il <i>graphic novel</i> come forma di geopolitica popolare	78
Raffaella Coletti, Simona de Rosa	L'Orchestra di Piazza Vittorio, ovvero: la World Music <i>alla romana</i>	85
Gian Luigi Corinto	Il tango brasiliano. Dalla "musica negra" a " <i>Le boeuf sur le toit</i> " e alla bossa nova	92
Elena dell'Agnese	Los Tigres del Norte: <i>corridos</i> e musica <i>norteña</i> nella costruzione dell'esperienza migratoria attraverso il confine Messico-Stati Uniti	98
Fiammetta Martegani	<i>Ararat</i> : la diaspora armena e la costruzione di un paesaggio simbolico	106

EDITORIAL BOARD

John Agnew
(UCLA - University of California - Los Angeles - USA)

Vincent Berdoulay
(Université de Pau - FR)

Giuseppe Campione
(Università di Messina)

Claudio Cerreti
(Università Roma 3 - Roma)

Beatrice Collignon
(Université de Bordeaux - France)

Sergio Conti
(Università di Torino)

Gino De Vecchis
(Università Sapienza - Roma)

Elena dell'Agnese
(Università Milano - Bicocca)

Giuseppe Dematteis
(Politecnico di Torino)

Nick Entrikin
(University de Notre Dame - Indiana - USA)

Claudio Minca
(Wageningen Universiteit - NL)

Anssi Paasi
(University of Oulu - FI)

Maria Paradiso
(Università del Sannio - Benevento)

Petros Petsimeris
(Université de la Sorbonne - Paris - FR)

Chris Philo
(University of Glasgow - Scotland - UK)

Claude Raffestin
(Université de Genève - CH)

Franco Salvatori
(Università Tor Vergata - Roma)

Lidia Scarpelli
(Università Sapienza - Roma)

Ola Söderstrom
(Université de Neuchatel - CH)

Jean-François Staszak
(Univerité de Genève - CH)

Ulf Strohmayer
(National University of Ireland - Galway - Ireland - UK)

Angelo Turco
(IULM - Milano)

Michael Watts
(University of Berkeley - CA - USA)

Benno Werlen
(Universitat Jena - DE)

Per eventuali indicazioni di carattere editoriale preghiamo di rivolgersi al Prof. Franco Farinelli, Dipartimento di Comunicazione, Università di Bologna, via Azzogardino 23, Bologna, tel. 051 - 2092229/303.

A richiesta potranno essere forniti estratti a pagamento.

Gli articoli vanno forniti su file, con qualsiasi programma.

Le referenze vanno indicate in note finali, numerate nell'ordine nel quale appaiono nel testo e dovrebbero obbedire ai seguenti modelli:

Bateson G., *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976, pp. 439-515.

Ricci G., *Città murata e illusione olografica. Bologna e altri luoghi (secoli XVI-XVIII)* in C. De Seta, J. Le Goff (a cura di), *La città e le mura* Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 265-290.

Cosgrove D., *Environmental thought and action: pre-modern and post-modern*, Institute of British Geographers 15 (1990), pp. 344-358.

Abbonamento cartaceo Italia € 60,00

Abbonamento cartaceo estero € 75,00

Fascicoli singoli cartacei Italia € 22,00

Fascicoli singoli cartacei estero € 25,00

Abbonamento on-line Privati € 55,00

Abbonamento on-line Enti, Biblioteche, Università € 130,00

PDF singoli articoli € 14,00

Per abbonamenti e ordini di arretrati, rivolgersi all'Ufficio Abbonamenti: abbonamenti@patroneditore.com o collegarsi al sito www.patroneditore.com/riviste.html.

I pdf dei singoli articoli e gli abbonamenti online possono essere richiesti solo collegandosi al sito www.patroneditore.com/riviste.html. Gli abbonamenti hanno decorrenza gennaio-dicembre, con diritto di ricevimento dei fascicoli già pubblicati, se sottoscritti in corso d'anno. I fascicoli cartacei non pervenuti vengono reintegrati non oltre 30 giorni dopo la spedizione del numero successivo.

Modalità di pagamento:

Versamento anticipato adottando una delle seguenti soluzioni:

- c.c.p. n. 000016141400 intestato a Patron editore - via Badini 12 - Quarto Inferiore - 40057 Granarolo dell'Emilia - Bologna - Italia

- bonifico bancario a CARISBO - Agenzia 68 - Via Pertini 8 - Quarto Inferiore - 40057 Granarolo dell'Emilia - Bologna - Italia - BIC IBSPIT2B - IBAN IT 03 M 06385 36850 07400000782T

- carta di credito o carta prepagata a mezzo PAYPAL (www.paypal.it) specificando l'indirizzo e-mail amministrazione@patroneditore.com nel modulo di compilazione, per l'invio della conferma di pagamento all'Editore.

Le fotocopie per uso personale possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere realizzate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

Nel suo ultimo recente libro, *Il pianeta stretto*, Massimo Livi Bacci sottolinea a dovere il paradosso per cui la cultura occidentale, che non ha avuto nessuna difficoltà a credere nell'*Homo Sapiens*, fa invece molta fatica a riconoscere l'*Homo movens*, cioè ad assegnare alla specie d'essere umano oggi esistente la capacità di spostarsi, di mutare luogo sulla faccia della Terra: capacità che pure risulta, sotto ogni profilo, suo attributo archetipico ed elementare. Eppure le prime pagine dei giornali sono ogni giorno piene di episodi che rimandano all'aspetto tragico di tale ritardo, di tale mancata comprensione, di tale omesso riconoscimento, il cui prezzo in termini umani prima ancora che ambientali riesce ogni giorno più grave ed insopportabile. Si pensi soltanto al Mediterraneo, teatro in questi giorni di una guerra senza battaglie molto più cruenta di tutte le guerre guerreggiate del passato. In realtà la mobilità del soggetto, attivata dall'insieme dei processi che sbrigativamente chiamiamo globalizzazione, mette in diretta discussione la stabilità stessa dello stato, che proprio sull'immobilità dei sudditi (paralizzati come fossero stati avvelenati col curaro, dirà Pavel Florenskij) ha potuto realizzare la propria moderna costruzione. Dunque dell'intera modernità si tratta, è la più intima essenza di questa che è in gioco: come dire che ne va dell'intera nostra realtà. Ed è a questo punto che la geografia si rivela come un sapere che ha molto da dire, forse addirittura il sapere cui aggrapparsi prima d'ogni altro per tentare di scommettere ancora sulla possibilità di comprendere il funzionamento del mondo.

Spiegava Kant, che era un geografo prima d'esser un filosofo, che la geografia serve appunto

a leggere i giornali, cioè a spiegare quello che quest'ultimi non dicono o perché non sanno o perché non vogliono. Ed è questo il motivo per cui nelle pagine che seguono l'esperienza migratoria viene sistematicamente messa in rapporto con la cultura popolare e le sue forme, a segno di un tentativo di comprensione anzi di ricomprensione del fenomeno che mira alla sua intera complessità, sia riguardo le sue molteplici forme che la sua essenza. Come per primi tra Otto e Novecento i geografi tedeschi prima e francesi poi hanno insegnato a tutte le altre scienze sociali. Ed è proprio in tale direzione che torna a manifestarsi il vecchio ma sempre più necessario soggetto, tanto caro ai romantici, che risponde al nome di umanità, e che comprende l'insieme di chi fin qui sulla nostra Terra è vissuto, di chi ora vive e di chi in futuro vivrà: l'unico soggetto, imprescindibile nel suo carattere collettivo e dinamico, in grado di ricondurre, almeno dal punto di vista ideale, tutte le forme di mobilità ad unità, coerenza e compatibilità. L'unico soggetto insomma capace di sormontare, con la riaffermazione stessa della sua esistenza, la natura che si pretende eccezionale se non di emergenza dei movimenti umani sulla superficie del nostro pianeta, riconducendoli all'effetto di funzioni antropologiche di base.

Non senza qualche insospettito "cavallo di ritorno" come direbbero gli studiosi dei modelli linguistici. Mi limito a segnalarne uno, che trovo particolarmente illuminante, ad integrazione del saggio di Gian Luigi Corinto dove si parla di bossa nova e di "Tom" Jobim, si parla cioè di musica. Ma le parole di molte delle canzoni di Jobim sono opera di Vinicius de Moraes, il quale ha importato

nella cultura brasiliana il nostro medievale “dolce stil novo” (questo infatti “bossa nova” alla lettera significa) e basta controllare i testi: la stessa *Garota de Ipanema* è la Beatrice di Dante, che quando passa non solleva proprio in virtù della sua bellezza nessun torbido pensiero, e in *O Barquiño* si riproduce il sonetto in cui lo stesso Dante immagina di prendere il mare con i suoi amici. E si potrebbe continuare. Insomma: dietro la bossa nova si affac-

ciano le immagini della grande poesia medievale del nostro Paese. Soltanto un esempio di come l’alterità si trasforma nel suo contrario se soltanto nella cultura di chi arriva si è in grado di riconoscere l’agitarsi delle stesse Figure (nel senso che Auerbach assegnava a tale termine) presenti nella propria. Come nei saggi che seguono si insegna a fare.

Il Direttore



Perché studiare le migrazioni e la diaspora attraverso la cultura popolare

Summary: WHY STUDING MIGRATIONS AND DIASPORA THROUGH POPULAR CULTURE

Popular culture was praised as “peripheral geography” already in 1947, when an authoritative figure such as the by then President of the Association of American Geographers, John K. Wright, claimed its importance as a source for understanding “geographical imagination”. Nowadays, notwithstanding this early endorsement, popular culture seems still to be a “terra incognita” of geographical research. This special issue, connected with the work of the Study Group “Media and Geography”, of the Association of Italian Geographers, is aimed at demonstrating how media and popular culture can be useful in the understanding of complex phenomena such as border-crossing, migrations and diaspora.

Keywords: *popular geopolitics, postcolonial studies, media studies, migration, diaspora.*

Premessa

L’esistenza di una connessione fra letteratura, poesia e altre forme di cultura popolare da un lato e immaginazione geografica dall’altro è stata messa in luce già da parecchi decenni, ossia da quando John K. Wright, allora presidente della Association of American Geographers, dedicò, nel 1947, il suo discorso di apertura del meeting annuale dell’associazione al ruolo della immaginazione in geografia e all’importanza di quelle che allora definì come “geografie periferiche” (Wright, 1947). L’interesse nei confronti della letteratura come fonte di sapere geografico è successivamente emerso in innumerevoli occasioni, sia nel contesto della ricerca anglofona, sia in quella francofona, sia in quella italiana, tanto che si parla oggi di “geografia letteraria” (*literary geography*), oppure di “geopoetica” o anche, sul versante della critica letteraria che si occupa di temi “spaziali”, ambientali e geografici *at large*, di “ecocritica”. Accanto all’esame del testo letterario, per analizzare se vi sia o meno corrispondenza con la realtà, quale sia l’immaginazione geografica di chi scrive o quale sia il tipo di sensibilità ambientalista da esso propagata, altri tipi di preoccupazioni geografiche hanno indotto a rilevare, nel corso del tempo, l’importanza del sapere e delle rappresentazioni trasmesse dalla cultura popolare e la loro capacità di veicolare un “discorso”. Nel 1992, per esempio, Barnes e Duncan curavano *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, un volume destinato ad entrare nella

storia della geografia, per l’attenzione focalizzata per la prima volta, nei confronti di questioni come intertestualità e contestualizzazione del testo, e della relazione fra potere della rappresentazione, fosse anche in forma di dépliant turistico o di fotografia, e costruzione discorsiva dell’immaginario geografico.

La geo-grafia e il potere della rappresentazione

Il potere della geografia, o meglio – proprio per evidenziare il ruolo esercitato dalla scrittura nei confronti di ciò di cui si scrive – della geo-grafia, di cui già Dematteis (1985) aveva sottolineato l’importanza con l’idea della “morfogenesi mimetica”, veniva così allora ad essere messo in piena evidenza anche per le geografie “non formali”, ossia per le rappresentazioni geografiche veicolate dai media e dalla cultura popolare. Sulla base della medesima impostazione teorica, nel *milieu* della geografia che all’epoca si definiva post-moderna e delle posizioni filosofiche del post-strutturalismo, la riflessione sul potere della geografia veniva sottolineata anche dalla galassia di autori che si riconoscono sotto la bandiera della *critical geopolitics*. Tale approccio sviluppava, nel corso degli anni Novanta e soprattutto del decennio successivo, un ambito di ricerca definito come *popular geopolitics* (O’ Tuathail, 1999) che dell’analisi del discorso prodotto dalla cultura popolare (fumetti, cinema, romanzi, canzoni) faceva il proprio ambito di osservazione specifico.

Al di là delle rappresentazioni, o meglio, oltre le rappresentazioni (Thrift, 1996), anche la pratica delle azioni quotidiane, il movimento nello spazio, l'articolazione dei comportamenti, l'interazione della quotidianità, dimostrano di essere legati alla cultura popolare. Da un lato, perché l'immaginazione geografica di tutti noi ne è in qualche modo coinvolta; dall'altro, perché la cultura popolare stessa è un prodotto che riflette il sentire geografico, che esprime il sogno di una meta o il desiderio di una appartenenza, che fa da collante all'interno di quelle forme di *long-distance nationalism*, già ricordate da Benedict Anderson nel 1992, in cui si intreccia con le tecnologie della contemporaneità, per produrre un senso del luogo che va ben oltre i confini dello stato-nazione. Tramite la cultura popolare, la diaspora ricorda, oppure reinventa lo spazio, addirittura immaginando paesaggi che diventano luoghi simbolici. Oppure esprime se stessa, producendo a sua volta nuove forme di cultura popolare, che tramite il loro carattere ibrido divengono il simbolo stesso del costante processo di transculturazione dei luoghi.

Il gruppo AGEI “Media e geografia”

Nonostante la vistosa importanza della cultura popolare nella costruzione dell'immaginario geografico e nella diffusione di discorsi geopolitici, nonostante il fiorire di approcci di ricerca che variamente hanno affrontato la questione, cercando di offrire non solo uno stimolo di riflessione, ma anche degli strumenti di analisi (dell'Agnese, 2009; Dittmer, 2010), e a dispetto dei sessant'anni passati dal già citato (e celeberrimo) discorso di John Wright, in Italia studiare geografia attraverso l'analisi delle rappresentazioni non formali sembra ancora essere una *terra incognita*, o, forse più semplicemente, una prassi eterodossa.

Per questo motivo, o meglio, per rompere gli indugi in questa direzione, all'interno dell'AGEI è nato, nel 2009, un gruppo di studio che ha deciso baldanzosamente di chiamarsi “Media e geografia” e che ha assunto, come temi di ricerca, proprio il rapporto complesso fra i media e le loro rappresentazioni territoriali (i media come geografia, il cinema e il turismo) da un lato, e quello della geografia dei media, ossia della loro articolazione produttiva nello spazio dall'altro.

Lo sforzo è stato quello di confrontarsi su temi e metodi di ricerca, apparentemente lontani, ma decisamente convergenti, su cui si sono focalizzati gli interessi di una trentina di studiosi che, come nella buona pratica dei Gruppi AGEI, provengono

da scuole di pensiero e da pratiche geografiche differenti e che, all'interno del lavoro di gruppo, hanno imparato a ragionare collettivamente e a misurarsi con metodologie e impostazioni teoriche che devono, in qualche misura, diventare comuni.

Fondato e coordinato da Elena dell'Agnese in occasione delle Giornate della geografia di Catania, nel 2009, il Gruppo è passato nel 2015 sotto il coordinamento di Fabio Amato. Al di là delle periodiche riunioni, tenute all'interno delle Giornate della Geografia, il gruppo ha prodotto alcuni incontri tematici (come il convegno su *Cinema, ambiente, beni ambientali*, tenutosi a Milano nel marzo 2010 e focalizzato sul rapporto fra cultura popolare e ambientalismo, oppure il workshop su *Musica e territorio*, organizzato a Roma da Elena Dell'Agnese e Massimiliano Tabusi nel maggio 2015), e alcuni volumi, dedicati al cinema (*Cinema, ambiente, territorio*, a cura di Elena dell'Agnese e Antonella Rondinone), alle serie televisive americane (Fabio Amato e Elena dell'Agnese, *Schermi americani*, 2015) e italiane (Teresa Graziano e Enrico Nicosia, in preparazione), alla musica (dell'Agnese e Tabusi, in preparazione).

Accanto allo sforzo per analizzare al meglio il rapporto fra un determinato mezzo di comunicazione o una forma di cultura popolare e la rappresentazione geografica (il cinema, la fiction televisiva, la musica popolare), il gruppo si è impegnato anche nel tentativo di capire come un fenomeno della contemporaneità possa essere connesso, in termini geografici, alla cultura popolare. Lo sforzo su cui ci siamo misurati in questo caso è stato quello di prendere in esame il ruolo dei mezzi di comunicazione nel racconto della migrazione, nella costruzione della identità di chi migra, nella costruzione di un elemento di continuità capace di fare da collante all'interno della rete diasporica.

Movimenti migratori, diaspora e cultura popolare

Il fenomeno migratorio è, forse mai come in questi ultimi anni, oggetto di grande interesse nella letteratura delle scienze sociali e in una ampia e ridondante pubblicistica dei media. Si tratta spesso di una letteratura “grigia” che riabora numeri o si limita a una drammatizzazione dell'eccezionalità degli eventi. In realtà, di fronte ad un fenomeno così articolato e complesso come quello migratorio, la necessità di andare oltre al racconto ufficiale è impellente, da un lato per capire come la società d'arrivo (scrivere



“d'accoglienza” rischia di essere, in alcuni casi, quasi ironico) reagisca alla necessità di interagire con la diversità e la varietà culturale imposta dall'immigrazione straniera, dall'altro per vedere come gli stessi immigrati raccontano e rielaborano la loro esperienza. Dunque oltre i numeri, le migrazioni possono essere raccontate e studiate anche guardando i film, leggendo i romanzi, o ascoltando i rapper e sfogliando i fumetti. La letteratura riflette il passato, l'esperienza migratoria di chi oggi appartiene alla società dove si immigra e con questo dovrebbe aiutare a ricordare, a creare empatia nei confronti di un'esperienza che, se non appartiene alla propria generazione, ha certamente segnato la generazione dei genitori, e in misura ancora maggiore, quella dei nonni. Ai singoli autori spettano riflessioni importanti sul confine e sulla frontiera, o sull'esperienza della lontananza da casa. Inoltre, al ruolo della cultura popolare nella rappresentazione, che, lungi dall'essere solo geografia-spettacolo, costituisce un potente veicolo discorsivo, si aggiunge anche quello della cultura popolare come autorappresentazione, ossia come affermazione del sé, al di là degli stereotipi o delle etichette omogeneizzanti.

La connessione fra cultura popolare e mobilità va tuttavia al di là della rappresentazione e della autorappresentazione. La stessa cultura popolare costituisce infatti, in alcuni casi, un elemento di contatto fra migranti, un prodotto della diaspora che in essa, attraverso la sua produzione o semplicemente la sua fruizione, si riconosce come tale. La cultura popolare, sia fatta di cinema o di musica, parla ai migranti e in qualche modo li aiuta a costruire la rete diasporica: a titolo di esempio, non a caso, gli innumerevoli “indiani non residenti” che si trovano sparsi ai quattro lati del mondo vengono scherzosamente definiti come “Bollystan”, ossia come “paese di Bollywood”, per sottolineare da un lato la dimensione immateriale della loro connessione al territorio, dall'altra il ruolo del cinema made-in-Mumbai per mantenere stretti i loro legami (dell'Agnese, 2009).

La musica, anche solo nella forma di ricordo e suggestione, costruisce, o aiuta a costruire, il senso del luogo. I testi possono, anche se non necessariamente devono, ricordare l'esperienza del viaggio, il confine, la famiglia lontana. Gli arrangiamenti portano con sé le sonorità tradizionali, oppure si mescolano fra loro, in una produzione culturale che rappresenta in modo vistoso il risultato del costante meticciamento culturale legato all'esperienza migratoria.

Contenuti e proposte di ricerca

Di tutto questo, geografe e geografi che fanno riferimento al Gruppo di Lavoro hanno cercato di tenere conto, proponendo analisi e punti di vista diversi fra loro e anche metodologie piuttosto distanti, ma vicini per quanto riguarda una impostazione teorica che si colloca, come si noterà dal rincorrersi di alcune citazioni fra un testo e l'altro, fra i *post-colonial studies* e la *Popular geopolitics*.

Il numero speciale si apre con due studi che trattano, seppur con taglio diverso, il mondo della letteratura “alta” e la sua capacità di misurarsi con il tema del confine e della esperienza migratoria (Lorenzo Bagnoli e Biamonti) e con il “dispatrio”, sperimentato da chi scrive, con le sue durezze e le sue necessità (Bonazzi e Meneghello).

Il ricordo della esperienza migratoria degli italiani costretti, nell'arco del Novecento, a lasciare la casa per trovare lavoro e reddito altrove, attraverso la letteratura, viene trattato anche nel saggio successivo, di Marengo e Alaimo, le quali si soffermano su testi fra loro diversi (un romanzo, scritto da Adrien Pasquali, e due scritti autobiografici) per studiare le traiettorie esistenziali degli italiani nella Svizzera romanda.

Fabio Amato apre successivamente il tema della rappresentazione cinematografica e televisiva, dove al racconto e alle parole si incrociano le immagini (e talora gli stereotipi) di tipo visuale. Il cinema europeo, pur prediligendo uno sguardo drammatico, è capace di raccontare, in modo sempre più articolato, la migrazione. Non può fare a meno di non vederla, anche se ancora troppo spesso, sia in Italia (Amato), sia in Francia (Graziano e Nicosia) ne fa un ritratto dicotomico (che oppone “noi” a “loro”), solo raramente riuscendo ad offrire di questo un quadro sufficientemente caleidoscopico ed articolato. Analogamente, la *fiction* televisiva sembra essere, ancora, difficilmente capace di uscire da una sorta di “qualunque etnico”, che la porta ad utilizzare un giovane attore dai tratti somatici non caucasoidi a rappresentare, costantemente, la persona dell' “Immigrato”, di qualsiasi provenienza, purché marginale e problematico (come ben dimostrano nel loro saggio Cardillo e De Felice). Solo di recente, l'immagine cinematografica sembra divenuta capace di superare la rappresentazione dicotomica per offrire qualche cosa di più, un prodotto capace di creare non solo identificazione ed empatia, ma persino identità. Questo tipo di prodotto cinematografico, di cui sono esempi *Terraferma* (Crialesi, 2011) e *Io sto con la sposa* (Augugliaro, Del Grande, e Al Nassiry, 2014), viene analizzato da Valentina Alba-

nese e da Chiara Giubilaro. Valentina Albanese adotta l'approccio metodologico della *Sentiment Analysis* al fine di tentare di comprendere se un film italiano che vuole essere oggettivo, come *Terraferma*, riesca a creare empatia nel pubblico italiano e addirittura identità in un pubblico di immigrati. Chiara Giubilaro invece analizza *Io sto con la sposa*, per capire se il docu-film, tramite la strategia di mettere insieme il finzionale con il reale, sia stato capace di creare una sfera pubblica diasporica.

Nel passaggio successivo, la parola viene data agli "Altri", ai migranti. *Can the Subaltern Speak*, si chiedeva un tempo Gayatri Chakravorty Spivak (1988), ponendo una domanda che sarebbe stata alla base del successivo sviluppo degli studi post-coloniali e che Graziano ben introduce nel suo contributo, in cui poi analizza la narrazione dell'esperienza della vita in Italia, tra contatti diasporici, episodi di razzismo e dinamiche di integrazione di autrici come Igiaba Sciego, Cristina Ali Farah e Gabriella Ghermandi. La voce dei giovani che vengono definiti "di seconda generazione" si esprime molto bene attraverso una forma musicale come il rap, nata per raccontare il disagio sociale, per la sua natura connessa al senso del luogo, anche se globalizzata come forma di produzione (French, 2012). Non per niente, l'ultima scena di *Io sto con la sposa* si chiude con un rap, composto ed eseguito da un giovanissimo palestinese protagonista del docu-film. Ben fa dunque Donatella Privitera ad analizzare i testi dei rapper di seconda generazione che lavorano in Italia, come Amir o Zanko, e a tentare di verificare quale tipo di ricezione abbia il loro messaggio di "stranieri nella loro nazione" presso un gruppo di studenti intervistati. Su questa linea di riflessione, attraverso un altro medium, si muove Giulia de Spuches che analizza *Meet the Somalis*, graphic novel prodotto da un gruppo di rifugiati somali in Europa.

La cultura popolare non è solo narrazione, ma è anche produzione e consumo e in ciascuno di questi tre passaggi veicola e produce significati (Dittmer, 2010). Nel caso della musica, su cui aprono il sipario Coletti e de Rosa, diventa anche modo di interagire, per offrire un prodotto che nella sua ibridità costituisce un meccanismo di comunicazione all'interno della diaspora dei migranti. Questo avviene quando si tratta di suonare, come fa l'Orchestra di Piazza Vittorio, oggetto della riflessione delle due autrici, ed anche quando si tratta di comporre, come è avvenuto con il tango brasiliano, prodotto diasporico per eccellenza, anche se progressivamente trasformatosi in

una forma di musica colta, come illustra nel suo contributo Gian Luigi Corinto.

Se i testi del rap ben si prestano a narrare il disagio dei giovani di seconda generazione in Italia, e il tango brasiliano costituisce un'ulteriore prova della dinamica del *metisage* culturale all'interno delle realtà diasporiche, altre forme di musica, meno conosciute in Europa anche se di derivazione europea, si prestano a fare da colonna sonora ai percorsi dei migranti americani. È il caso del *corrido*, ballata di origine spagnola, reinventato in Messico e divenuta espressione tipica del racconto popolare, sia in termini di casi quotidiani, sia in termini di eventi storici e di personaggi illustri. Dopo aver dominato le scene nella prima metà del Novecento, ed aver subito un declino intorno agli anni Cinquanta, il *corrido* ha subito in seguito un periodo di grande revival, grazie ad un gruppo come Los Tigres del Norte. Al significato della loro musica nel narrare il passaggio del confine, l'esperienza di chi migra senza documenti e si trova poi in una *Jaula de oro* (ossia, ha il denaro guadagnato lavorando negli Stati Uniti, ma non può attraversare nuovamente il confine per tornare a casa dalla propria famiglia) è dedicato il contributo di Elena dell'Agnese.

Se la diaspora messicana negli Stati Uniti si mantiene unita ascoltando la musica *norteña* de Los Tigres del Norte, altre diaspore, più antiche, hanno addirittura rielaborato il ricordo del luogo di origine. Nel caso degli armeni, analizzato da Fiammetta Martegani, la diaspora ha reiventato la patria in forma di luogo simbolico, enfatizzando, in ogni sua rappresentazione, la figura del monte Ararat. L'analisi di Fiammetta Martegani, che chiude il volume, si estende a coprire diversi media, ma poi analizza in particolare un film, che dal paesaggio simbolico dell'Armenia trae anche il titolo (*Ararat. Il monte dell'Arca*, Egoyan, 2002), per evidenziare la complessità della relazione che la diaspora armena intrattiene con il proprio luogo di origine e con il proprio passato.

Bibliografia

- Amato F., dell'Agnese E. (a cura di), *Schermi americani. Geografia e geopolitica degli Stati Uniti nelle serie televisive*, Milano, Unicopli, 2015.
- Anderson B., *Long-Distance Nationalism: World Capitalism and the Rise of Identity Politics*, Amsterdam, Centre for Asian Studies, 1992.
- Barnes T.J., Duncan J.S. (a cura di), *Writing Worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, London-New York, Routledge, 1991.
- dell'Agnese E., *Paesaggi ed eroi. Cinema, nazione, geopolitica*, Torino, Utet, 2009.



dell'Agnese E., Rondinone A. (a cura di), *Cinema, ambiente e territorio*, Milano, Unicopli, 2011.

Dematteis G., *Le metafore della terra. La geografia umana tra mito e scienza*, Milano, Feltrinelli, 1985.

Dittmer J., *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, Boulder, Rowman and Littlefield, 2010.

French K., "Topomusica" in *rap music: Role of geography in hip-hop music*, in *Situating popular musics: IASPM 16th International Conference Proceedings*, International Association for the Study of Popular Music, 2012, pp. 133-138.

Spivak G.C., *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson C., Grossberg L. (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana - Chicago, University of Chicago Press, 1988, pp. 271-313.

O' Tuathail G., *Understanding critical geopolitics: Geopolitics and risk*

society, in «Journal of Strategic Studies», 1999, pp. 107-124.

Thrift N., *Non-Representational theory*, London, Routledge, 2007.

Wright J.K., *Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography*, in «Annals of the Association of American Geographers», 37, 1, 1947, pp. 1-15.

Note

¹ Pur nella piena condivisione di questo testo come del coordinamento del volume, il quarto paragrafo è da attribuire a Fabio Amato e gli altri a Elena dell'Agnese. I curatori desiderano ringraziare Alessandra Bonazzi per la preziosa collaborazione.

Confini e migrazioni nel romanzo *Le parole la notte* di Francesco Biamonti

Summary: BORDERS AND MIGRATIONS IN FRANCESCO BIAMONTI'S NOVEL *LE PAROLE LA NOTTE*

Francesco Biamonti (1928-2001) was an Italian novelist whose literary production is almost entirely devoted to the westernmost area of Liguria and especially to its relations with France. Literary critics have already examined the geographical aspects of his novels, including the dimension of borders and frontiers: notable in this regard is Il confine del paesaggio (Bertone, 2006). In the current paper, I set out to contribute to this line of enquiry by applying the methods and the procedures of geopoetics – as developed by F. Italiano (2009) – to an analysis of Biamonti's "geographical consciousness", as it unfolds in his last novel Le parole la notte, published in 1998 and translated into French (1999), German (2000), and Spanish (2004). The aim of my research is to shift from "the border of the landscape" to "the landscape of the border" – i.e. to the "borderscape" – by examining the words used by Biamonti himself in his novel.

Keywords: borderscapes, migrations, geopoetics, Liguria, Francesco Biamonti.

Francesco Biamonti, la sua opera e il suo territorio

Francesco Biamonti nacque a San Biagio della Cima, nella Liguria occidentale¹, il 3 marzo 1928 e qui morì il 17 ottobre 2001. Egli trascorse tutta la sua vita a San Biagio e nell'area circostante, con la sola eccezione, da ragazzo all'inizio degli anni Cinquanta, di un soggiorno in Francia e in Spagna, di cui tuttavia non gli piaceva parlare. In verità, egli fu sempre riluttante a parlare della sua vita privata in generale, come appare nella sua intervista più famosa e più volte pubblicata:

Mi piace non dire niente; io sono da cancellare; la mia vita non conta nulla; i miei natali non hanno importanza; il mio paese è insignificante [...]. Non credo nelle biografie, sono per un'interpretazione proustiana del libro: il libro parla solo di se stesso, non di chi lo ha scritto (www.francescobiamonti.it).

Riguardo alla sua vita, si sa che dal 1956 al 1964 fu bibliotecario presso la "Aprosiana" di Ventimiglia, una delle biblioteche più vecchie d'Italia, la quale, fra i suoi 26.000 volumi, conta 7.000 libri antichi, dei quali alcuni molto rari. Fu durante questo periodo che egli maturò una formazione culturale talmente completa che già il suo primo romanzo – *L'angelo di Avrigue*, pubblicato nel 1983 da Einaudi – ebbe l'onore di avere un'encomiabile introduzione da parte di Italo Calvino, anch'egli celebre scrittore ligure. In seguito Biamonti pubblicò, di nuovo presso Einaudi, *Vento largo* nel 1991, *Attesa sul mare* nel 1994 e *Le parole la notte*

nel 1998. Quest'ultimo fu l'ultimo romanzo completo pubblicato, poiché egli morì mentre scriveva *Il silenzio*, uscito postumo e incompleto nel 2003.

Sia l'autore sia la sua opera godettero di un notevole successo non solo in Italia – dove vinse o comunque mancò di poco la vincita di numerosi premi letterari prestigiosi – ma anche in altre nazioni europee, specialmente Francia, Germania e Spagna: tutti i suoi romanzi sono stati tradotti in francese (*L'Ange d'Avrigue*; *Vent large*; *Attente sur la mer*; *Les paroles la nuit*), gli ultimi due in tedesco (*Die Erwartung*; *Die Reinheit der Oliven*), in catalano il secondo (*Vent de mar endins*) e in castigliano l'ultimo (*Las palabras la noche*).

Grazie ai romanzi di Biamonti, il minuscolo Comune ligure di San Biagio della Cima, sebbene mai direttamente citato, è diventato familiare a un ampio numero di lettori che altrimenti non ne avrebbero mai saputo niente. Infatti, benché la Liguria occidentale sia una destinazione turistica ben nota fin dalla metà del XIX secolo (dell'Agnesse, Bagnoli, 2004), San Biagio, diversamente da altri borghi, non presenta una specifica attrazione turistica². I suoi abitanti si sono tradizionalmente dedicati – peraltro con discreto successo – all'agricoltura, alla floricoltura e alla viticoltura nei caratteristici terrazzamenti attorno all'abitato e sui campi più pianeggianti adiacenti al torrente Verbone (o Crosia). Un vino Rossese eccellente viene tuttora prodotto e sul mercato floricolo le rose di San Biagio godono della reputazione di



essere di alta qualità, nonostante la crisi della floricoltura ligure si faccia sentire anche qui e le prospettive per il futuro non siano molto buone³. Per questa ragione, la maggior parte degli abitanti pendolano tutti i giorni verso la costa, specialmente Ventimiglia (a 7,6 km), ma anche il resto della Riviera (Bordighera, Sanremo, Imperia), e la Costa Azzurra (Mentone, Monte Carlo, Nizza). La forte dicotomia sociale fra la Liguria interna e quella costiera – della quale a Biamonti piaceva molto discorrere – si sta oggi affievolendo e tutti gli sforzi della comunità sono diretti a evitare che San Biagio diventi un paese dormitorio delle maggiori città costiere.

Nell'opera biamontiana questo piccolo territorio non è comunque *uno* dei soggetti ma, si può sostenere senza rischio di errore, è *il* soggetto, come è già stato osservato da Quaini (2006). La prossimità al confine con la Francia, peraltro, dota tale territorio di uno specifico carattere che un autore brillante del calibro di Biamonti non avrebbe non potuto prendere in considerazione: da sempre attraverso i suoi confini si svolgono importanti flussi migratori, come l'attualità ha anche ampiamente dimostrato nel corso del 2015 con la triste situazione che è andata concretizzandosi al valico di Ponte San Lodovico.

In questa ricerca, dopo aver esaminato il tema dei confini così come l'autore lo ha trattato nei suoi scritti, si procederà ad analizzare il paesaggio letterario del romanzo *Le parole la notte* al fine di far emergere come in esso il confine esiste solo in quanto percepito in funzione di coloro che, più o meno legalmente, lo attraversano. Questa seconda parte dell'analisi verrà trattata tramite l'approccio geopoetico.

Il tema dei confini nelle opere di Francesco Biamonti

Come si è avuto modo di osservare, più che il suolo, la fatica, la luce, la morte, la bellezza femminile ecc., che costituiscono altri temi privilegiati da Francesco Biamonti, il paesaggio è il vero soggetto dei suoi romanzi e, fra tutti i suoi elementi costitutivi, i confini sono senz'altro da annoverare fra i più importanti. Certamente, data la posizione di San Biagio, il confine principale è quello politico italo-francese, ma attraverso le pagine dei suoi scritti se ne possono incontrare molti altri tipi: fra le diverse proprietà, fra le Alpi e il Mediterraneo, fra le aree rurali dell'entroterra ligure e quelle turistiche costiere, fra generi di vita tradizionali e contemporanei e

così via. In questo studio, si concentrerà l'attenzione solo sui confini "materiali", *in primis* quello internazionale che ovviamente riguarda esplicitamente il tema delle migrazioni, ma per inciso anche quelli catastali per alcune osservazioni di complemento.

La prima cosa da dire circa il confine tra Italia e Francia negli scritti di Biamonti è che il lettore che desideri essere informato con precisione sul suo tracciato o sulle sue caratteristiche rimarrà deluso. Le descrizioni del territorio nei romanzi di Biamonti non sono panoramiche, ma riguardano la dimensione paesaggistica nel suo significato più propriamente geografico. Infatti, com'è ben noto fin dal 1963 grazie ai celebri studi di Aldo Sestini, completati dai più recenti aggiornamenti di Franco Farinelli (2003) e di Claude Raffestin (2005), il paesaggio è una sintesi – visibile, sensibile o razionale – che nulla ha a che fare con il panorama. Pertanto, se per altri autori è possibile citare lunghi passi in quanto l'opera contiene accurate descrizioni⁴, nel caso di Biamonti questo è molto più difficile. Ciò che nel prossimo paragrafo si chiamerà la *conscience géographique* dell'autore, infatti, è espressa attraverso il romanzo con sostantivi isolati, aggettivi o addirittura battute, in modo quasi da ricordare le pennellate dei quadri di Paul Cézanne (Panella, sul *web*). Giorgio Bertone, uno dei più accreditati studiosi di Biamonti, nota a tale riguardo che:

Peculiare [...] e tutta personale è la cartografia di Biamonti. [...] In breve e con un certo tasso di approssimazione diremo così: sulla linea di confine politico reale che sale più o meno dai Balzi Rossi (sul mare, un poco a Ovest di Ventimiglia) verso Nord-Nordovest, s'innesta un paesaggio geoculturale tutt'affatto personale che dovrebbe incentrarsi su San Biagio della Cima (Bertone, 2002, p. 94-95).

Si noti che Bertone usa due volte l'attributo "personale" in riferimento alla cartografia e al paesaggio di Biamonti: ciò non è ovviamente dovuto a mancanza di originalità, ma è perché a ragione egli desidera evidenziare la dimensione soggettiva del paesaggio. Gli "errori geografici" che peraltro il critico letterario ravvisa qua e là nei romanzi dello scrittore ligure sono la conferma di questa dimensione molto personale del paesaggio letterario biamontiano.

Successivamente, lo stesso Bertone (2006) – a differenza di Calvino che sembra usare i due sostantivi come sinonimi – ha correttamente considerato la differenza fra il concetto di frontiera e quello di confine al fine di stabilire se nel caso di Biamonti sia più appropriato applicare il primo

o il secondo. Bertone propende per il secondo, e aggiunge un'importante specifica:

Biamonti rilegge in qualche modo le sedimentazioni semantiche del termine 'confine' e le adopera continuamente: il latino *confinis*, 'chi confina con noi', il 'nostro confinante' esaltava l'idea di proprietà, vicinanza a qualcuno, poi ha assunto in seguito il significato diverso e in un certo senso opposto di 'distante da qualcuno', 'separato', 'diviso da un limite', una barriera (Bertone, 2006, p. 22).

L'interesse di Bertone rivolto al tema dei confini nei romanzi di Biamonti è stato condiviso anche da Quaini (2004) che aggiunge, fra le altre considerazioni, un'osservazione molto pertinente. Secondo questo specialista della geografia storica ligure, nella Repubblica di Genova c'è sempre stata poca propensione a sviluppare la capacità di osservare con una logica cartografica, sicché la conoscenza più certa dei confini non era, almeno fino alla metà del XVII secolo, fornita dalle carte, ma dalla memoria popolare e da ispezioni dirette sul territorio⁵. È quindi forse anche per ragioni storiche di temperamento che, per una mente genuinamente ligure come quella di Biamonti, il confine non viene mai percepito – e quindi nemmeno descritto – in termini cartografici.

Così, poiché l'autore non è capace, o forse più probabilmente non intende, tracciare con precisione le linee di confine e lasciarne descrizioni accurate, lo studio del paesaggio di confine biamontiano incontra alcune difficoltà. Per evitarle, è utile l'ausilio dell'approccio geopoetico, illustrato nel prossimo paragrafo.

L'approccio geopoetico

Come è stato brevemente riassunto da Maurice Chevalier (2000), ci sono due principali approcci moderni per esaminare il rapporto fra geografia e letteratura. Secondo il primo, i ricercatori considerano questo rapporto con lo scopo di spiegare la formazione culturale e la personalità degli scrittori, il significato delle loro opere, le caratteristiche letterarie delle città e delle regioni e così via, sulla base dei fattori geografici. Tale metodo, che ha dato vita alla cosiddetta "geografia letteraria" ed è stato particolarmente popolare in Francia, è solitamente adottato dai non geografi. Il secondo e più recente approccio, che rappresenta un elemento chiave della "geografia umanistica" anglofona, invece, anziché spiegare la letteratura attraverso la geografia, esplora la letteratura al

fine di ottenere una più approfondita conoscenza del mondo e delle persone che vi vivono (Pocock, 1988), ribaltando completamente la prospettiva contenuta nel primo⁶.

In questa ricerca si adotterà un terzo approccio – il metodo geopoetico – che va oltre ai due appena delineati, abbandonando totalmente la prospettiva moderna per accoglierne una affatto post-moderna.

La parola geopoetica è stata coniata nel 1979 dallo scozzese K. White e divenne ufficiale nel 1989, quando lo stesso autore fondò l'"Institut International de Géopoétique", tuttora esistente (www.geopoetique.net)⁷. Tuttavia, nei trent'anni seguenti, come molte altre parole relative a discipline scientifiche o a branche di esse – si pensi per esempio a *geografia* o a *geopolitica*! – la parola geopoetica è evoluta velocemente in diverse direzioni e oggi è quasi impossibile indicare una sua sola e precisa definizione. Federico Italiano ha pubblicato nel 2009 un libro molto interessante ed esaustivo sulla sua idea di geopoetica, cui qui ci si riferirà. Tale ricercatore propone che con geopoetica di un autore si debba intendere:

la sua intelligenza territoriale, la sua facoltà, immaginifica e poetica, di elaborazione e costruzione del mondo, la sua peculiare individuazione e rappresentazione del nesso, della relazione uomo-Terra (Italiano, 2009, p. 27).

Qualche pagina dopo, egli specifica anche che la geopoetica riguarda:

quella particolare 'conscience géographique', quel sapere territoriale che è conoscenza del mondo, della natura e dei suoi processi, geografia percepita quanto pensata, individuazione del nesso uomo-Terra, per come emerge nella specificità del testo letterario (Italiano, 2009, p. 39).

Ne consegue che la nozione di geopoetica, così come proposta da questo autore, è strettamente connessa al concetto post-moderno di paesaggio, così come appare all'art. 1 § a della Convenzione europea del paesaggio adottata nel 2000 a Firenze dal Consiglio d'Europa. Nell'approccio geopoetico, l'oggetto della ricerca non è più, come nella geografia moderna, il territorio, ma indubbiamente i luoghi mentali, cui anche la nozione di *conscience géographique* sembra riferirsi. In altre parole, quando si studia un testo usando un approccio geopoetico, è necessario dimenticare il territorio e concentrarsi sul paesaggio⁸.

Da un punto di vista metodologico, il ricercatore che utilizza il procedimento geopoetico deve analizzare un testo letterario al fine di identifi-



care a livello linguistico i singoli aspetti del geoeosistema (l'atmosfera, l'idrosfera, la biosfera, la pedosfera, la litosfera, l'antroposfera e – a questo punto si aggiunga anche – la “border-sfera”), tenendo a mente la necessità di considerare tutto il testo come un'interezza. Ciò è quanto si cercherà di fare nel prossimo paragrafo al fine di esplorare il paesaggio dei confini attraversati nell'ultimo romanzo di Francesco Biamonti.

I confini attraversati nel romanzo *Le parole la notte*

Anche *Le parole la notte* – come gli altri romanzi di Biamonti – non contiene descrizioni fotografiche di paesaggi, ma passi significativi che ci permettono di fare osservazioni interessanti circa il paesaggio dei confini. Per esempio, all'apertura del capitolo IV:

Lasciò la sua campagna che rabbriviva nell'ombra e si avviò per la solita strada. Lentischi e rosmarini, sfiorati dai passi, mandavano un aroma sottile. Poi il sentiero solcava una pietraia, dove non crescevano che vedove celesti. Da lì lo spazio si apriva su una luce che errava sul mare e lo scolpiva. L'Esterel, in lontananza, prendeva il tono dell'azzurro pomeridiano (*Le parole la notte*, p. 31).

Se si limita l'analisi a questo breve passo, si può osservare che nel primo periodo, per quanto riguarda il lato italiano del paesaggio di confine, l'autore usa le espressioni “rabbriviva”, “ombra”, “pietraia”, “vedove”, tutti vocaboli che hanno a che fare con la tanatologia. L'altra parte del confine, verso l'Esterel, il più mediterraneo dei rilievi francesi, appaiono lo “spazio”, la “luce”, l'“azzurro”, tutti sostantivi che rimandano invece a qualità quasi celesti.

Ma questa è solo un'illusione, perché dall'inizio del romanzo il fine dell'autore è dimostrare che la decadenza fisica, sociale ed economica di fine millennio non ha colpito solo l'Italia risparmiando il resto del mondo, ma è una crisi globale, forse cosmica. A questo proposito, si può citare il capitolo I, nel quale termini propri del linguaggio tanatologico (“morta”, “diafana”, “ceneri”, “eterna”) vengono altresì usati anche in riferimento alla Francia:

Ogni tanto qualcuno prende la Francia tra le braccia, la mostra al mondo facendo credere che è viva, invece è morta. Guardavano il giorno che se ne andava, tra ritorni di luce. Dietro l'Esterel una vampa diafana apriva nelle ceneri una sorta di sera eterna (*Le parole la notte*, p. 9).

Il fatto di credere migliore il mondo che sta

dall'altra parte del confine, tipico dei migranti, è chiaramente ribadito anche in altri passi. Alla fine del capitolo III, a un personaggio che afferma che “La Francia è sempre un richiamo, non c'è che una Francia al mondo” viene risposto “Mah! Non so più” (*Le parole la notte*, p. 30). Al capitolo XIII, qualcuno chiede: “È vero che in Francia proteggete la pastorizia e l'agricoltura rifiorisce?” e la risposta è: “Così così” (*Le parole la notte*, p. 86). Ciononostante, i migranti clandestini attraversano ancora il confine.

Al capitolo X qualcuno di loro è perso:

Sulla porta di casa si sentì chiamare. ‘Monsieur, monsieur!’. Era una voce concitata. Entrò in casa e prese il fucile, tornò con le canne verso terra. Aveva una pila puntata negli occhi. – Tournez la lampe, – disse. – Combien vous êtes?

On est dix.

Bien, ne bougez pas.

On cherche la France.

Disse loro che erano ancora un po' lontani. Bisognava che salissero, poi scendessero in un vallone e salissero di nuovo. Buon viaggio e buona fortuna. Gli rimase il ricordo di un sorriso pieno di paura in un volto scuro (*Le parole la notte*, p. 59).

Tuttavia, nessuno realizza che l'intero continente è al tramonto:

L'Europa è da un po' che ha fatto naufragio [...]. Non so dove abbiamo sbagliato, a che punto (*Le parole la notte*, p. 73),

e perfino l'intero pianeta:

In questo mondo frana tutto [...]. In ogni luogo... Dov'è la Francia? Coi suoi alti vessilli di libertà, di giustizia, dov'è la Legione con la sua gloria? Tutto va come va, nessuno parla più, nessuno dice più niente (*Le parole la notte*, p. 126)⁹.

Procedendo nello studio del paesaggio di confine nel romanzo *Le parole la notte* usando il metodo geopoetico, è ora opportuno analizzare i diversi elementi del geoeosistema incominciando naturalmente dalla linea di confine, passando successivamente all'idrosfera, alla toponomastica e all'atmosfera che in questo romanzo sembrano essere gli elementi che contribuiscono di più alla creazione del paesaggio di confine così come percepito da autoctoni e migranti¹⁰.

Per quanto riguarda la linea di confine, anche qui si trovano alcune allusioni tanatologiche. Particolarmente interessante è il caso dei fortini sul confine, che sono stati personificati: adesso appaiono “decapitati” o “squarciati” (*Le parole la notte*, p. 156). In ogni caso, il confine, un tempo effettivo, è diventato senza nessuna utilità:

Un tempo c'era un cancello che costringeva a sporgersi nel vuoto, ora l'hanno tolto. E più in alto si passa comodamente (*Le parole la notte*, p. 27).

E infatti, lungo tutto il romanzo appaiono stranieri che hanno attraversato o stanno attraversando il confine. Questi sono neri, arabi e in particolare curdi¹¹ che cercano il confine per oltrepassarlo illegalmente, e albanesi, nigeriane, russe e bosniache, che rappresentano la maggioranza delle prostitute sulle strade; vi sono anche i turisti stranieri che hanno acquisito le case degli autoctoni emigrati altrove e che sono olandesi, inglesi, danesi, qualche tedesco, un rifugiato dall'Istria, una coppia di arabi; infine, il romanzo cita ancora gli ebrei gettati in mare da un barcaiolo alla fine degli anni Trenta (*Le parole la notte*, p. 74).

D'altra parte questa regione è da sempre un sito di transito (legale e illegale), come testimonia il fatto che il paese di Rocchetta è conosciuto come "il villaggio dei contrabbandieri" (*Le parole la notte*, p. 78): Biamonti ha voluto sostenere che nessun confine potrai mai pienamente agire come *iconografia* per bloccare una necessaria *circolazione*, per usare i termini di Jean Gottmann.

Come si è già avuto modo di notare, il confine internazionale non è l'unico, dato che i confini catastali giocano anch'essi un ruolo importante nel romanzo. Ai nostri fini questi interessano poiché la loro funzione è evoluta in maniera simile a quella del confine politico, a dimostrazione della perdita di significato di ogni tipo di confine per lo scrittore ligure. Anche questi, se nel passato erano utili, adesso non hanno più nessuna funzione, e l'unica persona che al capitolo XI ancora li traccia con il filo spinato è "malvagio" (*Le parole la notte*, p. 69). È interessante a questo riguardo citare l'episodio della donna anziana che va a far legna:

– Sono nel vostro? So che confiniamo, ma i confini non li ricordo [...]. Teresa sapeva molto bene che lì non c'era suo. Ma non importava. Era così raro trovare gente che raccattava legna. Gli sembrava che lei si confondesse con la terra. Un'esistenza fra boschi e ulivi. Era lieve anche se rubava. «E fra vent'anni sarà duro ritrovare la pietra confinaria» (*Le parole la notte*, p. 35).

Come si può vedere, i confini catastali differiscono dai confini politici solo in termini di scala, mentre non cambia niente nella sostanza poiché le persone attraversano anche questi con facilità, e così la vecchia – confondendosi con la terra – sembra persino portare con sé oltre al termine della sua vita la pietra confinaria.

Passando agli altri elementi del geo-ecosiste-

ma, fra gli elementi idrografici, occorre senz'altro citare il Mediterraneo che più che i torrenti o le sorgenti appare frequentemente nel romanzo. Biamonti, che lo considera a ragione un confine, nota con tristezza al capitolo XIX: "Tutto il Mediterraneo è un lago di lacrime" (*Le parole la notte*, p. 133) e la situazione non è prossima a cambiare nel prossimo futuro, come sostiene al capitolo XVII:

Ormai guerre non ce ne saranno più, almeno in Europa. Germania e Francia sono unite. È sul Mediterraneo che occorre vigilare, tenere a bada le forze periferiche (*Le parole la notte*, p. 110).

Anche i toponimi hanno talvolta significati interessanti relativamente al tema dei confini: per esempio, nel romanzo c'è una frazione chiamata Beragna, laddove in ligure "baragna" indica un recinto fatto di materiali poveri attorno a un orto o a una proprietà (Carli, 1973); un'altra frazione è chiamata Case a Occidente, e non vi è punto cardinale più idoneo per connotare il confine più importante attraversato dai migranti della nostra epoca; uno dei passaggi sul confine italo-francese è chiamato Passo della Morte, richiamando ancora una volta il rischio del migrante che vuole attraversarlo. Non solo, ma Biamonti gioca con i toponimi al fine di dare o togliere l'esistenza alle differenti località, a seconda che queste siano da una parte o dall'altra rispetto a un confine. Le città francesi sono perlopiù chiamate con i loro toponimi reali (l'autore riconosce la loro esistenza), mentre in Italia i piccoli centri della Liguria interna hanno degli pseudonimi (l'autore li vorrebbe diversi) e le città della costa sono molto raramente nominati (l'autore li vorrebbe cancellare), rispecchiando gli stessi sentimenti dei migranti.

Il discorso cambia invece limitatamente all'atmosfera. Gli eventi atmosferici godono anch'essi di un'importanza singolare nel romanzo: l'aria è descritta con colori vivaci, spesso assume un ruolo di primo piano e al capitolo XIX evoca persino i confini – "Era un luogo di passaggi d'aria, marina e montana" (*Le parole la notte*, p. 124) –, come se il confine fra la Liguria costiera e quella interna esistesse anche nell'aria. Ciononostante, il vento è forse il solo elemento che in Biamonti non ha una dimensione di morte. Al capitolo XIII afferma infatti: "Qualunque vento mi piace, [...] è l'unica cosa viva di questi posti" (*Le parole la notte*, p. 83).

Concludendo, anche se Biamonti non dota le sue narrazioni di una dimensione paesaggistico-cartografica nel senso dato da Bertone o Quaini, tuttavia fornisce numerosi elementi con i quali si può delineare un quadro significativo della situa-



zione dei confini e del loro attraversamento da parte dei popoli del mondo. La sfiducia dell'autore circa la logica cartografica moderna è peraltro chiaramente espressa nel seguente dialogo, tratto dal capitolo XVIII:

- Domani vengo a vedere dove abita, se non piove.
- Potrei spiegarle la strada; ma mi aspetti qui, verrò a prenderla se non piove.
- Pensa che mi sbaglierò? Ho la carta militare, ci sono persino i sentieri.
- I sentieri si sono persi e ci sono dei punti scivolosi.
- Stia attento lei, di questi tempi in cui la gente va randagia e si scanna (*Le parole la notte*, p. 122).

Alla fine del XX secolo, insomma, Biamonti ci avvertiva che le “carte” – e specialmente quelle militari – non sarebbero state di nessuna utilità per guidare i popoli attraverso i diversi confini: è meglio avere un fidato compagno per orientarsi con sicurezza in questo mondo difficile nel quale la gente “si scanna”.

Conclusioni

Quasi vent'anni sono trascorsi da quando Biamonti scrisse *Le parole la notte*. Da allora il mondo è cambiato, almeno per certi aspetti, e accanto ad alcune considerazioni che non sembrano più condivisibili, ce ne sono altre che invece si manifestano in tutta la loro più scottante attualità.

Da una parte sembra non più condivisibile il punto di vista che, come sostenuto da dell'Agnese (2009), caratterizzava gli anni Novanta del Novecento. Allora gli “endismi” raccoglievano consensi in ogni cultura e in ogni disciplina, presentando un mondo illusoriamente libero da confini, territori, distanze... Un simile atteggiamento non aveva tuttavia contagiato il pensiero di Biamonti. Egli infatti, nel suo ultimo romanzo, si limita ad un'amara condanna della realtà tragica che, in quel periodo, si presenta lungo i confini della sua terra, anche se non sembra capace di proporre una risposta costruttiva alle domande dell'umanità circa il suo futuro.

Oggi la visione “endista” ha dimostrato tutta la sua debolezza, in quanto l'umanità non solo non è stata capace di far fronte in maniera costruttiva a tanti suoi diversi problemi, ma la questione migratoria, in corrispondenza dei confini, si manifesta in una drammatica gravità. E la situazione al valico di Ponte di San Lodovico cui si è già accennato all'inizio lo dimostra in tutta la sua tragicità.

Sfortunatamente Francesco Biamonti si spen-

se circa un mese dopo l'11 settembre 2001. Ebbe modo di dire che “il libro parla solo di se stesso, non di chi lo ha scritto”, e non si sbagliava: *Le parole la notte* ci dà accesso a una acuta interpretazione di un mondo in transizione – con i suoi migranti, i suoi paesaggi di confine, i suoi confini fragili – ma non ci può dire nulla di cosa egli avrebbe pensato nel vedere il suo estremo lembo di Liguria occidentale ancora alle prese con i passaggi di moltitudini di migranti.

Bibliografia

- Bagnoli L., *Beni culturali rurali scomparsi: i termini cruciformi sul cuneo comune di Verdeggia*, in P. Persi (a cura di), *Atti del Convegno internazionale Beni culturali territoriali regionali - Siti, ville e sedi rurali di residenza, culto, lavoro tra ricerca e didattica (Urbino, 27-29 settembre, 2001)*, Urbino, Università degli Studi, 2002, pp. 93-107.
- Bagnoli L., *Considerazioni storico-geografiche e toponomastiche su una convenzione inedita del 1250 fra Briga e Triora (Liguria Occidentale)*, in G. Calafiore, C. Palagiano e E. Paratore (a cura di), *Atti del 28° Congresso Italiano Geografico Vecchi Territori, Nuovi Mondi: la Geografia nelle Emergenze del 2000 (Roma, 19-21 giugno 2000)*, Roma, Edigeo, 2003, pp. 3263-3274.
- Bagnoli L., *Geopoetica e turismo letterario. Le Grand Meaulnes di Alain-Fournier* in M. Mastrorunzio e F. Italiano (a cura di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Milano, Unicopli, 2011, pp. 123-143.
- Bertone G., *Confine o frontiera? La Liguria di Francesco Biamonti*, in «Quaderns d'Italia», 7, 2002, p. 91-110.
- Bertone G., *Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti*, Novara, Interlinea, 2006.
- Carli P., *Dizionario dialettale sanremasco-italiano*, Ventimiglia, Tipolitografia Ligure, 1973.
- Chevalier M., *Géographie et littérature*, in «La Géographie», 1500bis, 2000.
- dell'Agnese E., *Introduzione*, in E. dell'Agnese (a cura di), *Geo-grafia. Strumenti e parole*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 7-23.
- dell'Agnese E., Bagnoli L., *Modi e mode del turismo in Liguria. Da Giovanni Ruffini a Rick Steves*, Milano, CUEM, 2004.
- Eva F., *International boundaries, geopolitics and the (post)modern territorial discourse: the functional fiction*, in «Geopolitics», 3, 1, 1998, pp. 32-52.
- Farinelli F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Giuliani-Balestrino M.C., *Curdi nell'estremo Ponente ligure*, in C. Brusa (a cura di), *Immigrazione e multiculturalità nell'Italia di oggi*, Milano, Franco Angeli, 1999, pp. 395-399.
- Italiano F., *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Montale e Celan*, Milano-Udine, Mimesis, 2009.
- Mamadouh V., *The scaling of the 'invasion': a geopolitics of immigration narratives in France and The Netherlands*, in «Geopolitics», 17, 2, 2012, pp. 377-401.
- Panella C., *Francesco Biamonti: del 'donner à voir' sul confine tra l'immagine pittorica e la parola*, in «Between», I, 1, in www.between-journal.it.
- Pocock D.C.P.D. (a cura di), *Humanistic Geography and Literature. Essays on the Experience of Place*, Londra-New Jersey, Taylor & Francis, 1981.
- Pocock D.C.P.D., *Geography and literature*, in «Progress in Human Geography», 12, 1988, pp. 87-102.

Quaini M., *Ri/tracciare le geografie dei confini*, in Salvatici S. (a cura di), *Confini. Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino 2004, pp. 187-198.

Quaini M., *L'ombra del paesaggio. L'orizzonte di un'utopia conviviale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.

Raffestin C., *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze, Alinea, 2005.

Saunders A., *Literary geography: re forging the connections*, in «Progress in Human Geography», 34, 2010, p. 436-452.

Sestini A., *Il paesaggio*, Milano, Touring Club Italiano, 1963.

Note

¹ San Biagio della Cima (4,6 km²; 1.339 abitanti) si trova a un'altitudine di 100 m, a 5 km dal mare. Il confine con la Francia è a 10 km di distanza in linea d'aria, circa 15 di strada, oltre la Val Nervia e la Val Roia.

² Non lontano da San Biagio si trovano invece Seborga, con il suo "antico principato"; Perinaldo, con l'osservatorio astronomico "G.D. Cassini"; Apricale, con le famosi serate teatrali estive; Pigna, con le sue terme; Dolceacqua, con il castello dei Doria e così via.

³ Per far fronte a questo problema, dal 2000 ogni seconda settimana di maggio, il Comune organizza nel nuovo centro polivalente un'esposizione di rose (www.roseinesposizione.it), che riscuote un buon successo.

⁴ È quanto ho fatto per esempio per quanto riguarda il *Grand Meaulnes* di Alain-Fournier (Bagnoli, 2011).

⁵ Più di dieci anni fa, da dottorando, studiai alcuni documenti secenteschi che riportavano ispezioni dirette sul territorio condotte al fine di comporre annose controversie confinarie fra due comuni liguri (Bagnoli, 2002; 2003). Sarà stato forse perché sono anch'io ligure, ma il fatto che le due parti procedessero a un'indagine sul territorio non mi sorprese affatto! In quell'occasione, comunque, dopo l'ispezione fu disegnata un'accurata carta, conservata all'Archivio di Stato di Genova.

⁶ A. Saunders (2010, p. 442) propone una classificazione simile, distinguendo i *textual geographer* dai *literary geographer*: "Textual

geographers are increasingly concerned with the practices and materiality of what writers do when they write, and the relationships this has to the practice and meaning of geography. This moves beyond questions of the accuracy of earth writing, so strong among early *literary geographers*, to consider the sites of composition and the role of writing in the creation and validation of geographical knowledge".

⁷ Da allora in poi, l'idea di geopoetica è stata ripresa da numerosi studiosi: oggi esistono un "Deutsches Zentrum für Geopoetik", un "Atelier québécois de géopoétique", un "Centre suisse de géopoétique", uno "Scottish Centre for Geopoetics", un "Centre géopoétique de Belgique", un "Centre géopoétique d'Aquitaine", un "Centre géopoétique de Paris", un "Centre géopoétique de Nouvelle-Calédonie", uno "Studio italiano di Geopoetica" e un centro "Geopoetika" serbo.

⁸ A. Saunders propone un concetto di *spatial poetics* molto vicino a quello di geopoetica: "A novel will create a social world through the way in which plot, theme or character are deployed and structured [...], the poetic function rests in the effects the work weaves upon the reader. Consequently, to speak of a spatial poetics is to divine from fiction as readily as it is to read into fiction the significance of space to the production of meaning" (Saunders, 2010, p. 447).

⁹ Si noti che in queste citazioni ci sono le "three main storylines of the 'invasion' on three scales" indicate da V. Mammadouh (2012, p. 377): "invaded neighbourhood, nation at risk, Western Europe under siege".

¹⁰ In realtà, la geo-ecosfera più frequentemente citata nel romanzo è quella biologica, con un autentico "erbario" di circa settanta specie vegetali e un vero e proprio "zoo" di circa trenta specie animali che testimoniano la conoscenza approfondita del territorio ligure da parte di Biamonti. Lo stesso non può dirsi della pedosfera e della litosfera perché vengono citati solo circa cinque diversi tipi di suoli o minerali, dal momento che l'autore preferisce utilizzare i termini generici "pietre" o "dirupi". Comunque, nel romanzo nessuna di queste "sfere" è particolarmente rilevante ai fini della presente ricerca.

¹¹ Alla fine degli anni Novanta, i curdi erano il gruppo nazionale di migranti clandestini che più interessava i *media* (Giuliani-Balestrino, 1999).



Il paesaggio e il *Dispatrio*: Luigi Meneghello *bricoleur* in diaspora

“non ha più molto senso tornare in visita al paese. La gente che mi conosce è vecchia e svogliata; agli altri, di me naturalmente non gliene importa niente. S’incepica in residui”.

(Luigi Meneghello, *Pomo Pero*, 1974)

Summary: BETWEEN *DISPATRIO* AND LANDSCAPE: LUIGI MENEGHELLO AS A DIASPORIC *BRICOLEUR*

The aim of the paper is to reconstruct the Cultural Diaspora in the literary work of Luigi Meneghello. Starting from Dispatrio, we see that Meneghello’s background in Libera nos a malo is Raymond William’s Border Country

Keywords: *diaspora, landscape, border, cultural studies.*

La materia teorica del bricoleur

Prima di tutto una domanda: chi è il bricoleur? La definizione nel *Dizionario* di Michele Cometa recita che il bricoleur è “un artista del *concreto* che sa [...] individuare nel ‘passato’ ciò che potrà mettere insieme per il futuro. Soprattutto, come ogni vero collezionista, sa strappare i segni al loro contesto originario e comunque servirsi dei ‘residui’ di altri discorsi, rendendo produttivi gli scarti o gli insiemi culturali di sottordine” (Cometa, 2004, p. 36). Se poniamo un simile artista nella condizione della diaspora, i segni e i residui saranno contaminati nell’inevitabile spazio di traduzione e di via vai culturale tra le coordinate dei due imprescindibili punti geografici di ogni diaspora (il luogo di origine e quello di arrivo). Così l’artista che vive l’esperienza della diaspora sa che si parla “da un certo luogo, da una certa storia e da un certo linguaggio” ed è consapevole “dell’impossibilità di un qualsiasi ‘ritorno’ o di qualsiasi ‘ri-appropriazione’ definitiva o ‘letterale’ di quel passato” (Hall, 2007, p. 58). Perciò un bricoleur in diaspora lavora sul concreto tenendo sottomano la *disseminazione* di Derrida, e costruisce la sua *materia* applicando sistematicamente la metafora della diaspora. Si può aggiungere che un simile lavoro esige una continua pratica della contaminazione o, più tecnicamente, un “apprendistato” dentro il paesaggio culturale del “dispatrio”.

Sostituire *materia* a concreto, *apprendistato* a contaminazione, *dispatrio* a diaspora significa mettere strumentalmente in risalto una curiosa risonanza: pur appartenendo all’originale registro lessicale di Luigi Meneghello, i termini evocano anche quelli più astratti e duri della teoria culturale britannica. Più da vicino, questa casuale consonanza lascia scorgere tra i due discorsi una qualche somiglianza – anzi “un’aria di famiglia”, direbbe qualcuno – legittimandone perciò l’accostamento. E una simile operazione trova sponda nelle osservazioni dei critici letterari più attenti, per i quali la “preziosità” degli scritti di Meneghello dipende da un “intarsio” sapiente di immagini ed espressioni prese a prestito da altri autori in maniera più o meno implicita. Mentre è lo stesso Meneghello a dichiarare che “il problema dello scrivere” è stato affrontato nei “modi molli della letteratura anziché in quelli duri della filosofia”, problema che si gioca nel tenere a bada e *registrare l’angolo di incidenza* degli aspetti teorici sulla scrittura, il cui risultato è una “grammatologia di Vicenza”¹. Acquista così un qualche fondamento l’idea che sia stata la teoria culturale critica, quella che va dal materialismo culturale di Raymond Williams alla diaspora di Stuart Hall, a contaminare o a incidere nel corso del tempo la materia e le domande dell’intera opera di Luigi Meneghello. Per tradurre, dando così un senso compiuto all’incipit: l’ipotesi che qui si mette alla

prova è che negli scritti e nelle *Carte* del bricoleur Luigi Meneghella, il mercanteggiare della diaspora prende forma, anzi stabilisce il proprio spazio di circolazione e disseminazione, tra la geografia letteraria di *Libera nos a malo* (1963) e *Il Dispatrio* nel “Paese degli Angeli” (1993). In questo movimento, le nuove coordinate culturali trasformano “un insieme [...] di sott’ordine” (il paese Malo) in un autobiografico “nocciolo solare dell’esperienza” (Starnone, 2006), e il “trapianto” nel “Paese degli Angeli” in un processo di traduzione e riflessione culturale sotto forma di frammenti e notazioni – o “residui di altri discorsi”. Così, se da Malo Meneghella prende la materia del passato – esperienza e idioma – è dall’Inghilterra che apprende i modelli per metterla legittimamente in parola scritta – autobiografia e paesaggio. Tra i due poli sta, come traduttore o mediatore, proprio il paesaggio geografico che funziona come efficace messa in forma dello spazio della diaspora, ed è spia insistente del silenzioso via via intellettuale di Luigi Meneghella². *L’apprendistato*, o la disseminazione, è invece il fondo continuo dell’intera opera.

Di fatto, per dimostrare la condizione autenticamente diasporica del nostro bricoleur si tratta soltanto di partire dalle indicazioni, dall’incidenza teorica implicita, che lo stesso Meneghella consegna al *Dispatrio*, ricorda nella *Materia di Reading*, frammenta nelle *Carte*, sistema tra i *Fiori Italiani* e nei discorsi:

Volendone fare una storia, sarebbero due storie incrociate: come da un lato l’esperienza inglese (EN) ha stravolto la mia percezione dell’Italia (IT), e d’altro lato come IT ha stravolto EN. Ho vissuto con l’idea che tutto ciò che avveniva lassù era anche (per me) roba di qui. Mi accorgo che il punto di vista continua a oscillare. L’Inghilterra è insieme “lassù” e “quassù”, e altrettanto l’Italia. Qui, là: corrente alternata (Meneghella, 1993, p. 27).

Reading come punto focale della mia esperienza personale in Inghilterra. [...] La prima osservazione è questa: che arrivando ebbi subito l’impressione di venire a contatto con un sistema culturale radicalmente diverso. Sentivo allora, e lo verificai in seguito, che dal punto di vista di un italiano la differenza era molto più grande [...] Trovandomi dunque nel mezzo di questo sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e la assorbivo con avidità. Non si trattava di una cultura che ne soppiantava un’altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato finale fu infatti una forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale. Era come se per poter pensare, o perfino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli (Meneghella, 2006, p. 1301).

avevo già vissuto qui nel Regno Unito per un bel po’ di anni. Ci sono venuto nel 1947 e scrivevo a metà degli anni Settanta: dunque avevo passato qui la maggior parte della mia vita adulta, compreso l’intero arco della mia esperienza di insegnamento universitario [...] È ovvio che il mio punto di vista nel raccontare la storia scolastica di S. (e mia) ne fosse condizionato. Questo non era parte cosciente del mio proposito originario, ma credo sia evidente nel testo. (Meneghella, 2006, pp. 1335-1336)

È cominciato per me allora un periodo di ripensamento sull’Italia, l’Inghilterra, la guerra la pace, gli studi, la società moderna, la civiltà di massa, e altro ancora (Meneghella, 2000, p. 14).

La nuova cultura aveva dentro una tagliente lama politica. Si richiamava a una civiltà già esistente [...], ma era piena di forza rinnovatrice e politicamente rivolta al futuro. Il suo impegno immediato era la lotta [...] ma il suo tema politico e ideologico centrale era quello dei rapporti tra la libertà e il socialismo, non tanto in sede storica, quanto come fulcro di un nuovo sviluppo [...] Essa veniva a toccare la cultura scolastica e la struttura della mente di S. in tutta una serie di punti critici, e in ciascuno di questi l’effetto era esplosivo (Meneghella, 2006, p. 963).

Con le parole *mollì* della letteratura, Meneghella misura la materia della diaspora, il farsi progressivo dell’identità (il cosiddetto Soggetto), la questione del posizionamento e la dimensione politica della cultura, stabilendo con estrema chiarezza l’implicita dimensione teorica della sua pratica di *animale che scrive*, e l’oscillazione geografica del suo punto di vista sulle cose. Pertanto è da questa duplice *corrente alternata* che si deve iniziare, con l’avvertenza che si tratta comunque di “due storie incrociate”.

Libera nos a malo e Border Country

A metà settembre del 1947 Meneghella arriva a Londra

in treno, addormentato. Tutto ciò che è seguito potrebbe essere stato un lungo sogno [...] l’elemento chiave del paesaggio era il vento a raffiche che mi portava granelli di polvere negli occhi. [...] Arabi nell’alloggio dove mi misero (libanesi per lo più, e cristiani) [...] grandi e grossi, pederastici, malinconici, accuratamente antisionisti. Sagome quadrangolari, corpi vasti e flosci, visi ossuti, occhi umidi, languidi ... Nella sala di ritrovo, gruppi di indiani, più giovani e più sottili: tribunizi, arrangatori, molto ardentemente anti-inglesi, a tratti forse un po’ a vanvera. [...] Non l’India di Gandhi: qualcosa di tanto meno straordinario (Meneghella, 1993, p. 13).

Il resoconto dei primi giorni a Londra e del suc-



cessivo trasferimento a Birmingham, definita senza motivo un luogo e un nome semi-mitico, stabilisce un doppio registro nel quale l'oscillazione del punto di vista eccede il semplice andirivieni tra esperienza (1947) e narrazione (1993), puntando invece direttamente a ciò che dagli anni Settanta si stava pensando e scrivendo al CCCS di Birmingham. Una frattura nel tempo e un intarsio magistrale che, a saperlo riconoscere, mercanteggia con il paesaggio sferzato da raffiche di vento dei *luoghi* di Homi K. Bhabha, e si aggancia all'arrivo in treno e allo spaesamento di Stuart Hall dentro il sogno e nel *giardino* di qualcun altro. Così se la vicenda autobiografica del *Dispatrio* si avvia concretamente dentro le coordinate geografiche di Birmingham, il suo racconto viene però scritto all'interno e a partire da quelle decisamente culturali del CCCS (di Birmingham). Le prime pagine del *Dispatrio* personale di Meneghello accennano alla presenza di coloro che, come lui, sono in diaspora e rimandano alla più generale questione della vicenda postcoloniale, con l'inevitabile corredo di voci contrastanti e, va detto, uno sconcertante pregiudizio di geografie umane immaginarie. E qui forse si può misurare l'ampiezza dell'angolo d'incidenza della teoria.

Il *dispatrio* intellettuale ai tempi di Meneghello non è ovviamente una faccenda ristretta né tantomeno straordinaria, come sostiene Starnone, poiché la sua portata mette fine alla coscienza morale inglese, costringendo la Gran Bretagna a rinegoziare politicamente, e mediante la cultura, la propria identità e diritto di rappresentanza. Si può considerare ristretta a patto di osservarla da un punto di vista tutto italiano, e registrarne la straordinarietà soltanto se si costringe Meneghello dentro il medesimo punto, sottraendone la materia letteraria alla mondanità e alla dislocazione. Nessuna sorpresa dunque se da questa esperienza Meneghello "ha cavato persino gli strumenti suoi più importanti di ricerca letteraria" (Starnone, 2006, p. XXV), perché questa è stata la condizione (la mossa teorica necessaria) che ha stabilito la forma e orientato gli strumenti dell'intero dibattito teorico dei *Cultural Studies*³. Meneghello li ha condivisi, ricomponendoli in un autobiografico e inedito – ma solo per l'Italia – *dispatrio* intellettuale. E per essere davvero tale, ha adottato quel doppio movimento tra l'autorità della parola di chi vede le cose dall'interno, e il distacco per osservare in prospettiva ciò che si dice (Meneghello, 2006, p. 1156). Come aveva già detto Raymond Williams, "il problema iniziale è quello della prospettiva" (Williams, 1973, p. 9).

Lo spazio nel quale Meneghello fissa in ma-

niera vivida la cifra dello scarto con l'Italia è il paesaggio di Reading illuminato dal sole, e quello (per noi altrettanto luminoso) dei Berkshire Downs:

Naturalmente mi attendevo che l'aspetto dell'intera isola fosse piuttosto cupo, ma al momento del mio arrivo a Reading (venendo dalle *Midlands* dove avevo trascorso i miei primi otto o dieci giorni "inglesi" in un'atmosfera di austero grigiore) splendeva il sole e le parti della città che vidi mi parvero graziose e attraenti, quasi festose. C'erano giardini dappertutto, giardinetti davanti a ciascuna casa, piccole spianate d'erba verde, i fiori della tarda estate ... Quanto alla campagna dei dintorni, la trovai squisitamente bella ma nello stesso tempo non del tutto naturale. Mi faceva pensare a un allestimento scenografico, un "teatrino" dicevo allora. Era tutto "fatto a mano", un artificio che creava l'illusione della naturalezza. [...]. Nella mia prima passeggiata sui Berkshire Downs, in compagnia di un amico inglese, trovai il paesaggio incantevole, ma anche qui mi sentivo un po' a disagio. Mancava qualcosa: e all'improvviso capii che cos'era. Mi rivolsi al mio amico e gli dissi con viva eccitazione: "Dove sono i contadini?". Il paesaggio era vuoto: prati smeraldini, vaporosi boschetti ... Tenete presente che la zona dell'Italia da cui provenivo era già abbastanza sviluppata industrialmente, e distintamente "civilizzata", tuttavia il 50 o 60 per cento della popolazione erano contadini: e quindi l'idea di una campagna senza contadini mi sembrava davvero bizzarra⁴.

Il luminoso teatrino artificiale mette in scena, come di consueto, la relazione tra dimensione materiale e produzione simbolica, tra rapporti di produzione e posizione degli individui nello spazio sociale. Il paesaggio è perciò un buon viatico anche per Meneghello, e lo si può inserire a pieno titolo tra quei *nuclei di realtà* che, come nella *Leda*, dicono qualcosa sulla natura dei rapporti, il funzionamento del mondo e il farsi dell'identità. Anche se qui la *gugliata* della narrazione appartiene alla matassa teorica dell'esperienza diasporica che presuppone il paesaggio: ogni diaspora, a farvi caso, ne racconta uno. Questo, incantevole e vuoto per diritto, innesta il legame tra il Paese degli Angeli e quello dell'origine, attraversando una faglia culturale e autobiografica il cui piano di frattura era già stato rilevato da chi per primo ci aveva messo piede. Le coordinate dell'attraversamento appartengono infatti a Raymond Williams, che ne addomestica l'estensione e i detriti (materiali, culturali e politici) proprio negli anni che immediatamente precedono *Libera nos a malo* – un domestico rilevamento autobiografico, eseguito a distanza con il compasso dell'*apprendistato* britannico.

Per opportunità si richiamano alcuni punti

fissi di Williams. È del 1958 il saggio *Culture is Ordinary*. Qui fa la sua legittima comparsa l'uso programmatico dell'autobiografia per indagare il significato della parola cultura, così come si avvia il sistematico ricorso al paesaggio per vedere, "al lavoro e sul campo", la forma materiale dei rapporti di produzione che agiscono sulla cultura quotidiana degli individui⁵. *The Long Revolution* (Williams, 1961) aggiunge il tassello del nesso tra cultura e società, e sistema teoricamente la "struttura di sentimenti", la "comunità organica" e l'idea di "luogo" – quest'ultimo, squisitamente politico, in relazione all'impatto del movimento del capitale sulle "old communities". Di natura non altrettanto politica, ma comunque significativa, è il riconoscimento di Meneghelo del

rapporto con i *luoghi*, qualcosa che in passato ho sottovalutato in sede teorica. Ho sempre sentito che c'è questo rapporto, ma non l'ho mai teorizzato in forma di una dottrina o poetica dei luoghi [...], voglio solo dire che mi sono accorto che c'è in me un senso molto vivo dei rapporti tra i luoghi e (diciamo per semplicità) le nostre idee. È qualcosa di non meno importante per me in relazione al paese, e alle mie proprie emozioni connesse col paese (Meneghelo, 2006, p. 1151).

Da una parte il *materialismo* e dall'altra la *materia paesana*.

Anche nei paraggi di Meneghelo è opportuna una veloce ricognizione, anche se non si possono citare pubblicazioni e saggi. Il posto migliore è forse il *Tremaio*, in quella serie di domande e risposte tra Lepschy e Meneghelo dove si scorgono due o tre punti cruciali per agganciare *Libera nos a malo* alla teoria culturale e alla produzione letteraria di Raymond Williams. In prima battuta, l'incontro con la dimensione *morale e empirica* della scrittura inglese insieme all'impegno di imparare "certe altre cose, più importanti della letteratura". Poi, la misura del distacco dal mondo letterario italiano: "il mio primo libro è nato al di fuori di questo mondo". Se il dove della nascita già lo conosciamo⁶, il cruciale quando è in queste poche righe: "il primo nucleo del libro" ha preso forma "a Malo nel corso di due estati (le mie vacanze accademiche che passavamo appunto al mio paese, nella casa di mio padre)", dal 1960 al 1961 e che soltanto quando "mi accorsi, per caso, che dietro ad alcune cose [...] si percepiva la potenza di una qualche forma dialettale associata alla materia del racconto" si avvia la fase della formazione del libro, in un libero gioco di interazioni, *trasporti*, tra dialetto e lingua letteraria. Infine, alla domanda: "Ci sono letture che sono state importanti per la scrittura dei tuoi libri?" la risposta di Meneghelo

è: "Mi si domanda se ci sono state letture specifiche che mi hanno influenzato in questo senso (la ripetizione dell'esperienza). Devo dire che non me lo sono mai chiesto in modo esplicito, non ci ho mai riflettuto seriamente"⁷. E nello stile di questa omissione c'è qualcosa che mette quantomeno in sospetto, se si tiene conto che poche righe sopra si ragionava sul rapporto tra società industriale e morte del dialetto. Una sorta di ripetizione, o di *trasporto* tecnico, di un'idea di cultura che sta, secondo le linee teoriche del materialismo, tra le forme di produzione e le condizioni dell'esistenza sociale. O, come direbbe Williams, "la coscienza e i suoi prodotti sono sempre, anche se in forme variabili, parte del processo sociale stesso." (Williams, 1968, p. 23).

L'omissione acquista spessore nella domanda di Starnone sulle ragioni del tardo esordio letterario di Meneghelo. La risposta imputa la lunga *gestazione* alla personalissima *faccenda* dell'espatrio. Faccenda davvero cruciale se la si aggancia al momento in cui Meneghelo realizza che le pagine sparse potranno formalizzarsi in quel libro che avrà come titolo la più evidente dichiarazione di distacco dall'origine: *Libera nos a malo*. Tuttavia una simile *faccenda* non basta da sola a rendere ragione del ritardo. Forse perché non di ritardo si tratta, ma di sorprendente puntualità nel riconoscere un modello letterario. Anzi, un archetipo sul quale impastare la propria materia e ricavarne un calco da intarsiare e trasformare in qualcosa d'altro, secondo termini e inclinazioni da *bricoleur* in diaspora. Lepschy dunque ha davvero ragione, e alla lettera, quando afferma che il contesto culturale "pertinente" del lavoro di Meneghelo è "l'ambiente culturale britannico" (Lepschy, 2006, p. XLVI). L'ultima domanda, posta questa volta da David Harvey e irriducibile alle due precedenti, è la seguente: perché l'eminente pensatore socialista Raymond Williams si mette a scrivere romanzi? La risposta è che non c'è alcuno scarto tra teoria e romanzo, tra esperienza vissuta e conoscenza. Si tratta solo di riuscire a toccare il nucleo essenziale di entrambe, di comprendere la linea del rapporto tra *dialectic* e *dialect* (Harvey, 1995). Per giocare con le parole, si potrebbe dire che *Border Country* (1960) è esattamente tale linea, e che il romanzo autobiografico è lo strategico calcolo del suo spessore. La storia è nota: il protagonista Matthew/Will Price, docente universitario a Londra, torna a Glynmawr, il paese ai piedi delle Black Mountains dove ha vissuto l'infanzia e l'adolescenza. La vicenda prende il via sotto la pioggia e con il suono del suo nome materno – Will – pronunciato dall'amico d'infanzia Morgan.



È lui che come un *informante nativo* consentirà a Matthew di ri-conoscere la comunità rurale e i suoi strettissimi rapporti sociali. Dal suono del nome inizia l'autentico ritorno verso casa, in una cornice fatta di parole, paesaggi, ricordi, storie. All'interno, il trittico da cui Williams ricava i segni della propria genealogia culturale: comunità, cultura, luogo (Dworkin, Roman, 1993).

Quello su cui generalmente si concorda è la forma culturalmente trasgressiva di *Border Country*, costruita mediante lo strategico sconfinamento dei generi letterari. Williams mescola autobiografia e finzione, analisi culturale e riflessione politica. E la scrittura (come lo stile) si attesta sulla medesima trasgressione, in un lavorio e andirivieni incessanti tra Standard English e South Wales *dialect*, con un registro lessicale che si muove tra il *molle* linguaggio della letteratura e quello duro della teoria culturale⁸. Dunque nessuna volontà di "purify the dialect of the tribe". "Recognise the workings of the words [...] as they are used in the rough ground of human activity" è permettere che "many of our central experiences" possano essere concretamente e teoricamente ricomprese (Williams, 1976, p. 15). L'esercizio autobiografico di "theory in practice" nella zona dell'esperienza personale, decifra l'influenza dei rapporti materiali di produzione sui materiali lineamenti del paesaggio, delle relazioni sociali comunitarie, del linguaggio⁹. Il punto di vista è altrettanto trasgressivo. Ultima domanda, la nostra, questa volta: quanti punti ne tocca il calco di Meneghello? Detto diversamente: qual è l'angolo di incidenza di *Border Country* sull'autobiografica "grammatologia vicentina" di *Libera nos a malo*? Qui non è possibile registrarne esattamente l'ampiezza, ma dare conto di qualche puntuale intersezione sul piano materiale.

La linea di ritorno è comune: che sia Cambridge o Reading, non fa differenza. La distanza dalla comunità è, per semplificare, *culturale*. E per entrambi si azzera con la pioggia e un segno sonoro, meteorologico e linguistico, più tardi invece con *l'informante nativo* che a Malo si chiama Mino.

S'incomincia con un temporale [...] ci hanno messi a dormire come sempre nella camera grande, che è poi quella dove sono nato. Coi tuoni e i primi scrosci della pioggia mi sono sentito di nuovo a casa. [...] Qui tutto è come intensificato, questione di scala probabilmente, di rapporti interni (Meneghello, 2006, p. 5).

He was set, now, on the walk. He wanted to come back like this; slowly, with obvious difficulty, making up his own mind. "You'll get wet, you know, Will!" the voice said suddenly. Matthew stopped, and swung

around, arrested by name [...] It is like that, this country; it takes you over soon as you set foot in it. Yet I was sent for to come at once. (Williams, 1988, p. 10).

Il trittico si illumina nei tre capitoli centrali, dove il romanzo diventa saggio. Meneghello racconta la formazione di "nuove strutture" e la dimensione pubblica delle relazioni sociali quando il paese "formava una comunità umana modesta ma organica", suddivisa in "signori", "gente" e "poveri". Sul piano della cultura si sofferma sullo scarto: "c'era una nostra cultura paesana, e cioè come costume tradizionale, un sistema di rapporti e valori ben definito e articolato [...] in buona parte diverso da quello ufficialmente vigente". Sui rapporti di produzione, oltre alla distinzione tra *work* e *labour* della Arendt, si tratta di un'economia di scala che non è più "quella naturale della nostra vita" ma più vasta, che crea "strutture nuove che per un verso ci inciviliscono, ma per un altro ci disumanizzano. [...] Allora le cose non piombavano dal cielo, le facevano qui"¹⁰. L'incidenza interseca poi la storia degli avi e del paese, così come l'andirivieni del punto di vista. Il trittico si apre a buon diritto con un paesaggio:

Quello là a destra, sotto il golfo delle colline impicciolate che fuma, è il mio paese. Bisogna sedersi per terra, aspettare che sembri tutto vero. Lelio arrivando con me in bicicletta da Vicenza [...] osservava spostarsi, sulla sinistra, le quinte dei colli, e diceva: "Sacramèn che bello". Alla Barbara parve una meraviglia, le case però più che il posto, la nostra urbanistica per così dire. Quando venne, un paio d'anni fa, scese dalla macchina in Piazzetta, si guardò attorno e disse: "Oh, but this is *wonderful*". Questi apprezzamenti sono gentili, e anche giusti credo; ma per noi il paese non era né bello né brutto, era il nostro paese, e così anche il sito. Ci piaceva, ma non ci veniva in mente di dire che fosse bello (Meneghello, 2006, p. 98).

Questo appartiene invece a Williams:

It was one thing to carry its image in his mind, as he did, everywhere, never a day passing but he closed his eyes and saw it again, his only landscape. But it was different to stand and look at the reality. It was not less beautiful; every detail of the land came up with its old excitement. But it was not still, as the image had been. It was no longer a landscape or a view, but a valley that people were using. He realized as he watched, what had happened in going away. The valley as landscape had been taken, but its work forgotten. The visitor sees beauty: the inhabitant a place where he works and has friends. Far away, closing his eyes, he had been seeing this valley, but as a visitor sees it, as the guide book sees it: this valley, in which he had lived more than half his life. (Williams 1988a, p. 75).

Per concludere, il “pennino” del bricoleur in diaspora intarsia silenziosamente un confine/*border*, ma non ne misura l’ampiezza. Così i passi vanno in direzioni opposte. Williams torna a casa:

now it seems like the end of exile. Not going back, but the feeling of exile ending. For the distance is measured, and that is what matters. By measuring the distance, we come home (Williams 1988a, 351).

Meneghello, magistralmente e con una risata, no:

Perfino il piacere di stare insieme è scomparso [...]. Perché stiamo qui? [...] Non sapevamo più cosa dirci [...] Abbiamo riso a lungo imbarazzati, e poi siamo andati via (Meneghello, 2006, pp. 299-300).

Bibliografia

- Cometa M., *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004.
- Di Michele L., *Autobiography and the “Structure of Feeling*, in D. L. Dworkin e L.G. Roman (a cura di), “*Border Country*”, *Views Beyond the Border Country: Raymond Williams and Cultural Politics*. New York/London, Routledge, 1993, pp. 21-37.
- Dworkin D. L., Roman L.G. (a cura di), “*Border Country*”, *Views Beyond the Border Country: Raymond Williams and Cultural Politics*, Eds.. New York/ London, Routledge, 1993.
- Harvey D., *Militant Particularism and Global Ambition: The Conceptual Politics of Place, Space, and Environment in the Work of Raymond Williams*, in «Social Text», 42, (1995), pp. 69-98.
- Hall S., *La cultura e il potere. Conversazione sui Cultural Studies*, Roma, Meltemi, 2007.
- Lepschy G., *Introduzione*, in F. Caputo (a cura di), *Luigi Meneghello. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pp. XLV-LXXXIV.
- Meneghello L., *Un animale che scrive*, in F. Caputo (a cura di), *Luigi Meneghello. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 993-998.
- Meneghello L., *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.
- Meneghello L., *Le carte II*, Milano, Rizzoli, 2001.
- Meneghello L., *Il Tremàio*, in F. Caputo (a cura di), *Luigi Meneghello. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1055-1100.
- Meneghello L., *L’acqua di Malo*, in F. Caputo (a cura di), *Luigi Meneghello. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1147-1207.
- Meneghello L., *Fiori italiani*, in F. Caputo (a cura di), *Luigi Meneghello. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 781-963.
- Meneghello L., *La materia di Reading*, in F. Caputo (a cura di), *Luigi Meneghello. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1313-1315.
- Meneghello L., *Libera nos a malo*, in F. Caputo (a cura di), *Luigi Meneghello. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 3-335.
- Moore T., *Wittgenstein, Williams and the terminologies of higher education: A case study of the term ‘critical’*, in «Journal of Academic Language & Learning», 8, 2014, pp. 95-108.
- Oakes T., *Place and the Paradox of Modernity*, in «Annals of the Association of American Geographers», 3, 1997, pp. 509-531.
- Pugliatti P., *People and the Popular, Culture and the Cultural*, in «Journal of Early Modern Studies», 2, 2013, pp. 19-42.
- Starnone D., *Il nocciolo solare dell’esperienza*, in F. Caputo (a cura

- di), *Luigi Meneghello. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2006, pp. XI-XLI.
- Williams R., *Border Country*, London, Hogarth Press, 1988.
- Williams R., *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Torino, Einaudi, 1968.
- Williams R., *Culture is Ordinary*, in A. Gray, J. McGuigan (a cura di), *Studying Culture: An Introductory Reader*, London, Edward Arnold, 1993, pp. 1-14.
- Williams R., *Keywords*, London, Collins, 1976.

Note

¹ Il rimando è qui a Derrida e alla sua “grammatologia universale di Parigi” (Meneghello, 2006, p. 993).

² Nell’Introduzione a *Luigi Meneghello, Opere scelte*, Giulio Lepschy ricorda un’osservazione di Mengaldo relativa all’eccellenza di Meneghello nella descrizione dei paesaggi. A ciò va aggiunto che tali descrizioni ricorrono, come vedremo più avanti, quando si tratta di segnalare una differenza tra i due poli del suo pensiero, di riconoscere la dimensione economica nella produzione del paesaggio o dichiarare come la forma di ciò che pensa dipenda dal paesaggio che gli capita di vedere. (Lepschy, 2006, p. LXV).

³ Solo così acquista pieno significato l’osservazione di Lepschy circa l’impressione che i libri di Meneghello si siano “formati da sé” e abbiano un valore di novità intrinseca per la loro indipendenza e distacco rispetto alla cultura letteraria italiana.

⁴ Si tratta del discorso pronunciato per il 40° anniversario degli Studi Italiani nel 1988 e poi ricostruito e pubblicato da Rizzoli nel 1997 (Meneghello, 2006, pp. 1313-1315).

⁵ Colpisce la coincidenza delle esperienze personali di Meneghello e Williams. Praticamente coetanei, nati e cresciuti in provincia. Entrambi compiono studi universitari che li allontanano dai rispettivi paesi. Scrive Williams nel 1958: “Crescere in quel paese significava osservare la forma di una cultura e i modi con i quali cambiava. Dalle montagne, guardando verso nord, potevo scorgere le fattorie e la cattedrale, a sud, invece, il fumo e il chiarore degli altiforni creavano un secondo tramonto. Crescere in quella famiglia ha significato l’opportunità di vedere il formarsi delle menti: l’acquisizione di nuove abilità, il cambiamento delle relazioni, un linguaggio differente e nuove idee”. (Williams, 1993, p. 11). Luigi Meneghello affida ai *Fiori Italiani* (1978) la sua riflessione sulla cultura, iniziando con la domanda: “Che cos’è un’educazione?” e l’autobiografia è ciò che gli consente di riflettere non tanto sul significato di tale termine ma sulla sua funzione politica e sociale, mettendo in primo piano l’egemonia culturale ai tempi del fascismo e i progressivi trasferimenti dalla sfera culturale del paese a quella urbana di Vicenza e poi di Padova. Per entrambi si tratta di segnalare la distanza tra la cultura del canone e il sistema di idee del vivere quotidiano. Ognuno con la propria personalissima declinazione.

⁶ Anche da un punto di vista concretamente geografico, è Meneghello a dire che è stato al suo ritorno in Inghilterra, nell’autunno del 1961, che gli è venuta l’idea di dare forma compiuta al suo *materiale*.

⁷ Le citazioni appartengono al *Tremàio* e sono rispettivamente alle pagine: 1073-74, 1075-76, 1099, 1095.

⁸ Il registro linguistico si inserisce nella riflessione politica e culturale che troverà forma compiuta nel dizionario ragionato *Keywords*, London, Collins, 1976. Sul legame tra esperienza, filosofia e linguaggio in Williams, si veda T. Moore, *Wittgenstein, Williams and the terminologies of higher education: A case study of the term ‘critical’*, in «Journal of Academic Language & Learning», 8, 2014, pp. 95-108.



⁹ Si rimanda qui a T. Oakes, *Place and the Paradox of Modernity*, in «Annals of the Association of American Geographers», 3, 1997, pp. 509-531; P. Pugliatti, *People and the Popular, Culture and the Cultural*, in «Journal of Early Modern Studies», 2, 2013, pp. 19-42; L. Di Michele, *Autobiography and the "Structure of Feeling*,

in *Border Country*», *Views Beyond the Border Country: Raymond Williams and Cultural Politics.*, in L. Dworkin e L.G. Roman (a cura di), New York/ London, Routledge, 1993.

¹⁰ Cfr., *Libera nos a malo*, citazioni rispettivamente alle pagine. 114, 115, 116, 124.

Traiettorie ed esperienze di vita migratoria degli italiani della Svizzera romanda: tra finzione letteraria e racconto autobiografico

“Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti”.

(Cesare Pavese, *La luna e i falò*, 1950)

Summary: MIGRATORY TRAJECTORIES AND DAILY PRACTICES OF ITALIAN IMMIGRANTS IN SWITZERLAND: BETWEEN LITERARY FICTION AND AUTOBIOGRAPHIC NARRATIVES

Literary texts may represent significant sources for getting a better understanding of migrant routes and life experiences. In this article, a novel and two diaries are taken into account, in order to focus on the stories of Italians immigrants in Switzerland, and on their different experiences, from the moment of the departure to the potential homecoming, through the ambivalent experience of arrival and settlement in a new society. To be in movement, though a process of constant transformation, seems to be, for them, the leitmotif of experience. From this constantly changing perspective, even going back is not a return. This awareness brings to the development of unusual routes and unexpected directions.

Keywords: literature, migrations, Switzerland, italians.

Introduzione

L'emigrazione italiana in Svizzera è stata oggetto di innumerevoli riflessioni scientifiche (Piguet, 2009; Fibbi, 2005; Meyer Sabino, 2002; Marengo, 2005a e b). A questa vasta produzione si è aggiunta, in contemporanea o in momenti diversi, una produzione più divulgativa o artistica, spesso multimediale (come dimenticare, per esempio, le evocative immagini evocative del film *Pane e cioccolata* di Franco Brusati?) (Guzzo, 2010). Il presente saggio vuole esplorare una parte di quest'ultima produzione, meno conosciuta ma non meno importante per la conservazione e la trasmissione della memoria migratoria. Nello specifico, si vogliono indagare le traiettorie e le esperienze di vita attraverso la finzione romanzesca di Adrien Pasquali ne *L'éloge du migrant. È pericoloso sporger-si*, e i racconti autobiografici di Carla Belotti ne *L'émigrée* e di Sylviane Roche e Marie-Rose de Donno ne *L'Italienne*.

Grazie alla scrittura raffinata di Adrien Pasquali è possibile ricostruire meccanismi migratori di valenza universale, ieri come oggi, applicati ad una migrazione “di prossimità”, ma non per que-

sto meno importante come quella degli italiani in Svizzera. Una volta immersi nella profondità delle traiettorie migratorie grazie alla rarefazione della parola di Pasquali, “entrare” nei racconti di vita di Carla Belotti e di Marie-Rose de Donno è più agevole, ed è pure meno difficile sentirsi intrusi nelle loro vite. Le due migranti hanno con grande efficacia descritto un’“epopea” migratoria, molto vicina a noi e, tuttavia, quasi dimenticata, almeno in Italia. Eppure le loro storie di speranze, di dolore, di soprusi, di vittorie insperate rimandano spesso a quelle lette sui media italiani ed europei di oggi. Riguardano altri migranti, ma il *fil rouge* non si è mai spezzato: i meccanismi sono i medesimi e sin troppo simili sono dolori, soprusi e piccole ma fondamentali riuscite nel Paese di approdo, reale o metaforico.

La Svizzera: il richiamo migratorio

La Svizzera e l'immigrazione italiana in questo Paese costituiscono una pietra miliare nella comprensione dei meccanismi migratori, nonché nei processi di costruzione delle politiche migratorie.



La Confederazione elvetica, fino alla seconda metà del XIX secolo, è stata una terra di forte emigrazione, tanto che solo nel “[...] 1890 si contano, per la prima volta, più immigranti che emigranti” (Piguet, 2009, p. 12). L'Italia e la Svizzera definiscono una prima convenzione bilaterale proprio in questo periodo. Il liberalismo imperante lascia grande spazio alla libera circolazione dei migranti e delle loro famiglie. È a quest'epoca che risale la “tradizione” migratoria dalle vallate piemontesi e lombarde verso la Confederazione. In alcuni casi si trattava di migrazioni stagionali, in altri già si profilava l'intenzione di domiciliazione (Audefino, Corti, 2000; Corti, 1986 e 1990). È d'altronde in questo periodo che non pochi imprenditori svizzeri hanno scelto, a loro volta, di insediarsi nelle vallate alpine italiane, creando non poche attività industriali, le cui eredità sono ben visibili ancora oggi.

La reciprocità degli scambi e l'apertura liberista si smorzano nel primo dopoguerra, quando nel “[...] 1934 viene promulgata la Legge concernente la dimora e il domicilio degli stranieri che rimarrà in vigore per tutto il secolo. Essa enuncia le due caratteristiche fondamentali del regime d'immigrazione svizzero: l'autorizzazione di dimora vincolata al permesso di lavoro e le tre categorie di permessi – stagionale, annuale e di domicilio –” (Piguet, 2009, p. 13).

Nell'immediato secondo dopoguerra, lo sviluppo economico e soprattutto industriale della Confederazione richiede sempre più manodopera straniera. Nel 1948 viene siglata una nuova convenzione Italia-Svizzera: è questo accordo che apre un periodo di immigrazione di massa, in particolare dal Mezzogiorno italiano. È a questo contesto storico-sociale e politico-economico che fanno preciso riferimento i racconti autobiografici di Carla Belotti e Marie-Rose De Donno, e il romanzo di Adrien Pasquali.

La partenza e il viaggio

La scelta di emigrare costituisce il primo tassello di un percorso concepito come circolare, almeno nelle migrazioni di prossimità: l'idea del ritorno fa parte, in maniera esplicita o meno, del progetto migratorio. All'origine di tali scelte, troviamo condizioni di vita alquanto precarie e opportunità di lavoro scarse o insufficienti a garantire il necessario per sé e i propri famigliari.

Quando il movimento è concepito quale temporaneo, stagionale, per utilizzare il termine più corretto, gli spazi del “qui” e dell’ “altrove” sono

chiaramente individuati e, quindi più facilmente gestibili: “Uno spazio per coltivare e uno per lavorare: due mondi, due vite. È questa la condizione del viaggiatore, il cui scalo stagionale non consuma la soglia della propria casa. Spazio ‘fuori’, spazio ‘dentro’, da riconoscere, delimitare, tutelare o conquistare, ma mai da usurpare o invadere” (Pasquali, 1984, p. 15).

La decisione di emigrare è spesso data dall'illusione di trovare la soluzione rapida ai propri problemi e la soddisfazione dei bisogni: “E sono partito perché fuori le cose mi richiamavano col loro fascino, dissimulando il rigore sacro del poco che avevamo ereditato [...] Così ci consacravamo alla fonte di una quotidianità migliore, all'origine di tutte le ricompense terrestri: al di là delle montagne, nel paese del nuovo Eldorado, nuovo o ancora da costruire, in cui il lavoro liberava da ogni schiavitù ...” (ibidem, p. 24).

Le migrazioni internazionali sono talvolta precedute da “prove di migrazione” interna che permettono al migrante di cominciare a prendere le distanze dal luogo d'origine: “Ho vissuto a Dossello fino a tredici anni, poi sono andata a lavorare [...] Ero vicino a Milano, mi occupavo di una bambina. Qualcuno, non mi ricordo più chi, mi aveva trovato questo posto [...] Mi sono ritrovata in una buona famiglia [...] E quello che guadagnavo a fine mese, lo inviavo a mamma per mantenere i miei fratellini” (Belotti, 1981, pp. 37-38). Si tratta spesso di una sorta di iniziazione alla lontananza, al lavoro subordinato: “In Ticino ho trovato un posto davvero piacevole [...] facevo le pulizie, cucinavo, mi occupavo della spesa e, a volte, rispondevo al telefono” (ibidem, p. 59). A sua volta, grazie all'opportunità di movimento degli stranieri nella Confederazione fino a tutti gli anni Sessanta, era possibile progettare e realizzare non necessariamente dei ricongiungimenti, ma almeno dei “riavvicinamenti” familiari: “Se sono andata via, è perché i miei fratelli erano tutti nel cantone di Vaud: uno era a Morges, l'altro vicino a Losanna [...] Non sapevo una parola di francese; quando sono arrivata a Losanna, è stato durissimo” (ibidem). L'arrivo in un contesto non italofono apre alla “vera” migrazione, allo spaesamento e alla necessità di rimettere in gioco l'insieme dei punti di riferimento culturali.

Nel periodo di massima emigrazione dall'Italia alla Svizzera, la manodopera in partenza proviene, non più dalle vallate alpine italiane, come per il caso di Carla Belotti, ma dal Mezzogiorno. Il movimento diviene pressante, quasi ossessivo, nella speranza di ottenere, già dall'inizio del viaggio, una sorta di “ascensione”, non tanto sociale ma

quanto di comodità di viaggio: “Il treno arrivava, tutti si alzavano, urlavano, correvano. Col treno ancora in movimento, la gente saliva su, cercava di entrare dai finestrini. C'erano degli scatoloni, delle valige legate, e gente che si picchiava per aver posto. Urla [...] Si sarebbe detto che partivano, non saprei, per un luogo meraviglioso, che ne andava della loro vita ... In realtà andavano solo a lavorare in Svizzera” (Roche, De Donno, 2000, pp. 22-23).

Se la partenza, silenziosa o avvolta dalla folla urlante, costituisce l'avvio del movimento migratorio, è il passaggio della frontiera a costituire il vero e proprio “rito di passaggio”, la trasformazione in immigrante, straniero soggetto a controlli di *routine*, ma alla base della costruzione dell’“altro da sé”: “Sentivo che gli occhi degli altri mi osservavano, mi scrutavano non volevo mostrare la mia immagine, – Passaporti, per favore! –” (Pasquali, 1984, p. 27).

Non solo straniero, ma spesso anche escluso, troppo diverso per essere in grado di realizzare nel tempo di una vita i sogni che lo aveva spinto a partire, l'immigrante era: “[...] scrutato, perquisito, fino all'etichetta del mio bagaglio. Squadrato, come per ricoprirmi dello sguardo di quell'altro, più importante di me; spogliato della mia pelle d'uomo, per indossare quella dell'escluso, di colui che viene da altrove e che, con la sua presenza, modifica le sembianze del luogo in cui si insedia, dello straniero che mi proponeva un abito attillato, dal colore gradevole ma dal taglio rigido e definitivo” (ibidem, p. 27). Alla fine, pur nella massa, pur nella folla, ogni migrante deve fare i conti soprattutto con se stesso: “Mi sentivo così sola, in quel treno; avevo ventidue anni” (Belotti, 1981, p. 59).

Non sempre il pathos del viaggio è stato così forte e presente. Tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, nelle migrazioni alpine di prossimità, non c'era bisogno di *passeur*: erano i parenti che insegnavano il percorso attraverso i passi montani per andare a trovare lavoro in Svizzera. La questione, soprattutto per i più giovani, era già il permesso di soggiorno: “[...] Mario è andato molto giovane in Svizzera. Passava la frontiera senza documenti. Pure mio padre la attraversava spesso clandestinamente. Non era facile ottenere un permesso di lavoro” (ibidem, p. 40).

L'incontro di mondi lontani: rappresentazioni a confronto

Una volta compiuto il rito di passaggio, ufficia-

le o clandestino che fosse, del viaggio e dell'attraversamento della frontiera, il passo successivo non è certo più semplice: l'ottenimento dell'ufficialità del soggiorno e, di conseguenza, di tutte le tutele necessarie ad una vita dignitosa: “Sono passate molte mattine dal giorno in cui ho messo piede sul marciapiede della stazione [...] le montagne ma anche l'insieme dei problemi quotidiani mi ricordavano la mia condizione, sottomessa all'ottenimento di un permesso di lavoro” (Pasquali, 1984, p. 39).

Le esperienze iniziali non sono necessariamente negative, anzi; la loro positività permette ai migranti di rimodellare la loro identità, di adattarla alla nuova situazione di vita e di lavoro, senza traumi o difficoltà particolari: “[...] i miei padroni erano molto gentili, molto comprensivi; erano umani con me e non potevo lamentarmi” (Belotti, 1981, p. 59). In caso di temporanea difficoltà, tra un contratto di lavoro ed un altro, le istituzioni del Paese di accoglienza erano allora in grado di sostenere i migranti, garantendo loro una transizione dignitosa, quasi una vacanza: “Da qualche giorno ero senza lavoro; stavo all'Esercito della Salvezza in cui ero stata accolta davvero molto bene, in cui pagavo pochissimo; mi avevano sfamato per tre o quattro giorni, dato un alloggio e tutto il resto. Era magnifico, e soprattutto contenta di potermi riposare un po' prima di cominciare un lavoro che già sapevo proprio non leggero” (ibidem, p. 85). I rapporti di lavoro si trasformano non solo in rapporti di fiducia tra datori e lavoratori, ma anche in rapporti di serena familiarità: “Avevo trovato un lavoro a Pully; ci sono rimasta diversi anni. Fino al 1954. Non era male [...] Mi trattavano bene e mi davano correttamente da mangiare [...] Mi facevano lavorare, certo, ma mi hanno anche fatto curare. Questo mostra che era gente onesta [...] E d'estate, mi mandavano in montagna, con le loro figlie” (ibidem, pp. 70-71).

I percorsi di integrazione pregni di positività non sono certo rari, in particolare a causa delle difficili condizioni di vita nel Paese d'origine di molti migranti. È particolarmente chiaro che la Svizzera per queste persone costituisce un vero e proprio Eldorado, malgrado difficoltà, soprusi e altre angherie che nel tempo dovranno sopportare. L'estrema indigenza di molti migranti rende sorprendente il fatto che si possano consumare pasti regolari: “Guardavo mia madre che ci dava da mangiare. – Mamma, ma qui si mangia anche di sera? – per me era inimmaginabile. A casa non avevamo già niente da mangiare a mezzogiorno, mangiare la sera mi pareva un lusso incredibile...



Eccolo, il mio primo contatto con la Svizzera. Un paese dove la gente mangia anche di sera! Era assolutamente sbalorditivo” (Roche, De Donno, 2000, pp. 24-25).

In ogni caso, Paese della cuccagna la Svizzera lo rimane per molto tempo, e questo malgrado la tendenza all'esclusione dell'altro, crudele ma molto comune già a partire dalla prima scolarizzazione: “La prima volta che sono andata a scuola qui, avevo quasi otto anni. Non parlavo il francese, neanche una parola, e tutti mi prendevano in giro, tutti ridevano perché mi parlavano e io non capivo [...] Ho anche dei bei ricordi di quella scuola. Per esempio, a ricreazione, ci davano del latte. La Svizzera era davvero fantastica. Anche a scuola ci davano da mangiare, ti rendi conto? Era assolutamente straordinario! [...] A volte, ci davano delle mele all'intervallo. La Svizzera per me, era il cibo. Avevamo da mangiare” (ibidem, pp. 35 e 37).

Se non proprio di integrazione, in particolare per i lavoratori stagionali (permesso di lavoro A), si può anche parlare di un progressivo processo di accomodamento reciproco tra immigrati italiani e svizzeri, in attesa di una stabilizzazione dei permessi di lavoro e di soggiorno: “[...] ogni anno, il 1° Agosto è festa nazionale: è bello, i fuochi illuminano le creste delle colline e i ripiani lungo le scarpate dei versanti [...] Diventava un po' pure la nostra festa” (Pasquali, 1984, pp. 95-96).

Il gioco crudele fra apertura e chiusura

Il Paradiso terrestre così agognato diviene tuttavia anche una realtà crudele fatta di emarginazione e di esclusione, a cui si aggiungono la malafede e la disonestà dei datori di lavoro, malgrado l'appartenenza a classi sociali spesso molto elevate: “Mario mi aveva fatto venire perché mi aveva trovato un lavoro provvisorio [...] Non era una famiglia di persone molto [...] Intanto non capivo niente, non sapevo il francese. Mi hanno quasi subito confinato in cucina da mattina a sera, alla mercé dei voleri di tutti. Ho detto loro che volevo andare via, che ero stata assunta solo per una sostituzione [...] Allora, mi hanno preso il passaporto, mi hanno detto che dovevano dichiararmi alla polizia [...] In realtà, mi volevano obbligare e rimanere [...] Quel padrone era un banchiere” (Belotti, 1981, pp. 65-66/68).

Queste esperienze ne ricordano molte altre sopportate, non solo dagli Italiani, ma da migranti di ogni epoca ed origine e, purtroppo, in tutti i Paesi di accoglienza. Il ripetersi di tali

comportamenti, così diffusi ancora oggi, mostra come in realtà la circolarità migratoria non sia costituita solo di movimenti, ma anche di iterazioni nei modi e nei comportamenti nei Paesi di origine come di accoglienza. Carla Belotti lo dichiara serenamente, anche se trapela l'amarezza di fondo: “Non so se una governante nata in Svizzera sarebbe stata trattata come me in certi posti di lavoro: ‘[...] è una sporca italiana’. No, un cane, non lo si spinge in quel modo [...] Una volta a casa, mi sono messa a piangere come un bambino di dieci anni, dicendomi: – Ecco che vuol dire essere straniero –” (ibidem, pp. 108-109).

La coscienza di essere l'altro, di essere oggetto di comportamenti chiaramente razzisti, di “contare meno” perché straniero rimane, almeno per le prime generazioni, molto forte: “Non c'è dubbio che ero considerata meno perché straniera. Sentivo che mi trattavano da straniera. E lo sento ancora adesso. Certo, non le persone a cui voglio bene. E poi, anche se adesso sono svizzera, mi sento ancora un po' straniera” (Belotti, p. 109). Malgrado la presa di distanza dall'esperienza e la sicurezza acquisita nel tempo, le esperienze di rifiuto degli svizzeri rimangono ben presenti: “Mi dicevano delle cose come: ‘Lurida italiana, macaroni, carogna italiana! Tornatene a casa tua, non ti vogliamoli’. Cose di questo genere. Per una bambina, era davvero difficile da vivere” (Roche, De Donno, 2000, p. 36).

Se il sequestro del passaporto è stato nel tempo il ricatto più prepotente per uomini e donne immigrati, il ricatto sessuale ha riguardato non poche donne che, non avendo altra scelta, hanno dovuto sottostare a ripetute e continuate violenze, in cambio di un'ufficialità della loro presenza in Svizzera: “Mia madre aveva cambiato padrone [...] Andava a letto con quello là [...] E sì, era praticamente obbligata, a causa del permesso di lavoro, un vero ricatto” (ibidem, p. 47 e p. 50).

Il razzismo si poteva manifestare in vari modi: il più diffuso, e non solo in Svizzera, era costituito dal rifiuto di procurare alloggi decenti ai migranti, spesso obbligati a vivere in abitazioni di fortuna, sovente, ancora una volta, ricattati dai datori di lavoro: “In quel periodo, trovare un appartamento per mia madre era impossibile [...] eravamo italiani ed era la cosa peggiore. Gli italiani erano molto mal visti. La gente diceva che eravamo sporchi [...] E poi non avevamo soldi, ci proponevano delle stamberghesche ... metti la gente nelle topaie, impedisci loro di vivere altrove, e poi dici ‘guarda come sono sporchi’... È sempre la solita storia” (ibidem, pp. 52-53).

Cittadino dell'Eldorado

Negli anni Sessanta, una Svizzera in piena espansione economica deve far fronte a reazioni di chiusura nei confronti di quella che viene definita sovrappopolazione degli immigrati. L'Italia riesce tuttavia a definire un nuovo accordo bilaterale particolarmente favorevole ai nostri immigrati, poiché incentrato sulla stabilizzazione dei permessi di lavoro, nonché al ricongiungimento familiare (Piguet, 2009, p. 21). Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta prendono vita le iniziative xenofobe denominate di *Schwarzenbach*, dal nome del loro promotore. Queste hanno provocato panico e molto malessere tra gli italiani della Confederazione. Carla Belotti racconta senza alcuna reticenza questo periodo, nonché il "processo di naturalizzazione" a cui lei e il marito hanno fatto fronte per ritrovare la sicurezza perduta: "Uno dei fatti importanti della nostra nuova vita è stata la nostra naturalizzazione. L'abbiamo chiesta perché avevamo costruito il nostro *châlet* e che, comunque, ci eravamo abituati a vivere in Svizzera [...] Certo, le iniziative *Schwarzenbach* hanno non poco contribuito alla nostra decisione. Quando le persone hanno lavorato in Svizzera per trent'anni e che si fanno rimandare al loro paese senza niente, non è normale. Abbiamo avuto paura. Avevamo paura di essere espulsi e di dover lasciare il nostro piccolo *châlet* in cui avevamo investito tutti i nostri risparmi. Cosa avremo fatto in Italia? Chi ci avrebbe dato lavoro alla nostra età e dopo una così lunga assenza?" (Belotti, 1981, pp. 143-144). Carla Belotti racconta ancora il percorso ad ostacoli sopportato: "La procedura di naturalizzazione è durata tre anni; e questo perché avevamo delle ottime raccomandazioni. Tre anni che mi hanno molto umiliata. Bisognava conoscere le istituzioni e un po' di storia svizzera [...] Arrivati nella sala, ci siamo fatti prendere dal panico; anche se sapevamo molte cose, non ci riuscivamo ... il cuore si era bloccato, non riuscivamo ad andare avanti. Ci hanno fatto domande che non avevano niente a che fare con quello che ci avevano detto di imparare" (ibidem, pp. 144-145).

La cittadinanza elvetica, malgrado il percorso lungo, costoso e spesso umiliante, permette di raggiungere una serenità insperata: "[...] adesso sono sicura di non poter più essere espulsa in Italia [...] Adesso siamo svizzeri e non possono più mandarci via per far posto agli altri. Prima, non avevamo nessuna sicurezza; a causa soprattutto di quella storia di *Schwarzenbach*" (ibidem, p. 148).

La consapevolezza della sicurezza acquisita

permette anche chiare considerazioni sul diritto all'Eldorado così duramente conquistato: "[...] se fossi stata svizzera non mi avrebbe sequestrato il passaporto per portarlo alla polizia, Lo hanno fatto perché ero straniera. L'ho ben capito, non c'è dubbio, Lo hanno fatto perché sapevano che potevano farlo, che potevano spremermi come un limone. Avevo un permesso A" (ibidem). E lascia anche spazio ad un'analisi, semplicistica forse, ma quanto mai veritiera degli effetti delle politiche migratorie: "È facile rimandare la gente nel loro paese, dopo dieci o quindici anni [...] dopo averla sfruttata per tutto il tempo di cui ne hanno avuto bisogno" (ibidem, pp. 149). Sono effetti drammatici, perversi e sempre umilianti nei confronti di persone migrate per sopravvivere o per migliorare le loro condizioni di vita: scelte politiche iterate all'infinito in Europa come altrove, ieri come oggi.

Il mito del ritorno: fra ostacoli e desideri

La maggior parte dei percorsi migratori vengono realizzati con l'obiettivo, non necessariamente dichiarato, di chiudere in ogni caso il cerchio al percorso tornando all'origine, a quella "Terra promessa" lasciata per cercare migliori condizioni di vita.

Per molti migranti, stagionali, il ritorno è la norma: "Le mie stagioni sono alle spalle; stasera prenderò il treno per un viaggio che conosco bene, anche se un po' sfocato dalle foschie del desiderio, ma non della memoria. Le mie valigie, due sole, gonfie di un magro raccolto, tanto che scricchiolano tra il cuoio e le strisce di legno che danno loro l'apparenza di un vero bagaglio" (Pasquali, 1984, p. 87).

La scelta della stagionalità si è tuttavia spesso trasformata in bisogno di una permanenza nel Paese di immigrazione, non fosse altro che per poter fondare una famiglia. Il progetto di ritorno rimane comunque la logica conclusione del percorso migratorio: "[...] non avevamo mai pensato di rimanere in Svizzera, che ci si stabilisca lì. Tornare in Italia, era il sogno di mio marito. Per questo risparmiava e faceva costruire la casa di cui ho parlato, con gli appartamenti e il garage" (Roche, De Donno, 2000, p. 105).

La circolarità del percorso migratorio è in realtà una spirale che non prende in considerazione solo la dimensione spaziale ma anche quella temporale. Il ritorno, dopo aver accumulato usi, costumi ed un bagaglio culturale altro, può rivelarsi difficoltoso, se non impossibile: "[...] avevo vissuto per parecchio tempo in Svizzera. Avevo davvero



assimilato quella mentalità. Era davvero molto difficile riadattarmi alle abitudini di laggiù. Non ero più come gli altri, non avevo più la stessa mentalità, non ero più né di qui né di laggiù” (ibidem, p. 111).

Circolarità e riproducibilità dei percorsi migratori: una storia infinita

Dall’analisi svolta e dai racconti di vita riportati nei testi analizzati, risulta chiaro come i percorsi migratori abbiano spesso delle caratteristiche comuni.

Il migrante che arriva viene vissuto come non facente parte della comunità. Egli non può, dunque, condividere usi, costumi, lingua, emozioni, sensazioni, affetti. Egli ha spezzato un legame ed erra alla ricerca di nuovi approdi in un nuovo contesto, spesso sconosciuto e ostile. Questa rottura comporta e causa un senso di estraniamento che nasce già nel momento di partire: io parto, sono costretto a uscire dalla mia comunità, entro in un’altra di cui non faccio parte. La ritroviamo nei racconti dei migranti e in altre fonti letterarie. Per esempio, *Lo straniero* di Albert Camus si apre così: “Oggi la mamma è morta. O forse ieri, non so” (Camus, 2000, p. 7). Chi migra, in effetti, porta con sé una perdita di senso e un vuoto di appartenenza. Non è un caso che, nel linguaggio comune, siano usate le espressioni lingua madre e terra madre: “C’è stata la galleria, il nero dell’assenza dello sguardo e del vuoto delle parole” (Pasquali, 1984, p. 35).

Alla rottura segue la ricomposizione. L’emigrazione è sempre un percorso aperto, in cui vincoli e possibilità si mescolano, in cui la speranza è messa a dura prova dalle esperienze, da ricatti, da chiusure, ma si nutre anche di aperture e trasformazioni inaspettate. L’influenza del cambiamento la ritroviamo fortemente presente nel tema del ritorno. Chi migra, novello Ulisse, vuole tornare nella sua Itaca, nella sua terra natia, luogo mitico dai sapori e dagli odori antichi: ma, spesso si tratta di un ritorno impossibile. Il cambiamento ha, infatti, attraversato sia le persone, sia la terra d’origine. Ci si ritrova in una sorta di una terra sospesa, una terra di mezzo (Marengo, 2001); io non appartengo completamente al paese dove vivo, ma non appartengo più al paese da cui sono partito: “[...] non ero più né di qui né di laggiù” (Roche, De Donno, 2000, p. 111) esprime magistralmente, in forma letteraria, questo nuovo universo di cittadinanza che non appartiene più completamente, ma che si sviluppa attraverso (conte-

sti, luoghi, lingue, emozioni, a volte contrastanti). Per dirla musicalmente, con le parole di Edward Said, si tratta di una consapevolezza contrappuntistica: “La maggior parte delle persone conosce per lo più una cultura, un contesto, una casa; gli esuli ne conoscono almeno due, e questa pluralità di prospettiva dà origine a una consapevolezza di dimensioni simultanee, una consapevolezza che – per usare un termine musicale – è contrappuntistica” (Said, 2008, p. 141).

La circolarità dei percorsi di migrazione rappresenta, dunque, un’idea iniziale che è spesso messa a dura prova e cambiata dalle esperienze e dalle traiettorie di vita. Come si evince dai racconti degli autori citati, il ritorno a casa si trasforma, a volte, nel riconoscere la “nuova” casa, il paese di accoglienza, che attraverso meccanismi legislativi, come l’acquisizione della cittadinanza, rende possibile un arrivo, nella consapevolezza dell’impossibilità di ritornare in luoghi cui non si sente più di appartenere e che non esistono più.

Il percorso intrapreso nelle testimonianze letterarie ricostruisce traiettorie migranti dimenticate che portano alla luce sedimenti del nostro comune essere sempre in movimento. Come ricorda Nancy Huston, la condizione migrante è ricca poiché rivela incessantemente a chi la vive il nostro essere molteplicità: “Gli esiliati, loro, sono ricchi. Ricchi delle loro identità accumulate e contraddittorie. A dire il vero siamo tutti molteplici, non fosse che per la ragione seguente: che noi siamo stati bambini, poi adolescenti; non lo siamo più; lo siamo ancora. [...] L’espatriato scopre in maniera cosciente (e spesso dolorosa) certe realtà che modellano, spesso a nostra insaputa, la condizione umana” (Huston, 1999, p. 18).

Fonti primarie

- Belotti C., *L’émigrée*, Genève, Éditions Gronauer, 1981.
Roche S., De Donno M.R., *L’Italienne, histoire d’une vie*, Lausanne, Bernard Campiche Éditeur, 2000.
Pasquali A., *Éloge du migrant. Être pericoloso sporgersi*, Lausanne, Éditions de L’Aire, 1984.

Bibliografia

- Alaimo A., *Le associazioni di immigrati italiani a Losanna: alla ricerca di un’identità debole*, in «Pluriverso», 3, 2000a, pp. 86-96.
Alaimo A., *Le projet migratoire entre nomadisme et sédentarité*, in P. Centlivres, I. Girod (a cura di), *Les défits migratoires*, Berne, Seismo, 2000b, pp. 211-216.
Alaimo A., *Les associations d’immigrés italiens de Lausanne*, Lausanne, Institut de Géographie de Lausanne - Travaux et recherches de l’Institut, n. 20, 2001.

- Alaimo A., Marengo M., *La Sicilia vicina e lontana. I paesaggi della memoria*, in G. Cusimano (a cura di), *Scritture di paesaggio*, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 225-242.
- Arlettaz G., *La Suisse et les étrangers: immigration et formation nationale (1848-1933)*, Lausanne, Antipodes, 2004.
- Audenino P., Corti P., *L'emigrazione italiana*, Milano, Fenice, 2000.
- Camus A., *Lo straniero*, Milano, Bompiani, 2000.
- Corti P., *Gli stagionali di Sala e Torrazzo nella Serra*, in Collectif, *L'emigrazione biellese fra Ottocento e Novecento*, Milano, Electa, 1986, pp. 161-233.
- Corti P., *Paesi d'emigranti. Mestieri, itinerari, identità collettive*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- Halter E. (a cura di), *Gli italiani in Svizzera: un secolo di emigrazione*, Bellinzona, Casagrande, 2004.
- Huston N., *Nord perdu*, Arles, Actes Sud, 1999.
- Fibbi R., *Italiani in Svizzera: da Tschingg a persone frequentabili*, in «Studi Emigrazione», XLII, 160, 2005, pp. 733-761.
- Guzzo D., *Pane e cioccolata. Cronaca ordinaria di una straordinaria emigrazione. La ristorazione italiana nella Svizzera anni '70*, in «Italiès», 14, 2010, pp. 485-502.
- Marengo M., *Les trajectoires migratoires: entre flux, filières et mythes*, Thèse de Doctorat d'Etat, Lausanne, Univ. de Lausanne - Faculté des Lettres, Travaux et Recherches, Institut de Géographie, Univ. de Lausanne, n. 21, 2001, pp. 364.
- Marengo M., *Trajectoires, filières, mythes. Les parcours migratoires des Italiens du canton de Vaud (Suisse)*, in «Geographica Helvetica», 3, 2005a, pp. 178-183.
- Marengo M., *Traiettorie di un esilio. Il "paradiso svizzero" fra il 1943 e il 1945*, in «Storia e problemi contemporanei», 38, 2005b, pp. 183-197.
- Marengo M., Lisi R.A., *Arrivi e ritorni: questioni (storie) di integrazione e di relazioni interculturali. Immigrazione e ritorni dall'estero ad Arezzo*, in Iorio M., Sistu G. (a cura di), *Dove finisce il mare. Scritti per Maria Luisa Gentileschi*, Cagliari, Sandhi, 2010, pp. 213-224.
- Meyer Sabino G., *In Svizzera*, in Bevilacqua P., De Clementi A., Franzina E. (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, 2002, pp. 147-158.
- Perrenoud, M., *Attitudes suisses vis-à-vis de l'immigration italienne après 1945*, in «Revue syndicale suisse», 82, 4, 1990, pp. 128-141.
- Piguet E., *L'immigrazione in Svizzera. Sessant'anni con la porta semiaperta*, Bellinzona, Casagrande, 2009.
- Said E.W., *Riflessioni sull'esilio*, in «Scritture migranti», 1, 2008, pp. 127-141.



L'immigrazione vista dal grande schermo. Dalle dicotomie al caleidoscopio

Summary: IMMIGRATION ON THE BIG SCREEN: FROM DICHOTOMIES TO THE KALEIDOSCOPE

This article is focused on the representation of immigrants in Italy, by Italian cinema. At least three different phases, corresponding to different moments of intensity of the migratory process in Italy, can be recognized (and in the last years, the topic is so popular to create a genre). Notwithstanding the recent popularity of the subject, only in few cases, Italian cinema succeeds in nuancing the complex articulation of the phenomenon in terms of stories and groups, places of arrival, and profiles (age, sex, group, phases of immigration, mobility in Italy).

Keywords: *immigration in Italy, italian movies, representation of the other.*

Il fenomeno migratorio in Italia

La storia dell'immigrazione in Italia è molto più sedimentata, articolata e "normale" di quanto i periodici racconti emergenziali dei media ci vogliano far credere. Con una brillante provocazione, dieci anni fa i sociologi Sciortino e Colombo iniziarono un contributo sintetizzando un commento apparso sul Corriere della Sera del 1975 che descriveva la morte, al confine orientale, di un migrante asfissiato in un automezzo e gli esiti di un sondaggio Doxa sugli atteggiamenti degli italiani rispetto alla presenza dei lavoratori stranieri (Sciortino e Colombo, 2004) per dimostrare come, già allora, il flusso migratorio facesse notizia, essendo un aspetto del dibattito pubblico.

Si può, pertanto, considerare l'immigrazione in Italia come un processo ormai quarantennale che, in teoria, potrebbe abbandonare i caratteri – con cui ancora viene raccontato – dell'eccezionalità e dell'anomalia di un paese tradizionalmente esportatore di manodopera. In termini aggregati e quantitativi, tuttavia, risulta decisivo l'ultimo ventennio visto che il numero degli stranieri regolarmente presenti è passato dai 500.000 del 1994 ai quasi cinque milioni del 2014. Si tratta di numeri che danno la misura di una trasformazione del profilo demografico e socio-culturale di un Paese che, però, enunciati così, non offrono la possibilità di leggere la complessa articolazione di nazionalità, sesso, età, professione, epoca di insediamento e soprattutto interazione con i luoghi di arrivo che caratterizzano tale processo.

Non esistono, a nostro avviso, "gli stranieri" come corpo unico e coeso che si contrapporrebbe in modo minaccioso ad una non ben precisata identità italiana a rischio di erosione, ma una declinazione eteroclita di storie personali e di gruppo dalle mutevoli traiettorie migratorie, in quotidiano confronto con i luoghi. Su ogni territorio si gioca la partita della possibile interculturalità o del rifiuto xenofobo, in ogni luogo si possono generare coesioni, conflitti e indifferenza a seconda dei casi: tante storie migratorie che si confrontano e si adattano in modi differenti con comunità locali che, a dispetto dell'enfasi sulle frontiere, rappresentano le vere porte dell'immigrazione.

Il modo in cui un gruppo sociale rappresenta se stesso e i rapporti sociali che lo connotano è inscindibile dalla modalità con cui si rappresenta uno straniero (Colombo, 1999), una descrizione che va sempre intesa non come funzione mimetica della realtà, ma come discorso su di essa, selezionando gli aspetti cui si decide di dare maggiore o minore enfasi. Il rapporto dell'immaginario collettivo italiano con l'alterità è senz'altro una efficace cartina al tornasole di un Paese, ancor di più quando il confronto si sviluppa negli stessi luoghi.

Nel corso di questi decenni, le reazioni della società italiana si sono manifestate attraverso gli organi di informazione radiotelevisivi e della carta stampata, il pulviscolare e caotico mondo della rete ma anche nelle analisi artistiche della fotografia, della letteratura, della produzione televisi-

va e di quella cinematografica. Questo contributo si focalizzerà su questo ultimo aspetto, provando a sintetizzare la presenza dello straniero nella filmografia italiana attraverso una rapida rassegna che evidenzia le prevalenti semplificazioni dicotomiche, destinando un piccolo spazio supplementare a tre opere che paiono esser riuscite meglio a raccontare il “mondo di mondi” che vive in Italia, per evocare l’antropologo (Piasere, 1999).

Prime tracce tra luoghi comuni e sguardo tragico

Il genere erotico all’italiana fornisce, in anticipo sui tempi, già sul finire degli anni Sessanta i primi elementi di una presenza straniera in Italia. La tipologia di queste pellicole, naturalmente, si ferma alla descrizione della donna esotica come oggetto sessuale, esplicitamente considerato inferiore rispetto ai protagonisti: *Io c’ho la schiava e tu no* del 1973 è il primo film di cassetta in cui si segnala la presenza di una immigrata, esplicito nel titolo come il successivo *La bella governante di colore*¹ (1976). Alcuni anni dopo con declinazione diversa si muoveranno le sceneggiature dei fortunati cinepanettoni: già nel 1983 con *Vacanze di Natale*, viene ritratta una servitù composta di donne filippine che, a Cortina, giocano con la neve per essere sgridate dalla “signora” di turno. *A spasso nel tempo*, 1996, guarda con sconcerto ai possibili cambiamenti: i due protagonisti (Boldi e De Sica) proiettati nel futuro leggono i quotidiani del 2023, scoprendo con sconforto che il governo italiano sarà composto tutto da extracomunitari. Si tratta, pertanto, di una rappresentazione che, se pure dà vita ad un discorso collettivo di sostanziale eurocentrismo se non di profondo razzismo, non pare immediatamente collegato all’evolversi del fenomeno migratorio. Bisogna ricordare che, con importanti eccezioni, la produzione italiana degli anni Ottanta appare poco incline a descrivere criticamente le vicende del presente, tantomeno fenomeni sociali complessi come l’immigrazione: in maniera isolata, possiamo ricordare *L’altra donna* di Peter Dal Monte (1981), in cui si tratteggiano le venature di razzismo nel confronto tra una etiopica giunta come governante nella Roma borghese e una donna romana preda delle sue fragilità. Si devono attendere, tuttavia, gli episodi che hanno colpito la memoria collettiva per sancire la consapevolezza di esser diventati meta e non solo snodo di transito nello scacchiere delle migrazioni internazionali: l’uccisione del rifugiato sudafricano Jerry Masslo, la notte del 24 agosto 1989, in un casolare abbandonato nei pressi

di Villa Literno e gli sbarchi del 1991 nei porti di Bari e Brindisi, in particolare la Vlora stracarica di albanesi (*la nave dolce* del docufiction di Daniele Vicari del 2012). Questi episodi, accompagnati dal crescente interesse della cronaca mediatica sulle più visibili trasformazioni degli spazi pubblici promosse dal commercio ambulante, stimolano una produzione cinematografica più attenta al realismo, secondo codici di genere più o meno drammatici.

Analizzando il semplice elenco dei titoli sembra che una intera generazione di cineasti, sia quelli impegnati esclusivamente nel cinema documentario, sia quelli che si sono dedicati principalmente alla fiction di matrice realistica, si sia consacrata all’analisi delle trasformazioni del paesaggio culturale prodotto dall’arrivo dei cittadini stranieri.

Nel 1989, con *Il tempo dei Gitani* (Dom za Vešanje), Emir Kusturica offre, nel racconto dell’universo rom e delle sue contraddizioni, il primo spaccato di una immigrazione nella periferia milanese degradata, in accampamenti provvisori che ancora caratterizzano molte periferie italiane. Nello stesso anno esce nelle sale *Il colore dell’odio* (Pasquale Squitieri), tormentata storia d’amore tra un’italiana e un arabo. Nonostante questi esempi, in letteratura il primo film sul tema viene considerato *Pummarò* per la regia di Michele Placido (1989), forse a giusta ragione perché è il primo lungometraggio pienamente focalizzato sul disagio e sulla disillusione dei migranti dell’Africa subsahariana (il personaggio protagonista è ghaneano) in un viaggio che passa attraverso diverse località. Di questo viaggio Placido racconta lo sfruttamento lavorativo cui sono sottoposti i migranti da Civitella Licino passando per la prostituzione a Roma e il lavoro stabile ma sottopagato nelle industrie del veronese, giungendo, all’inseguimento del fratello primomigrante, a Francoforte sul Reno. Riguardare il film dopo un quarto di secolo enfatizza ancor di più il taglio quasi didascalico² dell’opera prima del noto attore che, tuttavia, ha il pregio di sottolineare per la prima volta i piccoli e i grandi razzismi di un Paese abituato a raccontarsi come di “brava gente” (viene detto al protagonista “Ma che pensavi di trovare in questo paese di merda? Amicizia, solidarietà... so’ tutte stronzate!”).

Il film che recepisce la grande trasformazione della fine del sistema socialista è *Lamerica* di Gianni Amelio (1994) dove il vero protagonista è l’Albania e le sue tormentate vicende storiche, benché l’imprenditorialità di rapina verso un paese in transizione e il ruolo dell’attrattività per l’emigrazione del consumismo veicolato dalla te-



levisione siano declinazioni importanti di questo lungometraggio³.

Nel corso degli anni Novanta, i rapidi cambiamenti che si vivono sui temi dell'immigrazione, dell'accoglienza e dell'integrazione delle centinaia di migliaia di lavoratori stranieri cominciano a fare breccia, anche se si tratta di una produzione ancora estremamente ridotta. Sono, infatti, poco più di una decina le opere che possono essere ascritte ad una filmografia sull'immigrazione in Italia, dove emergono con forza il disagio e le condizioni di vessazione in cui sono costretti a vivere, inserendosi in frange del mercato del lavoro marginale, dequalificato e pericoloso (la storia di vita dell'algerino Said ne *Articolo 2* di Maurizio Zaccaro del 1994). Le vite precarie dei migranti sono oggetto dell'opera prima di Matteo Garrone, *Terre di Mezzo* (1996, l'autore focalizza sui migranti anche il successivo *Ospiti* del 1998) che in tre episodi racconta le storie di sopravvivenza dei migranti nella periferia romana. Sempre la periferia della capitale fa da setting per l'esplicita xenofobia nei contesti di maggior degrado (*Teste rasate* di Claudio Fragnasso, 1994; *Giamaica* di Luigi Faccini, 1998). Con *Clandestini in città* (1992, di Marcello Bivona), il difficile rapporto con il mercato del lavoro viene condiviso dalle vite di due italiani, mentre storie di discriminazioni plurime e riscatto (al colore della pelle si aggiunge la menomazione per una ragazza che vuole partecipare alla Capri-Napoli a nuoto) è invece *Sarà sarà* di Renzo Martinelli (1994). Temi sociali che spesso sono accompagnati da sterili denunce diventano il pretesto per raccontare storie individuali.

Già in questa fase si susseguono sceneggiature dallo sguardo indulgente e pietistico (buoni che lottano contro i tanti mali di una società che non li accoglie; il riscatto che passa attraverso il contributo della generosità di singoli), come non mancano aspetti di estetizzante *orientalismo* alla Said⁴ che possono essere letti nel racconto dei migranti: una chiave di lettura che ancora oggi appare molto diffusa⁵. In questa traccia si inscrivono le opere più famose degli anni Novanta: *Un'anima di divisa in due*⁶ di Silvio Soldini (1993), *Vesna va veloce*⁷ di Carlo Mazzacurati (1996) e *L'assedio*⁸ di Bernardo Bertolucci (1998). Uno spaccato sulle incerte traiettorie dei percorsi migratori viene dato ancora da Peter Dal Monte con *La ballata del lavavetri* (1998) in cui la famiglia polacca, a Roma per visitare il Papa connazionale e per ottenere il visto per il Canada, finisce con il restare sul posto: gli uomini facendo i lavavetri agli angoli delle strade, mentre le donne della famiglia sono reclutate come domestiche.

Il film tv *L'albero dei destini sospesi* (1997) del re-

gista algerino Rachid Benajadi e *Permesso di soggiorno* (1997) dell'italo-marocchino Mohammed Hammoussi rappresentano le prime opere che forniscono uno sguardo di autori immigrati: anche nei vent'anni successivi saranno in gran prevalenza i cineasti italiani a raccontare il fenomeno, mentre è ancora episodica la presenza di autori *insiders* rispetto a questo tipo di sceneggiature.

La nascita di un genere

Nel nuovo millennio è cresciuta notevolmente la presenza dell'immigrato come soggetto di storie cinematografiche: sono vicende di speranze e arrivi, difficoltà e rifiuti, come di accoglienza generosa contro gli stigmi di una criminalizzazione sempre più diffusa anche in termini legislativi (sono gli anni in cui la clandestinizzazione del fenomeno subisce una prima accelerata). Si tratta di storie di un'alterità raccontata spesso con lo sguardo pietistico che cela una inferiorizzazione molto più sottile dei comportamenti xenofobi ma che, quantomeno, apre un punto di osservazione più costante su degli elementi in rapido cambiamento della società italiana.

Nel primo decennio sono una quarantina i titoli che per lo più ricalcano gli stilemi già tracciati, aprendo anche al genere della commedia dove viene riproposto il fascino attrattivo della programmazione televisiva italiana e la delusione dell'Eden perduto di chi giunge nello Stivale (*Nemmeno in sogno*, 2000 di Gianluigi Greco) o della bella donna straniera che sconvolge la vita di una famiglia italiana (*Ti spiace se bacio la mamma?*, di Alessandro Benvenuti, 2003; *Bianco e nero*, di Cristina Comencini, 2008). Un caso singolare è quello di *Zora la Vampira* (Fratelli Manetti, 2000) che usa la parodia comica e surreale per raccontare l'attrazione dei lustrini del consumismo *made in Italy* e del viaggio della speranza di un novello conte Dracula, attratto dalla trasmissione televisiva condotta da Raffaella Carrà *Carramba che sorpresa*. Si ripropongo, pur con declinazioni diverse, tematiche già raccontate come il viaggio dall'Albania nel drammatico *Saimir* (2004, di Francesco Munzi) e in *L'italiano* (Ennio De Dominicis, 2001). Lo sfruttamento delle persone e la prostituzione restano tematiche centrali (*Dietro la porta*, 2007 di Carlotta Ehrenberg) e continua una rappresentazione esotizzante legata alla descrizione dell'africano come elemento di eccezione rispetto alla "normalità" italiana⁹ che tra origine dalle tipologie di personaggi tradizionali (il servo fedele, la Venere nera...).

Il tema del viaggio dei clandestini e le traversie di chi giunge in Italia sono raccontate anche nel premiato *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005, di Marco Tullio Giordana), che narra di un adolescente scomparso in mare e rientrato in Italia con un barcone di immigrati. Nell'originalità del plot, lo sguardo del ragazzino in formazione descrive questa realtà sempre attraverso le dicotomie abbastanza semplificatorie dello sfruttamento da parte degli stessi connazionali dei migranti protagonisti, nel caso si tratta di romeni. Si tratta, nondimeno, di una delle poche pellicole (con le scene finali del citato *Lamerica* e di *Terraferma*) che si sofferma sul dramma del viaggio dei migranti, l'attraversamento come una delle parti più traumatiche del percorso. È in particolare il Mediterraneo a diventare setting di un percorso di attraversamento dei migranti, marcando la percezione di questo mare come una frontiera (Boria, dell'Agnese, 2011).

Seguendo gli effetti di una migrazione plurima e policentrica, si amplia notevolmente il panorama delle nazionalità prese in considerazione e, in generale, delle macroaree di provenienza: non più solo il Nord Africa e l'area subsahariana ma anche il pulviscolare mondo dell'Europa orientale (Algeria, Romania in modo particolare sembrano le nazionalità prevalenti). Il policentrismo viene riproposto nelle *location* che sfruttano sempre le periferie delle principali metropoli (Milano e Roma innanzitutto), ma cominciano a guardare alla piccola Italia, anche a quella più chiusa e diffidente¹⁰, raccontando la funzione strategica di ripopolamento di piccoli comuni desertificati (*Il villaggio di cartone*, 2011 di Ermanno Olmi). Un altro caso è quello di Concadalbero, alle foci del Po, in *La Giusta distanza*¹¹, di Carlo Mazzacurati (2009) e, nello stesso anno, di S. Angelo Lodiani in *Francesca* di Bobby Panescu. Quest'ultima è una delle poche opere di registi di origine straniera che faticano molto a crearsi uno spazio di visibilità: in generale nonostante una fase di espansione di questa tipologia di produzioni le pellicole ascrivibili alle "seconde generazioni" restano ancora poche. A partire dal nuovo millennio i cineasti afrodiscendenti che si segnalano all'esordio sono ben cinque¹², ma una maggiore visibilità internazionale è raggiunta da ben pochi, come nel caso di Haider Rashid¹³.

L'interesse crescente, che viaggia parallelamente all'aumento della presenza stabile dei migranti, si caratterizza per una vera e propria esplosione negli ultimi cinque anni di questo decennio. Periodo che si apre con *Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio* (di Isotta Toso,

2010), storie di ordinaria follia in un condominio multietnico, un'opera che cerca di narrare in un microcosmo tutte le complesse dinamiche e interazioni che le migrazioni generano nei luoghi dove prendono terra. Bisogna ricordare che il 2011 è l'anno in cui sono quasi venti i film che raccontano storie di immigrazione in Italia. In occasione della Mostra del cinema di Venezia, emergono in particolare due pellicole: *Terraferma*¹⁴ di Emanuele Crialese con il Premio Speciale della Giuria, poi scelto per rappresentare l'Italia nella corsa agli Oscar, e *Là-bas Educazione criminale*¹⁵ di Guido Lombardi vincitore del Leone del Futuro per la migliore opera prima.

La ribalta è per un'alterità che comincia ad essere narrata in tutte le sue caleidoscopiche sfaccettature come vedremo negli esempi scelti: anche attraverso la semplice commedia *Cose dell'altro mondo* (2011, di Francesco Patierno) si racconta il ruolo ineludibile che hanno assunto i migranti nell'economia e nella società italiana.

I temi dell'integrazione, della marginalità, della xenofobia, dello sfruttamento nel mercato del lavoro e della nostalgia per i luoghi e i familiari lasciati nei luoghi di partenza sono le tematiche più ricorrenti. In questa prospettiva drammatica si pone anche il premiato lavoro di Giuseppe Tornatore *La Sconosciuta* (2006), ambientato in una città di finzione del Nord-Est e ispirato a episodi di cronaca sul racket della prostituzione di ragazze provenienti dall'Europa dell'Est e soprattutto sul drammatico sfruttamento del loro utero per dare alla luce bambini da affidare a coppie sterili. Resta una prevalenza di racconti "densi d'immagini emergenzialiste e miserabiliste di 'disperati' costretti a farsi prostitute, ladri, lenoni e... anche sfruttatori dei loro simili" (Riviera, 2012).

Sono gli anni in cui intorno al tema dell'immigrazione emerge pure in Italia un genere a cavallo tra la finzione e il documentario¹⁶ tra i quali si ricordano le opere di Dagmawi Yimer¹⁷ e di Andrea Segre¹⁸, autori più prolifici del genere. La transizione tra documento e finzione appartiene a questa generazione: è il caso di Claudio Giovannesi che con *Alì ha gli occhi azzurri* (2013) racconta la vita di due adolescenti Nader (di origine egiziana) e Stefano nella periferia romana, mettendo in scena quanto aveva descritto in un episodio di *Fratelli d'Italia*, documentario sulle giovani generazioni di origine straniera.

Pur nelle semplificazioni che alcune opere forniscono, emerge da questo tipo di produzioni il vuoto culturale di un Paese che sembra sempre più incapace di assimilare una logica interculturale.



rale nel confronto con gli stranieri: il “colore” e le origini sono ancora criteri distintivi che definiscono i confini della nazionalità e soprattutto dell’accesso alla cittadinanza (si guardi ad esempio, *Piccola patria*, 2013 di Alessandro Rossetto). In realtà, se si fosse consolidata in Italia “una tradizione, quantunque minoritaria, di cinematografia transculturale (o crossculturale), tale da rendere inopportuni, incongrui e sconvenienti i riferimenti all’origine o al “colore” dei suoi protagonisti, non ci sarebbe bisogno di questa categoria, che invece qui è stato necessario utilizzare per metterla al servizio del principio di *affirmative action*”. (Rivera, 2013, p. 21).

Uno sguardo sul proteiforme quotidiano: tre esempi

Si è deciso, in conclusione, di utilizzare alcuni esempi di film che, senza riproporre acriticamente luoghi comuni, hanno cercato di soffermarsi su storie di migrazioni e di interazioni con i luoghi che evidenziassero la complessità del fenomeno e il bisogno di muoversi costantemente tra scale diverse di osservazione per comprendere a pieno alcuni aspetti dell’immigrazione. In un mare magnum di opere, non sono poche quelle che possono rispondere a queste esigenze, ascrivibili in maniera parziale ad un orizzonte discorsivo di tipo postcoloniale; nondimeno, si è scelto di selezionarne tre rappresentative di questa nuova stagione della produzione sul tema cui accennare: *Io sono Li* di Andrea Segre (2011), *Hai paura del buio* di Massimo Coppola (2010) e *Into Paradiso* di Paola Rondi (2010).

Quest’ultimo racconta le vicende di Alfonso, impacciato ricercatore universitario precario che studia la comunicazione tra le cellule. Alla notizia del suo licenziamento, decide di rivolgersi ad un vecchio amico d’infanzia, un truffaldino politico in ascesa, nella speranza di ricevere una raccomandazione. Ottenuto il favore, viene coinvolto in una resa dei conti tra camorristi e, costretto a scappare, si rifugia nel piccolo appartamento sul tetto di Gayan, un ex campione di cricket srilankese. La convivenza forzata tra i due permetterà la nascita di una solidarietà umana che cambierà le loro vite. I temi del confronto di culture, le dicotomie tra culture diverse, la storia d’amore impossibile tra una straniera e un “autoctono” non sono certo delle novità, ma lo sguardo con cui sono analizzati alcuni aspetti sembrano andare oltre i soliti clichés. In particolare le miserie, dettate dal ruolo attivo del sistema camorristico,

e la sostanziale impreparazione della metropoli partenopea all’alterità vengono messo in luce in maniera singolare; allo stesso tempo il microcosmo della comunità srilankese che nel cuore della città storica (il quartiere Cavone) ha occupato spazi interstiziali, creando meccanismi di produzione e riproduzione sociale, offre una misura della capacità di autosoluzione dei gruppi migranti anche in contesti precari e marginali. La storia del migrante di lusso Gayan, costretto a confrontarsi con la deprivazione che tradisce le aspettative di partenza, si gioca nell’interazione con la nobiltà decaduta della anziana signora per cui sarà governante e badante per un breve tempo, in un confronto che, sul filo della divertita ironia, prima misura la distanza dei due mondi e poi trova gli elementi di compromesso e di convivenza.

Io sono Li si centra sulla vita di Sun Li che lavora in un laboratorio tessile della periferia romana per ottenere i documenti e soprattutto per ricongiungersi in Italia con suo figlio. All’improvviso viene trasferita a Chioggia, una piccola città-isola della laguna veneta, per lavorare come barista in un’osteria. Bepi, pescatore di origini croate (a suo modo anch’egli migrante), soprannominato dagli amici “il Poeta”, è frequentatore assiduo della piccola osteria. Ne nasce una tenera amicizia che la duplice diffidenza del paese e della comunità cinese non permetterà di far fiorire. Anche in questo caso, si ritrovano elementi già visti come l’amore impossibile tra due esponenti di culture diverse (giocata in maniera lirica sull’immagine delle diverse acque della laguna e del mare), le logiche di organizzazione e sfruttamento dei cittadini cinesi all’estero (una compattezza e una coesione che governerebbe come pedine i lavoratori lungo lo stivale, invero un po’ caricaturale) e il rapporto con le xenofobie plurime degli italiani. In questa circostanza, la distanza culturale e le diffidenze sono duplici perché anche la comunità cinese non approva creando un conflitto su due fronti. Lo spaccato del quotidiano delle lavoratrici cinesi e soprattutto la capacità di autodeterminazione che la protagonista manifesta sembrano scontate rispetto a quanto visto negli altri film: una storia privata che racconta anche di una mobilità dei lavoratori stranieri lungo lo stivale e dei rapporti con i luoghi di partenza legati alle dilanianti separazioni dagli affetti (in questo caso il figlio di otto anni) che ci riportano all’idea che un immigrato è allo stesso tempo un emigrante, considerazione autoevidente che però spesso viene smarrita nell’osservare e raccontare i nuovi arrivati.

Sul tema della separazione gioca, infine, *Hai paura del buio*. Protagonista è la ventenne Eva che lavora in una fabbrica di Bucarest e che, senza più contratto, sceglie di trasferirsi in Italia alla ricerca della madre che l'aveva abbandonata da piccola. La prima tappa è Melfi, dove in maniera fortuita ottiene ospitalità e un lavoro da una giovane operaia dello stabilimento della Fiat. Anche in questo caso il confronto tra i disagi non viene venato del pietismo e del lirismo buonista tipico di queste rappresentazioni e la capacità di scelta e di auto-determinazione al femminile appare più coerente con le storie di vita delle migranti provenienti dall'Est Europa, veri capofamiglia di nuclei lacerati dalla distanza. Il tema centrale è quello del drammatico *care draining*, che spinge molte donne degli ex Paesi socialisti, per esigenze lavorative, a pulire case altrui e a curare gli anziani e i bambini italiani, cui magari finiscono con l'affezionarsi, a fronte dell'abbandono emotivo e materiale di genitori e figli che si cerca di cauterizzare con l'invio di rimesse in denaro e oggetti. La città di Napoli, che si intravede nelle immagini, non lascia spazio a bozzetti oleografici attraverso piccoli angoli del centro e soprattutto del desolato e anonimo paesaggio di ingresso nella Stazione centrale che rende la metropoli riconoscibile solo dalla silhouette dei palazzi del Centro Direzionale.

Guardare al fenomeno migratorio come ad un processo fatto da attori plurimi che interagiscono con i molteplici territori di accoglienza che eviti scorciatoie e tratteggi quadri semplificatori del fenomeno è operazione, in realtà, non sempre presente nella stessa letteratura scientifica sul tema. La libera scelta di una rappresentazione cinematografica non può, in quanto opera d'arte, essere certo costretta nei vincoli di un racconto che sia specchio della realtà o di denuncia sociale, ma, secondo quanto ci hanno spiegato i promotori della *popular geopolitics*, è tuttavia portatore di una narrazione e di un discorso specifico. In tal senso, anche la più innocente o becerata commedia è portatrice di un modo di rappresentare la società che merita di essere analizzato.

La rappresentazione cinematografica è pertanto uno strumento utile all'analisi del confronto con un mondo plurimo che sta modificando il profilo dell'Italia in senso multiculturale, una trasformazione che richiede l'attivazione di una capacità di analisi multiscalarare che superi le generalizzazioni e guardi, come hanno provato a fare le tre opere menzionate, ai microcosmi come laboratori del cambiamento.

Bibliografia

- Annunziata G., *L'altro/arabo. La rappresentazione dell'alterità nel cinema italiano*, in L. De Franceschi (a cura di), 2013, pp. 157-170.
- Boria E., dell'Agnese E., *Frontiera/Frontier*, in P. Giaccaria, M. Paradiso (a cura di), *Mediterranean Lexicon*, 2012, pp. 67-102.
- Cincinelli S., *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano*, Roma, Edizioni Kappa, 2012.
- Colombo E., *Rappresentazioni dell'altro*, Milano, Guerini, 1999.
- De Franceschi L. (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una contro-storia postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne Editrice, 2013.
- De Franceschi L., *Cantiere aperto ai non addetti ai lavori. Note a mo' di introduzione*, in L. De Franceschi (a cura di), 2013, pp. 35-65.
- Fondazione Ismu, *Ventesimo rapporto sulle migrazioni: 1994-2014*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- Giuliani Caponnetto R., *Zeudi Araya, Ines Pellegrini e il cinema italiano di seduzione coloniale*, in L. De Franceschi (a cura di), 2013, 109-124.
- Mereghetti P., *Il Mereghetti, Dizionario dei film 2014*, Milano, Baldini & Castoldi, 2014.
- Piasere L., *Un mondo di mondi. Antropologia delle culture rom*, Palermo, L'Ancora del Mediterraneo, 1999.
- Portelli A., *The Problem of the Color Blind. Notes on the Discourse on Race in Italy*, in P. Spickard (a cura di), *Race and Nation. Ethnic Systems in the Modern World*, New York-London, Routledge, 2005, pp. 355-364.
- Rivera A., *Prefazione. Per uno sguardo non egemonico sulle diaspore nel cinema italiano*, in L. De Franceschi (a cura di), 2013, pp. 15-24.
- Sciortino G., Colombo A., *The Flow and the Flood. Immigrants in Italian Newspaper Discourse*, in «Journal of Modern Italian Studies», 2004, 8, 1, pp. 94-113.
- Società Geografica Italiana, *Atlante dell'Immigrazione in Italia*, a cura di F. Amato, Roma, Carocci, 2008.

Sitografia

www.cestim.it
www.imdb.it
www.mymovies.it
www.nuovi-lavori.it
www.integrazionemigranti.gov.it
migrantinelcinemaitaliano.blogspot.it
www.missioni-africane.org

Note

¹ Sul ruolo della seduzione coloniale nel cinema italiano legato alle figure di attrici come Zeudi Araya e Ines Pellegrini si veda Giuliani Caponnetto, 2013.

² "Gli intenti documentaristici e di denuncia stridono col bozzettismo e i luoghi comuni" è il commento del critico Paolo Mereghetti (Mereghetti, 2014, p. 3040).

³ Un giovane va in Albania con un losco affarista che vuole aprire una fabbrica di calzature. Hanno bisogno di un prestatore e trovano un vecchio albanese. Ma questi fugge e il giovane lo insegue. Viaggiano insieme, ma nascono molti problemi. Oltre a essere dimenticato dal "socio", scopre che il vecchio è in realtà un italiano. Intorno a loro un Paese allo sbando che



campana di stenti e guarda la televisione italiana. Prenderanno una nave che li riporta in Italia.

⁴ Un'alterità esotica fatta di luoghi comuni è leggibile rispetto a diverse realtà come quelle asiatiche e africane. Sul mondo arabo in particolare si veda Annunziata, 2013 che legge l'antico e radicato repertorio di stereotipi sui protagonisti arabi in opere come i citati *L'articolo 2* e *La Straniera*.

⁵ Sempre di questo decennio è anche la prima reale manifestazione contro la crescente xenofobia *Intolerance* (1996) di vari registi.

⁶ In realtà è film che non parla di migranti ma della storia d'amore di un gagé controllore occulto contro il taccheggio di grandi magazzini e di una romnì che viene aiutata ad uscire dal suo ambiente.

⁷ Vesna arriva in un autobus a Trieste, da un villaggio della Repubblica Ceca, e non riparte. Per mantenersi si prostituisce finché a Rimini conosce un caposquadra muratore che, dopo essere stato suo cliente, le si avvicina come persona, amico, amante. Ma lei gli sfugge: la determinazione a fare soldi è il suo destino.

⁸ Un americano senza un lavoro preciso, legato solo al pianoforte e alla musica classica, vive in un palazzo storico di Roma. In cambio delle pulizie, Mr. Kinsky ha affittato una stanza a Shandurai, giovane africana che studia medicina. Shandurai ha lasciato in Africa il marito, arrestato dalla polizia e detenuto in carcere. Di questa situazione Mr. Kinsky viene a conoscenza solo quando le regala un anello, le dice che la ama e che vorrebbe sposarla.

⁹ Sulla percezione del sé italiano come normale e non come "bianco" e sull'oblio della nostra storia coloniale si veda, tra gli altri, Portelli, 2005.

¹⁰ *Il vento fa il suo giro*, 2005, di Giorgio Diritti pur non raccontando dell'immigrazione dai Paesi a basso reddito è un potente manifesto dello sguardo miope degli anziani di Chersogno, nelle valli piemontesi occitane, verso l'alterità rappresentata dalla famiglia di un insegnante francese che sceglie di vivere lì come montanaro.

¹¹ Questo film si segnala come uno dei primi in cui un attore professionista africano (il tunisino Ahmed Hafiene) assume il ruolo di protagonista. Il casting è un altro aspetto che potrebbe essere analizzato in questa filmografia: l'uso a lungo diffuso

di interpreti non professionisti è espressione di una ambigua *politica degli attori* (De Franceschi, 2013b).

¹² I marocchini Mohamed Zineddaine (*Réveil*, 2004) e Mohamed Asli (*A Casablanca gli angeli non volano*, 2005) e i tunisini Mohsen Melliti (*Io, l'altro*, 2007), Anis Gharbi (*To paradise*) e Hedy Krissane (*Aspromonte*, 2012), cui si aggiunge una piccola flotta riconducibile a una sorta di Nollywood italiana (De Franceschi, 2013).

¹³ Giovane regista e produttore italo-iracheno (1985) trasferitosi a Londra da una decina di anni, nel 2013 ha girato e prodotto *Sta per piovere* sulla "doppia assenza" di un ragazzo nato in Italia e costretto a tornare nell'Algeria dei genitori.

¹⁴ Terzo film ambientato in Sicilia per questo regista già attento alle migrazioni degli italiani in America (*Nuovomondo*). Sono narrate le vicende di un ventenne e del suo rapporto con un vecchio pescatore in un'isola popolata da viziosi turisti e miraggi per profughi disperati.

¹⁵ Docu-film sui conflitti tra camorra e clan africani dediti allo spaccio di droga a Castelvolturno che schiacciano la vita dei semplici migranti. L'epilogo ricalca la drammatica vicenda della strage di sei africani della sera del 18 settembre 2008 per mano di un commando del clan dei casalesi.

¹⁶ Quasi metà degli oltre 120 documentari censiti sul tema sono stati prodotti dopo il 2008 (dal sito www-cestim.it, consultato il 24 giugno 2015).

¹⁷ Regista etiopico (1977) che vive in Italia grazie alla protezione umanitaria, ha raccontato il suo viaggio fino a Lampedusa con *Come un uomo sulla terra* (2008), realizzato con Riccardo Biadene e Andrea Segre. Sono seguiti *C.A.R.A. Italia* (2010); *Soltanto il mare* (2011), realizzato con Fabrizio Barraco e Giulio Cederina; *Una relazione* (2012); *Va' Pensiero, storie ambulanti* (2013).

¹⁸ Regista di documentario e di finzione (1976), ha lavorato già nei primissimi anni sulle marginalità delle etnie (*Lo sterminio dei popoli zingari*, 1998; *Ka Drita?*, 2001; *A metà storie tra Italia e Albania*, 2001) focalizzandosi sugli aspetti più spinosi della migrazione come *Il sangue verde* (sulle drammatiche vicende di Rosarno del 2010), *Mare chiuso* (sui respingimenti dei clandestini a seguito del pacchetto sicurezza, 2012) e *Come il peso dell'acqua* (2014). Tra le opere di finzione, oltre a *Io sono Li* di cui si dirà, nel 2013 è uscita *La prima neve*, che narra la storia dell'integrazione di un togolese nella Valle dei Mòcheni in Trentino.

Fra stereotipi e pregiudizi: Gabriele de Luca e la rappresentazione degli immigrati in alcune serie televisive italiane

“Noi soccombiamo alle immagini che loro inventano”

(Salman Rushdie, *I versi satanici*, 1988)

Summary: BETWEEN PREJUDICES AND STEREOTYPES: GABRIELE DE LUCA AND THE REPRESENTATION OF IMMIGRANTS IN ITALIAN TV DRAMAS

The representation of immigrants by media and popular culture may be accepted as an index of their level of social and cultural integration inside the local community. An Italian research, focused on media and immigrants, underlines “The inadequacy of the communication system to account for the complexity and, above all, of the different realities and plurimi subjects of the social body”. In summary, Italian media generally offer a stereotypical image, usually characterized by a dramatic perspective, by an emotional language and by a partial representation of the multifaceted world of “otherness”. Italian television dramas seem to be no exception and contribute to create a real negative mythopoeic of the migrant, who is usually depicted as an individual on the edge of society and legality. In order to make this point, after a short introduction to the topic, the article focuses on the TV series casting Gabriele de Luca, a young actor, who, because of his physiognomic attributes, is usually casted as a migrant. The analysis is completed by an interview with the actor.

Keywords: migrations, fiction.

Media e telecrizia

Un tempo era il pensiero che affermava l'esistenza dell'essere umano – *cogito ergo sum*, esclamava Cartesio – oggi, invece, l'individuo sembra trovare una sua legittimazione soltanto se si mostra e appare nella comunicazione massmediale: *appareo ergo sum*. Tutti i prodotti generati da quest'ultima assumono un'autorevolezza tale da costituire un nuovo potere, chiamato “quarto”, in riferimento alla stampa – da cui il titolo italiano del celebre film diretto da Orson Welles nel 1941 – o “quinto”, se attribuito alla televisione.

Il XXI secolo sembra, dunque, il tempo della telecrizia, termine che indica, etimologicamente, il potere del mezzo televisivo di condizionare le opinioni dei telespettatori.

In questo contesto, i diversi prodotti dei mass media, per la loro capillare diffusione e per il numero seguito ma anche per il valore che viene loro attribuito in nome e per conto di quell'*appareo*, assumono una valenza significativa nell'ambito sociale e culturale, divenendo strumenti strategici, se correttamente utilizzati, per formare, informare, educare, sensibilizzare nonché

integrare. Partendo da questi presupposti abbiamo pensato, attraverso un'analisi di alcune serie televisive, genere ormai diffuso a livello globale, di partecipare una riflessione geografica sulle migrazioni.

Il tema migrazioni-mass media non è di certo nuovo. Gode da alcuni anni di una particolare attenzione da parte di studiosi e operatori massmediali, i quali hanno prodotto significative – per quantità e certune anche per qualità – ricerche, studi e rapporti, alcuni forieri di interessanti spunti di riflessione¹. Ricordiamo, a tal proposito, l'ultimo rapporto (2014) dell'Associazione Carta di Roma², *Notizie alla deriva*, dove si dà conto della rappresentazione dei migranti e delle minoranze nei quotidiani e *talk* italiani. L'immagine che viene restituita è quella di un'Italia massmediale ancora fortemente legata agli stereotipi in una rappresentazione passiva dei migranti, le cui notizie sono tendenzialmente legate alla drammatizzazione. Questo quadro, in parte, viene confermato anche dalle già citate ricerche condotte da MEDIVA che attraverso l'analisi di alcune testate giornalistiche e Tg italiani (La Repubblica, il Corriere della Sera, La Nazione, Il Sole24Ore e



Rai TG3) delinea una situazione non particolarmente edificante per la stampa italiana in rapporto alle migrazioni in quanto le notizie relative ai migranti occupano ancora uno spazio marginale³ e continuano a presentare un ritratto tendenzialmente negativo dei migranti stessi. A tal proposito, la ricerca cita alcuni titoli di giornali mettendo in evidenza come l'immigrato sia individuato soprattutto per i fatti di cronaca nera, per il suo credo religioso o eventualmente per l'appartenenza etnica o nazionale ("la giovane innamorata di un romeno trovata morta", "un musulmano sgozza la fidanzata" etc.) (Triandafyllidou, Ulasiuk, 2012). Inoltre quest'anno la Fondazione Moressa ha dato alle stampe un interessante rapporto, *Il valore dell'immigrazione*, nel quale si chiarisce da subito che l'immigrazione è un elemento positivo per la nostra società – concetto che già era stato ampiamente affermato negli anni Novanta del XX secolo (si cfr., a titolo esemplificativo, il volume a cura di Arena, Riggio, Visocchi *Italia crocevia di genti. Immigrazione al positivo* che già dal titolo ne dà testimonianza) – sebbene la stampa e i *talk* continuino a veicolare, attraverso parole e immagini, significati relativi alle migrazioni parziali, stereotipati, incompleti e spesso anche strumentalizzati a fini politici.

Se il "quarto potere" veicola ancora questi messaggi negativi relativi alle migrazioni, ci siamo chiesti che cosa, invece, trasmetta il "quinto potere". A tal proposito, la letteratura appena citata ci ha dato una testimonianza, sebbene parziale, attraverso l'analisi dei *talk*. La nostra ricerca, partendo da questi dati, si è prefissata di analizzare le serie televisive italiane per una pluralità di motivazioni, di cui brevemente diamo conto.

In primis, la scelta delle serie tv è dovuta principalmente all'ampia fortuna e fama di cui oggi godono a livello mondiale. Diffuse in modo ca-

pillare, il loro messaggio raggiunge milioni di spettatori e, pertanto, diventa interessante capire quale linguaggio e quale rappresentazione di migrazione viene trasmessa. Se il tema migrazioni e mass-media è stato analizzato, soprattutto per quanto riguarda la stampa e poi anche la televisione, prediligendo film e *talk*, meno attenzione è stata rivolta alle serie televisive⁴. Pertanto, il nostro intervento declinato sulle serie tv come strumento di analisi e studio sulle migrazioni assume, secondo noi, una certa originalità tematica da giustificare la scelta. Infine, è stato dimostrato⁵ come le serie tv siano uno strumento privilegiato di analisi e di studio anche a carattere geografico, e pertanto, funzionale al nostro discorso sul tema delle migrazioni.

Nella scelta delle serie televisive italiane il discrimine è stato la partecipazione a serie televisive italiane dell'attore Gabriele de Luca, la cui storia artistica e personale è già di per sé una testimonianza privilegiata di certi stereotipi e condizionamenti socio-culturali, come lo stesso attore conferma nell'intervista a noi rilasciata.

Delle serie televisive considerate al fine della nostra ricerca (Tab. 1) abbiamo valutato qualitativamente alcuni elementi – le caratteristiche strutturali, la rappresentazione individuale o di gruppo del migrante, il contesto nel quale viene rappresentato, i modi e i linguaggi della narrazione seriale, il ruolo sociale che l'immigrato occupa nelle serie televisive e anche la parte attoriale che gli viene affidata – che riteniamo funzionali alla costruzione dell'immagine del migrante e alla sua relativa percezione da parte dei telespettatori. Ci ricorda lo scrittore Salman Rushdie, nel romanzo *I versi satanici*, attraverso le parole rivolte dalla manticora al protagonista Saladin, che chi trasforma in mostri i tanti migranti sono coloro che li descrivono. "Tutto qui. Hanno questo pote-

Tab. 1. Le serie televisive analizzate.

Serie televisiva	Anno	Canale di trasmissione	Personaggio e/o ruolo interpretato da Gabriele de Luca
Don Luca c'è	2008	Italia Uno	Ritchie
La ladra	2010	Rai Uno	Bashir
Cugino e Cugino	2011	Rai Uno	Ajid
Un amore e una vendetta	2011	Canale 5	cameriere
Sposami	2012	Rai Uno	Felek
Provaci ancora prof.! 5	2013	Rai Uno	Idris

re di descrizione e noi soccombiamo alle immagini che loro inventano”⁶.

Gabriele de Luca tra stereotipi e pregiudizi

“Che cosa ne sai tu che vieni dal Senegal?” Queste parole vengono pronunciate nella canonica di don Luca, dalla catechista, che insieme al sacrestano è intenta a far funzionare un computer donato dalla diocesi al parroco. Il destinatario di questo messaggio è il giovane Ritchie, interpretato da Gabriele de Luca, che si propone di aiutare i due nell’impresa dell’installazione del pc, ma secondo la catechista, piena di pregiudizi, un senegalese immigrato di tecnologia non ne può sicuramente sapere. La supremazia culturale, tecnologica del mondo occidentale *versus* un Sud del mondo omologato e percepito indifferentemente come luogo di sub-culture. Questo è il messaggio che la catechista veicola con quella battuta che rivela miopia culturale, ignoranza, stereotipizzazione, predilezione per la semplificazione piuttosto che per la complessità.

Dalla parrocchia al carcere, le dinamiche socio-culturali e il ruolo attoriale per de Luca non mutano. Con il nome di Ajid, nella serie *Cugino e Cugino*, lo ritroviamo ad interpretare un maghrebino spacciatore che sconta la sua pena. La puntata seriale dedicata al tema della migrazione – il cui titolo è *Salvate Khadjia* – vede un coacervo di luoghi comuni. Ajid è un extracomunitario spacciatore, che sconta la sua pena in carcere e che ha una sorella, Khadjia, guarda caso, prostituta, in pericolo di vita.

Nella scena che vede Ajid dinanzi al magistrato si può individuare una persistenza stereotipata che diventa luogo comune nel racconto seriale: alla dottoressa Fontana, italiana, paladina della giustizia dai tratti tipicamente occidentali – capelli biondi, carnagione chiara – si contrappone un ragazzo immigrato di colore che sconta una pena per spaccio di droga e parla con una chiara inflessione francese, retaggio del colonialismo.

La serie restituisce un’immagine dell’immigrazione semplicistica, con una pregiudiziale negativa nella quale possiamo intravedere un pericoloso sillogismo universale costituito dagli elementi immigrati e delinquenza. Se, infatti, consideriamo, rimanendo nella logica del sillogismo aristotelico, Ajid un immigrato (premessa minore) e gli immigrati dei delinquenti (premessa maggiore), la conclusione sarà che Ajid è un delinquente perché immigrato.

Cambiando serie non cambiano le rappresen-

tazioni relative all’immigrazione, ritratta sempre con sfumature negative. In *Sposami*, l’attore de Luca interpreta Felek, cugino di un’immigrata etiopie di nome di Emebet, infermiera che convola a nozze con un italiano. I preparativi per le nozze miste e la cerimonia nuziale sono il tema centrale della serie da cui scaturiscono equivoci e *gags*.

La scenografia di questa puntata è costituita da un villino utilizzato come atelier di abiti da sposa dove per un equivoco si presentano tutti gli invitati etiopi del matrimonio. La giovane manager dell’atelier – Nora – a sua insaputa aprendo il cancello della villa si ritrova gli ospiti, da lei definiti “la tribù”. Chiedendo spiegazioni al suo socio in affari, nonché ex marito, riferendosi agli invitati etiopi, parla, sarcasticamente, di “invasione” e di “immigrazione clandestina”. Anche nella celebrazione del matrimonio, organizzato secondo le antiche tradizioni etiopi, viene messo in evidenza, con una supponente superiorità culturale, l’elemento della tradizione locale etiopie come l’espressione non della diversità che è ricchezza ma dell’arretratezza culturale. In questo caso ad essere contrapposte sono le culture colte ed egemoniche delle popolazioni occidentali e le culture arretrate e tribali delle popolazioni immigrate.



Fig. 1. L’attore Gabriele de Luca.
Fonte: © Gabriele de Luca.

Nella serie televisiva *La ladra* vediamo de Luca vestire l'abito del cameriere-sommelier. Nella prima puntata un cliente entra nel ristorante e rivolgendosi al cameriere afferma: "Abdul, mi chiami la tua padrona". Lui, alquanto risentito afferma, presentandosi: "Io mi chiamo Bashir e la schiavitù è stata abolita...". Da questo scambio di battute emerge che il migrante viene percepito non nella sua individualità ma in quanto straniero appartenente al gruppo sociale degli immigrati che agli occhi del cliente occidentale appaiono tutti uguali. Abdul, sebbene sia un nome di persona, diventa un iperonimo per indicare non l'individuo immigrato bensì il fenomeno immigrazione.

Ritroviamo lo stesso nome in un'altra serie televisiva *Provaci ancora prof.! 5*, dove Abdul è un marocchino violento che viene ucciso da un padre razzista per porre fine alla relazione nata tra lui e sua figlia. In questa serie televisiva Gabriele de Luca è lo studente Idris, dell'Istituto Tecnico Statale Mandela di Torino, scuola di frontiera multietnica. Lo ritroviamo protagonista nell'ultima puntata, in una situazione legata ad un omicidio. All'inizio delle indagini, anche grazie al fattore pregiudiziale – immigrato, con un certificato penale vergato da alcune condanne per rissa – è uno dei principali indiziati. È solo un pregiudizio perché in realtà l'immigrato Idris non ha nulla a che fare con l'omicidio, anzi si scopre che aveva difeso la propria fidanzata Sabrina dalle *avances* dello zio, razzista e implicato in loschi affari.

Queste citazioni dalle serie, che non hanno una pretesa di esaustività quantitativa, diventano l'occasione per riflettere sulla qualità della produzione seriale italiana in rapporto alle migrazioni.

Preconcetti e cliché nella raffigurazione dell'immigrato

Le serie televisive italiane analizzate restituiscono un'immagine dell'immigrato stereotipata, legata al mondo della criminalità, della marginalità e della fragilità sociale ed economica. Le serie televisive offrono immagini di migranti fisse e ormai in parte superate. Si evidenzia una contrapposizione tra la figura del migrante reale, che potremmo definire liquida, per dirla con Bauman (2002), difficile da definire e categorizzare e quella del migrante rappresentato negli schermi seriali che si caratterizza per la sua fissità di ruoli e funzioni socio-culturali.

Le serie tv sembrano non adeguarsi ai tempi che mutano e persiste, divenendo uno stereotipo,

la rappresentazione passiva del migrante con un profilo spesso negativo⁷.

Sebbene la nostra analisi sia di tipo qualitativo e non rispondente alle leggi della statistica, possiamo, comunque, tracciare un profilo del migrante rappresentato.

Prevale quasi sempre un migrante di genere maschile, in quanto la donna è subordinata alla figura preminente del maschio. Nelle serie analizzate le figure femminili sono raffigurate come sorelle (*Cugino e cugino*), come mogli (*Provaci ancora Prof! 5*), spesso neanche appaiono ma vivono solo nelle parole del proprio uomo – è il caso di Hafiz, (*La ladra*) quando racconta brevemente la sua storia e quella della moglie.

Il migrante non viene riconosciuto per la sua identità individuale ma piuttosto per la sua provenienza nazionale o etnica o per la sua religione, determinando, così, un processo di personalizzazione senza la persona. Pakistano, maghrebino, senegalese sono alcuni degli etnonimi utilizzati per individuare i protagonisti immigrati delle serie televisive italiane analizzate. Persiste, inoltre, una rappresentazione del contesto di appartenenza del migrante legato al mondo della illegalità attraverso sfumature che vanno dal protagonismo di azioni negative – spesso solo frutto di pregiudizio – al vittimismo. È il caso di Idris (*Provaci ancora Prof.!5*), sospettato di essere l'autore di un omicidio – i poliziotti sarcasticamente ricordano le sue condanne e anche quelle del padre – che, invece, si rivela essere stato compiuto da due ricettatori. Questo processo narrativo facilita la sovrapposizione dell'immigrato con l'immagine del malvivente, contribuendo così a determinare quel racconto ipersemplicito, schematico che privilegia i toni emozionali con sfumature che vanno dal pietismo (l'agente di custodia che si commuove in *Cugino e cugino* dopo aver visto i due fratelli maghrebini che si incontrano) al razzismo (Hafiz è "la zecca", il "clandestino"). Non vi è un approfondimento culturale, sociale della migrazione e dei suoi soggetti. È significativo che l'attore de Luca interpreti, sebbene le sue origini siano italo-brasiliane, personaggi totalmente lontani fisiognomicamente dalla sua *facies*: maghrebino in *Cugino e cugino*, senegalese in *Don Luca c'è*, etiopico in *Sposami*. Basta essere mulatto e con i capelli neri e arruffati per diventare diverso, lontano, altro. Non vi è una ricostruzione attenta, complessa, profonda, si tende all'omologazione. Anche il ruolo sociale che viene interpretato dall'attore-migrante permane in uno *status* non qualificato: Gabriele de Luca se non è malvivente e spacciatore è rappresentato come cameriere (*Un amore e*

una vendetta) al massimo *sommelier* nella serie (*La ladra*). Scrive Bizot⁸, scrittore francese, autore di una serie tv seguitissima in Francia (*Fais pas ci, fais pas ça*) che la *fiction* può essere un importante strumento per fondare un linguaggio culturale europeo comune. Ma quale messaggio in rapporto alle migrazioni deve essere veicolato, considerato che la rappresentazione attuale della migrazione nelle serie televisive è ambigua, distratta, semplicistica, senza speranza sociale e culturale?

Il valore della migrazione. Nuove trame da scrivere

La migrazione, soprattutto quella internazionale, tenendo in considerazione anche la portata quantitativa, rappresenta ormai un fenomeno importante, non comprimibile.

Le configurazioni migratorie sono cambiate. Si sono modificati i profili dei migranti – non emigrano solo i più poveri e gli indigenti ma anche individui altamente qualificati – e nuove rotte si profilano – non si registrano più spostamenti esclusivamente dal Sud del mondo verso il Nord ma anche migrazioni longitudinali Sud-Sud e Nord-Nord (Wihtol De Wenden, 2013; Amato, 2011).

In questo caleidoscopico mondo delle migrazioni l'Italia, divenuta a partire dagli anni Novanta del XX secolo terra di immigrazione, rappresenta non solo la prima tappa di un viaggio che spesso prosegue verso l'Europa del Nord ma anche terra di destinazione di lunga permanenza i cui effetti territoriali, culturali e sociali sono complessi e significativi. Spesso, invece, semplificati e sottovalutati. L'immigrato non è solo il venditore ambulante "clandestino" che grava sul nostro sistema sociale e sanitario. La ricerca già ricordata della Fondazione Leone Moressa ci dà testimonianza che l'immigrazione contribuisce con l'8,8% al PIL italiano. Che il lavoratore immigrato, i cui guadagni mediamente sono inferiori a quelli degli italiani, contribuisce comunque al pagamento delle imposte attraverso le dichiarazioni reddituali (nel 2012 hanno dichiarato circa 44 miliardi). Inoltre, va anche detto che il lavoro dei migranti, spesso percepito come una minaccia per il lavoratore italiano, diventa necessario per la società italiana e per la stessa economia in quanto gli immigrati occupano profili professionali che agli italiani non interessano affatto. La presenza dell'assistenza familiare o il lavoro nelle campagne e nelle industrie del Nord è garantito dalla presenza della popolazione straniera. Se volessimo analizzare l'immigrazione solo in termini eco-

nomici, di costi, di guadagni e di perdite potremo affermare che con l'immigrato il saldo in Italia è positivo. Non solo si ottiene un valore economico ma anche un arricchimento culturale e uno sviluppo sociale. Di questo le serie non danno conto. In questo caso è la realtà che ancora una volta supera la finzione. La società multiculturale in cui viviamo, attestata in primo luogo dalla multietnicità in ambito scolastico, racconta di una seconda generazione di immigrati integrata, strutturata, competitiva, che studia e che lavora, incominciando ad occupare anche posti di rilievo.

Una *fiction* sul ministro di colore, sul poliziotto cinese o marocchino, sull'insegnante e sul giudice di nazionalità extraeuropea, sull'imprenditore cinese o sull'ingegnere indiano potrebbe essere un potente messaggio di integrazione e di multiculturalismo che servirebbe a infondere negli immigrati un senso di speranza sociale e negli italiani la giusta immagine di una immigrazione che non è un problema ma una risorsa, un elemento di sviluppo economico e socio-culturale.

La Commissione Europea nel documento sul Piano d'Azione sull'Imprenditorialità 2020 confida che i migranti possano costituire un importante bacino potenziale imprenditoriale in Europa⁹. È su questi temi che sollecitiamo i nuovi romanzieri delle serie televisive italiane a cimentarsi.

L'intervista

Abbiamo incontrato a Roma, dove vive, l'attore Gabriele de Luca, che gentilmente ha conversato con noi sul tema *fiction* e migrazioni. Diamo testimonianza di questo piacevole incontro, preziosa fonte della nostra ricerca.

D. Gabriele ci puoi brevemente parlare delle tue origini?

R. Sono di origine italo brasiliana, il mio aspetto non completamente caucasico lo conferma. Sono quello che in America chiamerebbero *mixed-race*.

D. Il tuo aspetto fisico condiziona la tua carriera cinematografica?

R. Da un certo punto di vista il mio aspetto fisico ha fatto anche la mia fortuna dandomi la possibilità di entrare in quell'anello di personaggi che raccontano l'evoluzione culturale della nostra società; al tempo stesso, però, il rappresentare quel tipo di figure mi ha etichettato ad un certo *clichè* di vita sociale.

D. Cosa pensi della *fiction* italiana in termini di narrativa?

R. Secondo me la *fiction* italiana è ben fatta, ma



la narrazione non è al passo con i tempi, è rimasta attaccata ad una vecchia concezione della società.

D. Vedo dalla tua filmografia che hai preso parte a molti progetti anche stranieri. Cosa ne pensi in particolare della narrazione seriale estera?

R. Sicuramente consentono maggiore spazio e libertà nella messa in gioco di personaggi di differenti etnie e culture, quindi, anche per questo, rimangono più al passo con i tempi e con le varie evoluzioni sociali. Danno più attenzione ai caratteri dei personaggi che al *background* degli attori.

A loro interessa meno se un attore che deve rappresentare un giudice sia bianco o nero. Un attore come me può essere preso in considerazione anche per ruoli normali e non solo per quelli legati ai luoghi comuni dell'extracomunitario o dello straniero.

D. Quali sono i ruoli più qualificanti da un punto di vista sociale che hai interpretato?

(Dopo una lunga pausa e una grassa risata...).

R. Quelli sicuramente dove non finivo in questura o in prigione.

D. Pare di capire che esiste una categorizzazione di ruoli. E tu sembri far parte di quella schiera attoriale che interpreta soggetti stranieri. Possiamo definirlo un meccanismo ghezzante?

R. In tante situazioni sì. Molte volte ai provini mi sono sentito dire sei molto bravo ma non so quanto ancora possiamo puntare sul tuo aspetto. E mi sono sentito molto spesso una Mariah Carey all'italiana, "non sei bianco per i bianchi, non sei nero per i neri"!

D. Cosa speri per la narrazione seriale italiana?

R. Come in tanti progetti stranieri spero che anche in Italia la narrazione incominci ad aprire gli occhi a dei contesti nuovi e più colorati così facendo fa, a sua volta, aprire gli occhi anche alla società che la guarda.

Bibliografia

- Amato F. (a cura di), *Atlante dell'immigrazione in Italia*, Roma, Carocci, 2008.
- Amato F., dell'Agnese E. (a cura di), *Schermi americani. Geografia e geopolitica degli Stati Uniti nelle serie televisive*, Milano, Unicopli, 2014.
- Arena G. et al., *Italia crocevia di genti. Immigrazione al positivo. La nascita di una cultura multi-etnica*, Perugia, Rux, 1999.
- Associazione Carta di Roma, *Notizie alla deriva. Secondo rapporto annuale carta di Roma*, Roma, Edizione Ponte Sisto, 2014.
- Associazione Carta di Roma, *Notizie fuori dal ghetto. Primo rapporto annuale carta di Roma*, Roma, Edizione Ponte Sisto, 2013.
- Bauman Z., *Modernità liquida*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011.
- Censis, *Immigrati e minoranze etniche nei media. Tuning into diversity*, Roma, Censis, 2002.

Commissione Europea, *Comunicazione della Commissione al Parlamento Europeo, al Consiglio, al Comitato Economico e Sociale Europeo e al Comitato delle regioni. Piano d'Azione Imprenditorialità 2020. Rilanciare lo spirito imprenditoriale in Europa*, COM(2012) 795, 2013.

dell'Agnese E., *Paesaggi ed eroi*, Torino, Utet, 2009.

Fondazione Leone Moressa, *Il valore dell'immigrazione*, Milano, FrancoAngeli, 2015.

Georgiou M., *Media and the city. Cosmopolitanism and difference*, Cambridge, Polity, 2013.

Pardo D., *Bizot: Fiction d'Europa unitevi*, *LaRepubblica.it*, 10 marzo 2015, <http://www.repubblica.it/cultura/2015/03/10/news/thierry_bizot_fiction_d_europa_unitevi_109197823/>.

Triandafyllidou A., Ulasiuk I., *Results of the Pilot Study on Selected Italian Media* in A. Triandafyllidou et al., *Mediva Diversity Indicators. Assessing the Media Capacity to Reflect Diversity & Promote Migrant Integration*, 2012, consultabile alla pagina <http://mediva.eu.eu>.

Wihtol De Wenden C., *Les nouvelles migrations. Lieux, hommes, politiques*, Paris, Ellipses, 2013.

Sitografia

<http://www.cestim.it/>

<http://www.cuginoecugino.rai.it/>

<http://www.eu.eu/Projects/MEDIVA/Home.aspx>

<http://www.laladra.rai.it/>

http://www.mediaset.it/corporate/televisione/italia/reti/programmi/don_luca_2008_it.shtml

<http://www.provaciancoraprof.rai.it/>

<http://www.sposami.rai.it/>

Note

* Questo articolo è frutto di riflessioni condivise e partecipate da parte degli autori. Ai fini della valutazione i paragrafi 3 e 4 sono da attribuire a Cardillo, i paragrafi 1, 2 e 5 a De Felice.

¹ Alla luce dell'economia del contributo ci limitiamo in questa sede a fornire solo alcune indicazioni bibliografiche repertoriali sul tema mass-media e migrazioni. Sicuramente, a scala europea, è da ricordare il database bibliografico elaborato da MEDIVA (Media for Diversity and Migrant Integration) consultabile online alla pagina <http://mediva-project.eu/db/bibliography>. Si confrontino anche i report elaborati dallo stesso centro di ricerca che vede coinvolti diversi partners e istituzioni tra cui il Robert Schuman Centre for Advanced Studies (RSCAS) presso l'European University Institute. A scala nazionale attraverso il portale del CESTIM (Centro Studi Immigrazione) si può accedere alla pagina dedicata al tema migrazioni e mass-media dove si possono consultare documenti, rapporti e analisi elaborati dai centri di ricerca nazionali ed europei.

² L'associazione, nata nel 2011, si prefigge come obiettivo di dare attuazione al protocollo deontologico, noto anche come Carta di Roma, per una informazione corretta sui temi dell'immigrazione. Si cfr. il sito alla pagina www.cartadiroma.org dove si possono consultare i rapporti e il codice deontologico.

³ Solo l'1,78% degli articoli è dedicato alle migrazioni, percentuale molto bassa se confrontata, a titolo d'esempio, al 15% registrato in Olanda.

⁴ Non vi è in tal senso una ricca bibliografia. Rinviamo ad un rapporto del Censis del 2002, ad una monografia di Georgiou (2013) che dedica al tema un capitolo e a dell'Agnese (2009).

⁵ Sul tema geografia e *fiction* rinviamo a dell'Agnese e Amato (2014).

⁶ Salman Rushdie, *I versi satanici*, Milano, Mondadori, pp. 181-182.

⁷ Ben diversa la situazione negli Stati Uniti dove individui appartenenti a minoranze etniche hanno sempre avuto un ruolo nelle serie televisive, quasi sempre da comprimario. In alcune serie di successo degli anni Settanta e Ottanta membri della comunità afro-americana hanno addirittura rivestito ruoli di protagonista (basti pensare ai *Robinson* o ai *Jefferson*). Una novità rappresenta la recentissima serie *Fresh off the Boat*, prodotta da ABC, accolta con successo da pubblico e critica e rinnovata per una seconda stagione. Ispirata alla biografia dello *chef* Eddie Huang, racconta la storia di

una famiglia taiwanese che a metà degli anni Novanta si trasferisce da Washington ad Orlando. Le iniziali difficoltà d'integrazione, man mano superate, sono viste attraverso gli occhi del protagonista adolescente, in un primo momento sconvolto culturalmente dal fatto che nella nuova città manchi un quartiere cinese...

⁸ Sulla pagina culturale del quotidiano la Repubblica è stata pubblicata un'intervista allo scrittore Bizot, da cui abbiamo tratto questa citazione e a cui rinviamo per cfr. http://www.repubblica.it/cultura/2015/03/10/news/thierry_bizot_fiction_d_europa_unitevi_-109197823/

⁹ Si legge nel documento: «Sono stati i migranti a fondare il 52% delle start-up create nella Silicon Valley tra il 1995 e il 2005 e Israele deve gran parte del suo successo alla propria popolazione immigrata. Secondo l'OCSE, i migranti hanno uno spirito più imprenditoriale rispetto alla popolazione indigena» (Commissione Europea, 2013).



Migrazioni e cinema: il viaggio invisibile e lo stereotipo della rappresentazione

Il mondo come rappresentazione, adunque, ha due metà essenziali, necessarie e inseparabili. L'una è l'oggetto, di cui sono forma, spazio e tempo, mediante i quali si ha la pluralità. Ma l'altra metà, il soggetto, non sta nello spazio nel tempo; perché essa è intera e indivisa in ogni essere rappresentante
(Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819).

Summary: MIGRATION AND CINEMA: THE INVISIBLE TRAVEL AND THE STEREOTYPE OF REPRESENTATION

This work aims at analysing French cinema about migrations and the controversial relationship with Otherness. Since the first migratory flows in France, cinema has focused on the contradictions of colonization and decolonization, as well as on migrants' definitive settling. What is more, cinema has also portrayed the deep tensions between the so-called "issues de l'immigration" and the "français de souche", often linked to the physical and symbolic re-appropriation of urban spaces and the related claims of cultural identities.

After a short introduction of narratives and stereotypes of migrations in the European cinema, the paper focuses on the representations of the relations between France and migrants as portrayed in some selected movies, by following the evolution of their aesthetic features and socio-cultural values.

Keywords: France, Cinema, Decolonisation, Migrants, Stereotypes.

Cinema e migrazioni: l'invisibilità del viaggio e la rappresentazione dello stereotipo

Come afferma Marco Dalla Gassa: "Che il cinema sia un grande riproduttore di stereotipi è verità scontata; che l'immagine (mediatica, culturale, politica ecc.) delle altre culture si nutra di luoghi comuni altrettanto. [...] Non può, comunque, esaurirsi in un sillogismo la consapevolezza che la visione cinematografica delle tradizioni, degli usi e costumi 'altri' sia debitrice di immaginari convenzionali che talvolta superano il limite della verità per trasformarsi in semplicistici cliché" (www.minori.it/minori/gli-immigrati-di-seconda-generazione-nel-cinema-europeo-contemporaneo). Accanto ai cliché, infatti, il cinema sa raccontare storie che ribaltano gli stessi cliché. Il matrimonio combinato, ad esempio, è un'espressione d'identità culturale che subisce in alcuni casi un ribaltamento raffigurativo. Mentre in *East is East* di O'Donnell (1999) o in *Un bacio appassionato* di Loach (2004) rappresenta un'usanza arcaica, ne *La sposa turca* di Akin (2003) o in *Jalla! Jalla!* di Fares (2000) diviene uno strumento di emancipazione

femminile; in entrambi i film, le coprotagoniste, per raggiungere i propri obiettivi di emancipazione accettano di sposare un uomo che non amano per liberarsi dal controllo familiare e vivere la propria vita in maniera incondizionata (Frasca, 2004; Dalla Gassa, 2011).

La produzione cinematografica internazionale incentrata sulle migrazioni non si limita alla sola rilettura delle migrazioni; rispecchia l'evoluzione del fenomeno, descrivendo le diverse dinamiche che si dipanano a partire dalla seconda metà del secolo scorso, da quando, accanto alle motivazioni economiche, ad incrementare la mobilità transnazionale si sono aggiunti gli sconvolgimenti geopolitici della decolonizzazione (Graziano, Nicosia, 2012). Come ogni altra differente forma descrittiva, anche il cinema dipende da un punto di vista contestualizzato e, a partire da questo, riporta storie che articolano o rinforzano i valori e le norme stabiliti all'interno di una società, oppure tentano di darne una lettura alternativa, nella speranza di riuscire a scardinare l'ordine sociale. Così è possibile avvalersi del cinema come strumento interpretativo, anche di un fenomeno

complesso come quello delle migrazioni. Quindi il cinema costituisce uno strumento molto utile per lo studio e l'analisi dei rapporti tra i luoghi e gli individui, in quanto evidenzia ed isola alcuni aspetti della realtà e permette all'osservatore un approccio differente rispetto a quello abituale (Fornara, 2001; Raoulx, 2009).

Per questo, bisognerebbe analizzare la rappresentazione cinematografica delle identità culturali da quest'ultima prospettiva. L'identità-migrante è composta da plurime identità: da quella di partenza a quella di transito, sino alla ri-definizione di un'identità correlata all'esperienza attuale. Un'esperienza maturata durante un viaggio rischioso che conduce chi migra in nuovi territori, in cui non vi è un'appartenenza, ma solo la speranza di poter costruire una nuova dimensione vitale in cui riconoscersi e contestualmente farsi conoscere dagli altri. "Quando un migrante decide di partire, abbandonando temporaneamente o definitivamente lo spazio dal quale proviene, imbrocca dunque un cammino irto di ostacoli che comporta il divenire 'straniero' per effetto di un puro e semplice attraversamento – che è anche un attraversamento di se stesso. All'interno di tale traghetamento si situa l'ambiguità costitutiva della figura di chi, cittadino del suo paese, emigrando in un qui-e-ora conosciuto diviene immigrato in un altrove a lui 'estraneo'" (Caritas di Roma Migrantes, 2010, p.127). L'esperienza fisica della migrazione è il frutto di un processo decisionale che richiede tempo; tuttavia, non sempre tale risorsa è a disposizione di chi progetta il proprio percorso; ciò fa riflettere sull'incertezza della decisione derivante da paure e inquietudini che accompagnano i viaggi migratori.

I temi affrontati sono plurimi, anche se non tutti ricevono, nell'ambito del cinema europeo sul tema dell'immigrazione, una analoga attenzione. Quel che sorprende, fino ad acquisire carattere strutturale, ad esempio, è che essi sono quasi del tutto privi della rappresentazione del viaggio stesso. Per la gran parte dei film che raccontano le storie di immigrati che giungono o vivono in Europa, il tema del viaggio sembra quasi rimosso, tenuto nascosto eppure radicato nella fatica dell'integrazione, nella speranza di una contaminazione culturale, nell'inquietudine dello sradicamento, sentimenti tipici di ogni straniero dello schermo (e non solo). Fa eccezione *Cose di questo mondo* di Winterbottom (2002) dove il viaggio/odissea dei due giovani protagonisti, che attraversano l'Iran, la Turchia, l'Italia, la Francia per arrivare in Gran Bretagna occupa quasi tutta la pellicola (Frasca, 2004, p. 206). In una pellicola dove tutti i perso-

naggi sono stranieri, si evidenzia l'invisibilità dei migranti spinti a fuggire dal proprio Paese d'origine per un bisogno-sogno di migrazione: bisogno di cercare condizioni di vita migliore, di ricongiungersi con i propri familiari, di scappare da un ambiente ostile che non garantisce le condizioni minime di sussistenza.

Il sogno è la speranza di raggiungere i propri obiettivi personali e professionali, un sogno di cambiamento, di trasformazione del proprio stile di vita, di avere un'occasione di riscatto. Bisogni e sogni che richiedono una partenza che concentri tutte le energie nel viaggio e nel raggiungimento di una nuova meta (Deluigi, 2012, pp. 38-58). Bisogni e sogni sono presenti anche in *Le cri du coeur*, di Idrissa Ouédraogo (1994) dove il piccolo Moctar, dal Mali, accompagnato dalla madre, raggiunge a Parigi il padre, divenuto proprietario di un'autofficina e dunque in grado di garantire alla propria famiglia un futuro, e in *Welcome* di Lioret (2009), in cui il protagonista Bilal, un immigrato curdo-iracheno, stringe un rapporto di amicizia profonda con un istruttore di nuoto e poi tenta di attraversare a nuoto la Manica per ricongiungersi con la fidanzata.

In altre pellicole, come *Tutti per uno*, di Goupil (2010) e *Miracolo a Le Havre* di Kaurismäki (2011), emerge invece lo spirito solidale che accomuna gli immigrati. La prima pellicola è ambientata nel futuro, e per la precisione nel 2067; la protagonista Milana, originaria della Cecenia e arrivata a Parigi senza documenti, ricorda il periodo della sua prima infanzia, segnato dalle politiche francesi d'immigrazione, che in quegli anni miravano ad espellere dal suolo transalpino tutti i clandestini sprovvisti di idonea documentazione, e i pomeriggi trascorsi con i compagni di scuola. *Miracolo a Le Havre* di Kaurismäki (2011) racconta invece di un lustrascarpe, Marcel Marx, che vive a Le Havre, lotta contro la malattia che attanaglia la moglie Arletty e nel contempo si prodiga ad aiutare Idrissa, un ragazzino immigrato dall'Africa, approdato in Francia in un container che cerca di raggiungere la madre in Inghilterra (Dalla Gassa, 2011).

Nel gruppo di pellicole definite dalla rivista *Cahiers du Cinéma* come *Banlieue film* (v. par. 2), ha un ruolo centrale lo spazio socio-culturale della città, corrispondente ad una specificità geografica, oltre che tematica e narrativa, ad un contesto periferico ed escluso rispetto al nucleo urbano, ma dotato di una forte connotazione sociale, poiché vi risiede la maggior parte delle famiglie di immigrati in Francia. Parigi, nelle *banlieues*, Marsiglia e Lione sono state le *location* di queste pellicole, prodotte da una generazione di giovani registi transalpini figli



di immigrati nordafricani. Queste pellicole, tra cui *L'argent fait le bonheur* (1993) di Guédiguian ed altre riportate nel paragrafo successivo, esaltano un territorio particolare, con un proprio immaginario, utilizzando peculiari strumenti di produzione che mettono in evidenza la trasformazione della stessa realtà socio-urbana (Bisciglia, 2013).

Dunque, come evidenziano Capussotti ed Elena (2010) in un saggio sulle immagini meticce nel cinema europeo, le recenti rappresentazioni dell'immigrazione suggeriscono che gli spostamenti nel tempo e nello spazio non costituiscono più la peculiarità del viaggio, ma si presentano nell'esperienza quotidiana di donne e uomini, scandita dalle contraddizioni di una patria mai vista e di un'Europa che fatica a diventare la casa di chi ha tratti somatici ed una pelle differenti o la lingua contrassegnata da altri suoni. Sembra verificarsi, secondo le studiosi di cinema coloniale, una sorta di elevazione del viaggio, una sua trasformazione da esperienza fisica a ricerca di un "altrove" che spesso diviene un unico universo.

L'alterità nel cinema francese: giochi (e gioghi) di regards

La capacità della Settima arte di agire come un vero e proprio "strumento mitopoietico tanto potente da oltrepassare il meccanismo mimetico della messa-in-scena per diventare un momento costitutivo della realtà sociale" (dell'Agnese, 2007, p. 65) è particolarmente evidente nel caso della produzione cinematografica francese incentrata sulle migrazioni e sui francesi di origine migrante.

Lo sguardo del cinema d'Oltralpe, infatti, si è a lungo soffermato sulle contraddizioni della colonizzazione e decolonizzazione, sul controverso processo di sedentarizzazione in terra francese e sulle attuali tensioni, declinate anche nella riappropriazione fisica e simbolica degli spazi urbani, che contraddistinguono l'integrazione dei cosiddetti *issues de l'immigration*, ovvero i migranti di seconda e terza generazione (Gastaut, Gaertner, 2014).

Più che riflettere come un caleidoscopio, il cinema francese ha restituito una geo-grafia, una narrazione "spettacolarizzata" di una realtà semanticamente connotata, che (ri)produce, con diverse modalità narrative, le relazioni di potere tra un paese dalla fiera tradizione assimilazionista e l'Alterità migrante (cfr. dell'Agnese, 2007).

Per anni, secondo Gaertner (2005, p. 190), la rappresentazione degli arabi¹ è condannata a

"rentrer dans le bleu de travail étroit de l'Arabe de service".

Inspirandosi alle tre epoche dell'immigrazione algerina in Francia di cui parla Sayad nel 1977², Hargreaves (2012) applica la medesima griglia analitica ai mutamenti intercorsi nella trasposizione cinematografica della popolazione d'origine maghrebina, seppure l'evoluzione non implichi *tout court* un passaggio da una fase all'altra, ma spesso una sovrapposizione di prospettive.

Nello sguardo cinematografico *situé à l'extérieur de la société d'accueil*, i *topoi* principali si ancorano al paese d'origine, che risulta preponderante nella narrazione; il *regard de transition ou de passeur* colloca i migranti maghrebini all'interno della società d'accoglienza, seppur in spazi marginali, riecheggiando la condizione dei francesi di origine immigrata alle prese con la "la doppia assenza" (Sayad, 1999), ovvero l'incapacità di riconoscersi sia nella terra d'origine, sublimata spesso in un luogo onirico che sopravvive negli interstizi della memoria familiare, sia in quella di accoglienza, dalla quale non si sentono riconosciuti; infine, lo sguardo definito *d'inclusif ou de banalisant* incorpora pienamente i migranti nel sistema sociale francese, seppur in modo spesso controverso (Hargreaves, 2012, p. 96).

A fine anni Settanta, in piena ridefinizione dello scenario migratorio globale, registi come il francese Michel Drach, autore di *Elise ou la vraie vie* (1970), o l'algerino Ali Ghalem, con i suoi *Mektoub* (1970) e *L'Autre France* (1977), girano i primi lungometraggi consacrati alla vita dei lavoratori immigrati nel paese, fondati su una dialettica irrisolvibile. Da un lato, la Francia terra d'esilio e provvisorietà, un limbo in cui galleggiano le identità monche dei migranti; dall'altro, l'immagine sovrastante e intrisa di nostalgia del paese d'origine. Nel 1974 è il film di successo di Yves Boisset, *Dupont Lajoie*, ad accendere i riflettori sul razzismo serpeggiante nella società francese. Nonostante le critiche di manicheismo narrativo (francesi-razzisti/immigrati-vittime), il film squarcia un velo di silenzio con cui per anni il Paese ha celato l'urgenza della questione migratoria, relegata ai margini del dibattito pubblico e dell'agenda politica³.

A partire dagli anni Ottanta, nonostante le perduranti demistificazioni e gli scampoli di retorica orientalista – tanto che il cinema è accusato di aver partecipato attivamente alla cristallizzazione dell'avventura coloniale (Benali, 1998) – la cinepresa continua a indugiare su quel misto di repulsione e fascinazione che governa i rapporti tra Occidente e Oriente da secoli, lasciando però emergere inediti giochi/gioghi di identi-

tà. Alle immagini di solitudine e desolazione dei migranti di prima generazione, giunti in Francia senza la famiglia per soddisfare la domanda di manodopera in pieno boom postbellico, si sovrappone un discorso narrativo più articolato, spesso ambivalente, che riflette il carattere complesso dell'integrazione delle seconde generazioni (Gastaut, 2001).

Si delinea, così, quel filone etichettato come cinema *Beur*⁴, il cui capostipite è considerato *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) di Mehdi Charef che, oltre a scontare il limite, presso il grande pubblico, di essere eccessivamente ancorato a discorsi e retoriche comunitarie, riproduce spesso l'immaginario incrostato di stereotipi e pregiudizi con cui la società dell'epoca si confronta con la questione migratoria. Seppur centrale in numerose produzioni, l'immigrato appare sul grande schermo così come è percepito nella realtà: relegato a ruoli subalterni o cristallizzato nel cliché del criminale o del povero. Come ricorda Tarr (2005, p. 3), "dominant French cinema has, until relatively recently, tended to suppress or marginalise the voices and narratives of the nation's troubling postcolonial others and (re)produce ethnic hierarchies founded on the assumed supremacy of white metropolitan culture and identity".

Nel decennio successivo, a segnare una svolta è il cosiddetto cinema di *banlieue*, nel quale la specificità dello spazio urbano condiziona trama e personaggi, in un rapporto di reciproca osmosi a lungo indagato dalla letteratura geografica (cfr. Lukinbeal, 2005).

Il successo di cineasti e attori d'origine maghrebina e dei loro film di *banlieue* è stimolato anche da strategie di marketing ritagliate sull'appartenenza etnica, finalizzate a intercettare un target di pubblico in costante crescita attraverso meccanismi di identificazione e riconoscimento. La costellazione di multiplex e complessi d'intrattenimento che punteggiano le aree periferiche francesi, infatti, concorre a trasformare non soltanto gli spazi urbani attraverso l'entertainment, ma anche a mutare le caratteristiche socio-culturali – ed etniche – degli spettatori (Blanchard, 2014)⁵.

Da *Douce France* di Malik Chibane (1995) e *Bye-Bye* di Karim Dridi (1995) fino al celebre *La Haine* di Mathieu Kassovitz (1995, in italiano: *L'Odio*), non soltanto il registro stilistico e le istanze mutano profondamente, ma anche il successo dei film, in alcuni casi inaspettato, consente ad attori d'origine immigrata di guadagnare uno spazio mediatico inedito. Per esempio, Daniel Morales, il protagonista della tetralogia di *Taxi* (1998) impersonato dall'attore franco-algerino Samy Naceri, è

l'eroe più visto della storia del cinema francese, con più di 28 milioni di spettatori⁶.

Gaertner (2012) parla addirittura di una nuova *Nouvelle Vague* che, più che movimento estetico omogeneo, include opere stilisticamente differenti, accomunate però dal superamento delle stereotipizzazioni caricaturali dei migranti. Orientando la cinepresa verso "les oubliés de la société de consommation" (Shor, 1996, p. 261), la nuova generazione di cineasti d'origine migrante illumina le contraddizioni di una società alle prese con le migrazioni irregolari, il multiculturalismo, la dialettica laicità/religioni, la marginalizzazione delle periferie, il fallimento delle politiche assimilazioniste, i rigurgiti nazionalisti e le derive religiose fondamentaliste.

La parabola di un processo migratorio coronato dalla sedentarizzazione è resa in modo tristemente paradossale in *Indigènes* (2006) di Rachid Bouchareb nel quale, alle scene iniziali che ritraggono la partenza dal Maghreb, fanno da contraltare le scene finali, che suggellano il carattere definitivo della migrazione con la sepoltura in Francia. L'immagine di Abdelkader, che ha prestato servizio per l'esercito francese durante la seconda guerra mondiale e si ritrova a condurre una vita di stenti in Francia in un *foyer pour travailleurs immigrés*, simboleggia le contraddizioni di un processo di riconciliazione tra ex madrepatria e colonie tutt'ora irrisolto.

La (ri)negoziatura di identità sospese nel limbo tra due culture è il tema dominante di numerose opere, fra tutte il pluripremiato *La Graine et le mulet* (2007) di Abdellatif Kechiche, che mette in scena la complessità di una famiglia franco-araba senza indulgere né in caratterizzazioni riduttive né alla facile retorica dell'etnismo come unico stilema narrativo. Non più soltanto maghrebini, i personaggi del film ricostruiscono brandelli di identità a partire dalle origini etniche, ma anche dalla condizione sociale, dall'intimità di persone al di là delle appartenenze. Eppure, nello stesso film, Kechiche gioca anche con l'incrocio di sguardi stereotipati impregnati di orientalismo. La figlia adottiva del protagonista Slimane, che dopo una vita di lavoro in Francia decide di aprirvi un ristorante, il giorno dell'inaugurazione improvvisa una danza del ventre in costume tradizionale, cedendo alle lusinghe di un'(auto)rappresentazione stereotipata ed esoticizzata per assecondare lo sguardo degli Altri.

In numerosi film realizzati a partire dagli anni Duemila la presenza maghrebina "invade" le rappresentazioni cinematografiche alla stregua di una vera e propria incorporazione che, in alcuni



casi, si traduce nell'annullamento della diversità. Rappresentazioni che, dunque, sembrano veicolare, più o meno inconsapevolmente, il paradigma di integrazione assimilazionista su cui si sono fondate le politiche migratorie francesi per decenni, la cui crisi irreversibile si è rifranta nei diversi episodi tragici che ne hanno costellato la storia recente a partire dalle rivolte delle *banlieues* del 2005.

Lungi dall'essere prerogativa del cinema "migrante", il tentativo di normalizzazione attraverso l'appiattimento identitario si estende a quello *mainstream*. Secondo Serge Kaganski (2001), il celebre film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), per esempio, restituirebbe l'immagine populista, retrograda ed edulcorata di una Francia "nettoyé de toute sa polysémie ethnique, sociale, sexuelle et culturelle", dove persino l'attore d'origine immigrata Jamel Debbouze vi interpreta un "beur désarabisé qui s'appelle Lucien".

Dalla violenza aberrante di *la Haine* all'ironia di *Intouchables* (2011, in italiano: *Quasi Amici*) di Olivier Nakache e Éric Toledano⁷, la (s)drammatizzazione della questione migratoria sembra aver percorso una parabola evolutiva, sconfinando anche in commedie destinati al grande pubblico. D'altra parte, come sottolinea Gasteaut (2001), soltanto se un film supera i confini della sala cinematografica, stimolando dibattiti e riscuotendo grande successo, può davvero incidere nella società⁸.

Senza sconfinare nel cinema "comunitario", arroccato nella difesa dei propri valori estetico-culturali, in film come *Beur, Blanc, Rouge* di Mahmoud Zemmouri (2005) o nel già citato e pluripremiato *Intouchables* – secondo film francese più visto di tutti i tempi – il rapporto tra *issues de l'immigration e français de souche* si declina attraverso la lente dell'ironia caustica e dissacrante, scardinando anche l'ultimo tabù, che per anni aveva soffocato il potere liberatorio e catartico della risata nella rappresentazione della questione migratoria (cfr. López-Campos Bodineau, 2012).

Se, dunque, ancora a metà degli anni Duemila, secondo Gaertner (2005, p. 1999) sopravvivono residui di retorica orientalista e colonialista che assimila gli arabi all'archetipo del Saraceno, "porteur d'une symbolique séculaire", dall'altro lato la cinematografia francese ha tentato nell'ultimo decennio di superare le contraddizioni insite nella rappresentazione di un'identità migrante sfilacciata, coniugando questioni socio-culturali di scottante attualità con un potere narrativo spesso quasi epifanico, senza disdegnare registri ironici e "politicamente scorretti" che ammiccano al

pubblico *mainstream* e ne decretano il successo al botteghino.

Bibliografia

- Benali A., *Le cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'œil*, Paris, Editions Cerf, 1998.
- Bisciglia S., *L'immagine della città nel cinema*, Bari, Progedit, 2013.
- Blanchard J.P., *Multiplexes, public de banlieue et création cinématographique française: caractère marchand de l'ethnicité sur grand écran*, in Y. Gasteaut, J. Gaertner (a cura di), *op. cit.*, 2014, pp. 153-163.
- Capussotti E., Ellena L., *Memories as a Battleground for Postcolonial Europe. Cinema, Postcolonialism and Migration*, in R. Franck, H. Kaelble, M. F. Lévy, L. Passerini (a cura di), *Building a European Public Sphere. From the 1950s to the Present*, Bruxelles, P.L.E. Peter Lang, 2010, pp. 221-247.
- Caritas di Roma Migrantes, *Dossier Statistico Immigrazione 2010*, Roma, IDOS Centro studi e ricerche, 2010.
- Dalla Gassa M., *Gli immigrati di seconda generazione nel cinema europeo contemporaneo*, in <http://www.minori.it/minori/gli-immigrati-di-seconda-generazione-nel-cinema-europeo-contemporaneo>, cons. 24/06/2015.
- Deluigi R., *Tracce migranti e luoghi accoglienti. Sentieri pedagogici e spazi educativi*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore s.r.l., 2012.
- dell'Agnese E., *La mascolinità del cowboy nel cinema western americano tra iconografia nazionale e identificazione narcisistica*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelie e Parsifal. Modelli e differenze di genere nel mondo dei media*, Milano, Cortina, 2007, pp. 63-92.
- Fornara B., *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, Milano, RCS Libri S.p.A., 2001.
- Frasca G., *Percorsi filmografici. L'esperienza dell'immigrazione*, in <<Cittadini in crescita>>, 1, 2004, pp. 205-213.
- Gaertner J., *Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français 1995–2005, retour sur un decennie*, in «Confluences Méditerranée», 4, 2005, 55, pp. 189-201.
- Gaertner J., *Le Préjugé se vend bien: Arabes et Asiatiques dans le discours cinématographique français*, in «Migrations société», 19, 2007, 109, pp. 163-173.
- Gaertner J., *L'Islam dans le cinéma français*, in «Cahiers de la Méditerranée», 76, 2008, pp. 107-122.
- Gaertner J., *Une nouvelle "Nouvelle Vague"? Comment l'immigration maghrébine régénère le cinéma français (1970-2012)*, in «Hommes et migrations», 1297, 2012, pp. 6-19.
- Gasteaut Y., Gaertner J. (coordonné par), *Écrans et immigration maghrébine en France depuis les années 1960*, in «Migrations Société», 26, 2014, 151.
- Gasteaut Y., *Les représentations de l'immigré dans les films français (1970-1990). Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration*, in «Hommes et migrations», 1231, 2001, pp. 54-66.
- Graziano T., Nicosia E., *Geografia delle migrazioni e narrazioni cinematografiche*, in «Geotema», 43-44-45, 2012, pp. 140-145.
- Hargreaves A.G., *Les trois âges cinématographiques des Maghrébins en France*, in «Migrance», 37, 2012, pp. 94-101.
- Kaganski S., *"Amélie" pas jolie*, in «Libération», 31/05/2001, http://www.liberation.fr/tribune/2001/05/31/amelie-pas-jolie_366387, cons. 24/06/2015.
- López-Campos Bodineau C., *L'immigration dans le cinéma français et québécois à travers quelques films*, in «Hommes et migrations», 1297, 2012, pp. 20-28.
- Lukinbeal C., *Cinematic Landscapes*, in «Journal of Cultural Geography», 23, 2005, 1, pp. 3-22.

- Raoulx B., *Il 'procedimento geodocumentario'. Saggio sulla funzione riflessiva della geografia sociale in un mondo mediatizzato*, in «Boll. Soc. Geogr. Ital.», XIII, II, 2009, pp. 49-74.
- Sayad A., *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Le Seuil, 1999.
- Sayad A., *Les Trois "âges" de l'émigration algérienne en France*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 15, 1977, pp. 59-79.
- Schopenauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. P. Savj-Lopez, G. De Lorenzo (a cura di), Bari, Laterza, 2009.
- Schor R., *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1996.
- Tarr C., *Reframing Difference: Beur and banlieue filmmaking in France*, Manchester, Manchester University Press, 2005.

Note

* Seppur frutto di un lavoro condiviso, il primo paragrafo è da attribuire ad Enrico Nicosia, il secondo paragrafo a Teresa Graziano.

¹ L'autore utilizza volutamente il termine generico di "arabo" e non di "maghrebino" poiché nell'immaginario cinematografico i termini sono spesso percepiti come equivalenti e le etnie annullate dall'etichetta dello stereotipo culturale.

² La prima fase prevede progetti migratori temporanei, seguita dai ricongiungimenti familiari e, infine, dalla definitiva sedentarizzazione.

³ Sulla stessa realizzazione del film si riverberano le tensioni che agitano la società: alcuni comuni non rilasciano le autorizzazioni per le riprese, molte strutture ricettive e ristoranti si rifiutano di accogliere la troupe per l'eccessiva presenza di stranieri.

⁴ Il cinema *beur* si riferisce alle realizzazioni di registi di origine maghrebina cresciuti in Francia (i *beurs*, appunto, neologismo coniato nei primi anni Ottanta attraverso il rovesciamento

delle sillabe tipico dello slang parigino, il *verlan*). In ambito cinematografico, l'espressione compare per la prima volta nel 1985 in un'edizione speciale di *Cinématographe* per indicare un gruppo di film indipendenti realizzati dai *beurs* e focalizzati sugli stessi (Tarr, 2005).

⁵ Meno rappresentata risulta, per esempio, la comunità asiatica, sia perché meno appetibile come pubblico potenziale, in quanto in generale gli asiatici non sono assidui frequentatori delle sale cinematografiche (Gaertner, 2007; cfr. Gastaut, 2001), sia perché probabilmente temi scottanti come l'integrazione sono declinati anche in nome dei retaggi (post)coloniali e della supposta incompatibilità dell'Islam con la cultura laicista francese.

⁶ Daniel incarna la simbologia complessa e multifaccettata dei francesi d'origine maghrebina al di là del nome europeo, sebbene l'integrazione nella trama al pari degli altri personaggi (Daniel aiuta i poliziotti francesi a sgominare bande criminali) implicherebbe, secondo Gaertner (2005), un annullamento delle rivendicazioni, una sorta di deculturizzazione etnica.

⁷ Tratto da una storia vera, il film racconta con toni ironici l'improbabile rapporto di affetto che si instaura tra un ricco tetraplegico francese e il suo collaboratore domestico d'origine senegalese, oltre gli schemi dell'appartenenza etnica e del politicamente corretto. Secondo film più visto in Francia dopo *Chez Les Cthis (Giù al Nord)*, il film ha ricevuto premi prestigiosi nel paese e all'estero.

⁸ Un discorso a parte merita la rappresentazione dell'Islam nelle produzioni cinematografiche francesi. Gaertner (2008) sottolinea che, a parte nell'*Union sacrée* (1988) di Alexandre Arcady, nel quale l'Islam è dipinto nella sua veste peggiore, l'"Arabo" cinematografico per anni raramente è anche connotato in nome della sua religione. Fanno eccezione realizzazioni che, però, declinano l'Islam con un esotismo manieristico o utilizzano simboli quali minareti o moschee come meri riferimenti geo-culturali immediati e di superficie. Un'assenza, secondo l'autore, che riflette "l'absence d'un questionnement religieux plus général dans le paysage cinématographique français" (p. 121).



Narrare l'identità degli immigrati attraverso il cinema? La Sentiment Analysis di *Terraferma* (Crialese, 2011)

Summary: NARRATING MIGRANT IDENTITIES THROUGH CINEMA? A SENTIMENT ANALYSIS OF CRIALESE'S MOVIE *TERRAFERMA* (2011)

In order to understand if a cultural product can be accepted as a way for narrating diasporic identities, we try to apply "sentiment analysis", a new tool for qualitative analysis of the web, to the movie Terraferma, directed by Emanuele Crialese in 2011.

Keywords: diasporic identities, narrated identities, sentiment analysis, Terraferma.

Introduzione

Il processo identitario, nel suo divenire, trae accrescimento e rafforzamento dal momento narrativo. Il racconto, anche mediatico, può contribuire così alla configurazione dell'identità e, nondimeno, concorre una sua determinata caratterizzazione. "Ogni essere umano, senza neanche volerlo sapere, sa di essere un sé narrabile" (Cavarero, 1997, p. 48) ed è dalla narrazione che ogni essere umano trae ispirazione per la codificazione del proprio vissuto. I soggetti narranti, nei panni di fotografi, pittori o, nel caso di cui si tratta, registi, contribuiscono, più o meno consapevolmente, al processo di formazione dell'identità. Con le loro opere forniscono dati per la lettura dei territori e dei sentimenti che a questi riportano, divenendo una "utile fonte di informazione" (Pocock, 1989, p. 185).

Tutte le narrazioni artistiche, ed in particolare quelle oggetto del racconto filmico, sono capaci di affrontare la semiologia del paesaggio, delle culture che in esso respirano, dei valori, attraverso le storie. Le storie sono, o vorrebbero essere, il momento evocativo di esperienze condivise che rimanda ad una geografia emozionale, pratica di esperienze che aiutano a tracciare un tratto del percorso di vita individuale e danno immagine ad un paesaggio interiore (Barilaro, 2010, p. 25). Lo scopo più elevato del regista è di raccontare oggettivamente i paesaggi ed il loro vissuto ma, soprattutto, egli ha le potenzialità per stimolare la comprensione delle esperienze soggettive legate a certi luoghi che hanno generato forti emozioni, filtrandole con intuizioni che stimolano il

riviverle nell'osservatore. Questo è tanto più vero, quando il focus narrativo si sposta sulle identità diasporiche. Il cinema è un medium privilegiato per la narrazione del legame valoriale, culturale e storico tra l'essere umano e i luoghi. Esso diviene una fonte privilegiata da cui estrapolare la "chiave di lettura per cogliere le latitudini culturali del territorio, costituendo un inventario illimitato che, nel sedurre i geografi, produce conoscenza scientifica e leggenda, racconto e progetto" (Barilaro, 2010, p. 26).

Se la coincidenza culturale e identitaria dell'autore, del pubblico e del punto di vista della narrazione non è comunque scevra da distorsioni (Hall, 2006), lo sforzo di rappresentare l'identità dell'Altro secondo coordinate realistiche nel tentativo di proporre una narrazione non astratta e non costruita secondo logiche discorsive è ancora più difficoltoso e rischia comunque di cadere in evidenti effetti di stereotipizzazione.

Il tentativo di andare in questa direzione è stato tuttavia effettuato, negli ultimi anni, anche dal cinema italiano, che ha mostrato la volontà di narrare le identità diasporiche attraverso un codice caratterizzato dall'oggettività. Pur non ancora scevro dai limiti evidenti che emergono sul tema della migrazione, legati al rischio di proporre delle pellicole in cui riecheggiano vecchi cliché, che rimandano alla rigida dicotomia di un migrante vittima o invasore, questo medium ha espresso in alcuni casi degni di nota la volontà di narrare la migrazione come un'esperienza quotidiana, in cui l'intreccio narrativo sospende il giudizio a favore di una maggiore metacritica del fenomeno.

In particolare, il regista Emanuele Crialese,

con le sue pellicole, mostra da tempo di essere sensibile alle identità diasporiche e, con diversi espedienti narrativi, ha provato a raccontare le vite dei migranti. Dal surrealismo di *Nuovo Mondo* al realismo (per alcuni critici, neorealismo) di *Terraferma*, Crialesi racconta di viaggi della speranza da e verso l'Italia. Ma se il pubblico esprime in genere giudizi favorevoli, a conclusione della visione filmica, quali emozioni scaturiscono a livello identitario?

Una possibile risposta può venire dallo strumento della *Sentiment Analysis* che, attraverso un'indagine semantica dei dati forniti dal web, offre l'occasione di realizzare un'analisi qualitativa ex post sui "sentimenti" che la visione filmica è riuscita a suscitare negli utenti e gli effetti sulla loro dimensione identitaria.

L'identità tra dinamismo, spazio e narrazione

La vasta letteratura prodotta sul tema dell'identità mostra, com'è noto e dibattuto ampiamente, una forte indeterminatezza ontologica dovuta, molto probabilmente, alla sua applicazione a soggetti ed oggetti connotati da una precisa collocazione nel tempo e nello spazio. In più, trattandosi di un prodotto sociale *tout court*, essa è frutto imprescindibile della dialettica tra individuo e società (Plutino, 2011) ed è proprio questa relazione di scambio a rendere di fatto impossibile una cristallizzazione del concetto in una definizione univoca e stabile. Per proseguire, sarà utile munirsi di un caleidoscopio, costruito con le molteplici sfaccettature e definizioni del concetto d'identità e che insieme compongono quell'universo multiforme di accezioni che scrivono, a volte scontrandosi, a volte fondendosi, il ricco dibattito disciplinare sul tema identitario. Esclusa ogni pretesa di completezza nella trattazione tematica, si vuole in questo studio guardare all'identità come prodotto delle coordinate spaziali e temporali che, ineluttabilmente, portano alla sua narrazione. A partire dalle rappresentazioni e dalla semiologia del paesaggio, è proprio la narrazione a consolidare i connotati dell'identità, poiché offre la possibilità di fermarne alcuni tratti nel tempo. Stuart Hall, a proposito, introduce la metafora delle *sliding identities*, vere e proprie identità raccontate, esito di storie individuali, sebbene in eterna trasformazione (Hall, 1995, p. 65-66).

Nel tentativo di aprire la riflessione al campo della narrazione dell'identità o, forse meglio, delle "identità narrative" (Ricoeur, 2011)¹ cerchiamo di definire dove ruotare la ghiera del nostro ca-

leidoscopio, chiarendo a quale delle molte elaborazioni concettuali aderiamo in questa sede. Distinguiamo tra due aspetti di identità: uno appartenente alla comunità, un altro di natura processuale. Questi, nel pensiero di alcuni autori, tra cui il già citato Stuart Hall, sono in contrapposizione, mentre, per molti geografi costituiscono solo due diverse sfaccettature, non conflittuali, di uno stesso concetto (Dematteis e Governa, 2003; Pollice, 2005; Banini, 2013; Turco, 2003 et al.): una appartenente alla comunità e l'altra di natura processuale. Il primo aspetto ci riconduce all'"identità del luogo" di Massey e Jess (in contrapposizione all'"identità di luogo"²) per intendere le percezioni di un luogo, condivise da una comunità e pertanto "prodotto delle azioni sociali e del modo in cui le persone se ne danno una rappresentazione" (Massey, Jess, 2001, p. 97). In questa accezione riemerge il compito della narrazione come collante delle identità. Nel secondo aspetto, invece, si focalizza l'attenzione sulla variabile temporale. L'identità ha un carattere dinamico. Il dinamismo dell'identità si ritrova in letteratura anche sotto il nome di: "identità idem"³, per utilizzare l'espressione di Laplantine (2004), che riporta alla consapevolezza del sé, personale o di gruppo, come un complesso strutturato, ma non composto di presunte qualità esperibili oggettivamente e, tanto meno, costanti nel tempo o imm modificabili. In tale tradizione disciplinare, il territorio figura tra i fattori strutturanti l'identità di gruppo chiamata "memoria etnica" da Carlo Tullio-Altan (1995).

La memoria etnica fa riferimento all'*habitus*. Questo è inteso come definizione del principio identitario (Bourdieu, 1979) e si snoda attraverso un insieme di esperienze di fruizione, o di consumo, cui si associano dei luoghi in cui le stesse azioni di consumo prendono forma, luoghi che costituiscono spesso l'attribuzione di significato dell'esperienza: il significato dell'esperienza fruttiva si riconduce quindi all'*habitus* di appartenenza (Gehlen, 1983). Questo secondo elemento giunge a contestualizzare il processo in divenire di costruzione dell'identità, nello spazio. Uno spazio olistico in cui la sfera della realtà e quella della rappresentazione interagiscono, attraverso la comunicazione tra gli individui che elaborano idee e valori, e lo spazio materiale (Farinelli, 1981).

Nel discorso geografico la coordinata spaziale è sicuramente la prospettiva privilegiata da cui si prova ad osservare e definire i tratti distintivi di questa specifica identità. Identità collocata nello spazio ed esito di un processo sociale nel quale: "la collettività che risiede o opera a vario titolo in un dato territorio partecipa all'individuazione di



significati, specificità e obiettivi al territorio stesso, dimostrando, così facendo, di prendersi cura dello spazio in cui si trova a vivere” (Banini, 2011, p. 45). A questo aspetto si lega la natura interattiva del processo (Crosta, 1998) capace di entrare in relazione sinergica con altri fenomeni territoriali (Pollice, 2004) ed è in questo senso che si manifesta l’identità come percorso collettivo continuativo. Raffestin ci ha parlato di un “susseguirsi di identità”, (Raffestin, 2003, p. 5), un flusso che, percorrendo i binari di uno spazio determinato e di un tempo in divenire, rende simili gli individui che solcano lo stesso spazio e lo stesso tempo. Essa, oltre che dinamica, è altresì mutevole perché nel suo continuo mutamento dà vita ad innumerevoli momenti identitari, capaci di contraddistinguere un dato territorio in un dato momento storico. Il territorio, nel suo scambio incessante intrapreso con la comunità locale, si relaziona indirettamente con l’identità stessa (Miani, 2008); infatti “se per un verso l’identità territoriale genera ed orienta i processi di territorializzazione, per altro verso sono gli stessi atti di territorializzazione a rafforzare il processo di identificazione tra la comunità e il suo spazio vissuto” (Pollice, 2004, p. 106). Angelo Turco prosegue: “l’agire umano (individuale e collettivo) mira a realizzare un progetto d’esistenza, nel senso forte e letterale del termine” (Turco, 2003, p. 6).

In definitiva, è in questa complessa tematica, multiforme e multidisciplinare, che si può ascrivere anche il focus sulle identità diasporiche. Fabio Pollice scrive a questo proposito che solo se le componenti alloctone partecipano spontaneamente al processo di territorializzazione, concorrendo alla costruzione dello spazio ed alla sua narrazione coerente, potranno rafforzare la propria identità con il territorio (Pollice, 2007). Anche in questo caso, assume inequivocabile importanza il momento narrativo.

Per tirare le fila di questa breve disamina, che mostra come lo spazio e la narrazione siano elementi strutturali per il processo identitario, riprendiamo il pensiero di Stuart Hall. Il rifiuto del determinismo spesso insito nel dibattito scientifico, conduce l’Autore alla teoria del *displacement* (sradicamento culturale, caro a Michel Foucault) come fattore ineludibile nella genesi delle dinamiche identitarie particolarmente caratterizzante le identità diasporiche.

Dal *displacement*, ancora una volta è il momento narrativo a giocare un ruolo fondamentale nel processo identitario: “le identità sono nomi che diamo ai modi diversi in cui ci posizioniamo e veniamo posizionati dalle narrazioni del passato”

(Hall, 2006, p. 247) e ci fornisce uno strumento indispensabile per codificare i processi di formazione delle identità dei popoli migranti.

L’identità, collocata nello spazio, narrata dal medium cinematografico

La trama interdisciplinare affrontata nel precedente paragrafo ci conduce ad approfondire le narrazioni come momento strutturante dell’esperienza quotidiana, capaci di contribuire al processo identitario attraverso la scansione del tempo, la comunicazione di un particolare sistema valoriale e delle relative conoscenze. Le narrazioni, come già visto, possono essere definite un momento culminante nella costruzione dell’identità. Il momento del racconto stabilisce un punto fermo all’interno dell’incessante processo di creazione e mantenimento del senso di appartenenza (Pollice, 2005). Tra gli strumenti narrativi, “il cinema costituisce [...] un veicolo di comunicazione privilegiato, uno strumento mitopoietico tanto potente da oltrepassare il meccanismo mimetico della messa-in-scena, per diventare un momento costitutivo della realtà sociale” (dell’Agnese, 2007, p. 65). Negli ultimi anni, il cinema ha mostrato un potere evocativo più potente di qualsiasi altra forma di rappresentazione, capace di creare immagini e prendere parte ai processi di costruzione identitaria dei luoghi. In questi termini, il cinema concorre alla costruzione del paesaggio in cui l’azione si dipana e, alla luce di quanto appena visto, questo medium concorre alla costruzione delle identità territoriali, seguendo un percorso circolare che, partendo dalla specificità del luogo, attraverso la pellicola, diventa identità cinematografica in grado di influenzare a sua volta quella territoriale (Pollice, Urso, 2013).

Se, per un verso, il cinema si propone come oggetto di riflessione geografica, per la sua capacità di contribuire alla lettura e all’interpretazione dello spazio geografico o, addirittura, per la capacità di concorrere alla costruzione stessa dei luoghi di cui narra (a volte coincidenti con i set cinematografici), per altro verso, è il cinema a subire l’influenza della geografia, posto che la stessa narrazione cinematografica trae ispirazione dalla geografia dei luoghi, come dimostra l’utilizzo del paesaggio in qualità di contesto narrativo ed evocativo allo stesso tempo. Dal medium cinematografico scaturisce la creazione di nuovi paesaggi e l’evocazione del senso di appartenenza: i luoghi in cui viviamo, quelli che abbiamo visitato e attraversiamo, i mondi che leggiamo e che vediamo in

un'opera d'arte o in un film, fondendosi nei due regni dell'immaginazione e della fantasia, contribuiscono alla creazione e alla percezione soggettiva delle immagini della natura e dell'essere umano (Pollice, 2012).

Se si concorda con l'idea di molti studiosi della condizione post-moderna che riscontrano una sovrapposibilità di massima tra cultura politica e cultura "di celluloidi", la rappresentazione cinematografica può essere riconosciuta come parte fondamentale dell'analisi geografica (Ricciardelli, Urso, 2011).

Provando ad estendere il pensiero di Hall (1993) sulle pratiche di rappresentazione a quelle di narrazione filmica, passando per le teorie dell'enunciazione (Benveniste, 1978), l'identità come processo mai compiuto si costituisce dentro la rappresentazione e non al di fuori di essa (Hall, 1993).

Le formazioni delle identità diasporiche riguardano individui che, mentre elaborano le tracce del loro passato, sono anche esposti all'influenza di nuovi elementi con cui riscrivono le loro posizioni. Questi elementi sono rappresentati dalle vicende di chi si è allontanato definitivamente dal luogo d'origine, ha vissuto esperienze diverse in molteplici luoghi e porta impressi, nella propria storia, i segni delle culture, delle tradizioni, dei linguaggi e delle narrazioni all'interno dei quali si è formato. Le narrazioni sono poi trasposte dal medium cinematografico, che tenta di situare la trama nel tempo e nello spazio cercando di interpretare e tradurre la semiologia etnica di riferimento.

Questo tentativo, nel cinema (e non solo) ha a lungo risentito dell'approccio Foucaultiano (2009) che descrive l'essere umano come prodotto passivo di un discorso, e il discorso come strumento "coercitivo" che, dietro la parvenza di mezzo di verità, in realtà plasma il pensiero ed il comportamento degli individui. Fino ai primi anni Novanta, il binomio clandestino-criminale ha dominato i messaggi proposti dai media. Dai primi anni del XXI secolo, alcuni media si sono mossi in direzione di una maggiore oggettività descrittiva. Tra questi, il medium cinematografico, spazio privilegiato per la narrazione della rappresentazione collettiva, vero e proprio serbatoio culturale da cui attingere le radici profonde della memoria, ha fornito nuove chiavi di lettura per interpretare la storia – attuale, passata – delle migrazioni con maggiore senso critico. A tutt'oggi, l'immigrazione è stata raccontata dalla settima arte con una disparità di approcci che sono difficilmente classificabili; di sicuro, negli anni più recenti, il cinema italiano dell'immigrazione ha sperimentato un approccio narrati-

vo meno superficiale, più realistico e complesso, scevro (almeno negli intenti) da sovrastrutture e giudizi prestabiliti.

Il film italiano di cui, in cui questo studio, si propone la *Sentiment Analysis* è una delle pellicole di casa nostra più significative e recenti sul tema dell'immigrazione: *Terraferma* (2011) di Crialesi. Il regista ha acquisito una certa notorietà sia per i 'discorsi' realisti delle sue pellicole, sia per la sua attenzione per i migranti e per le migrazioni tout court che egli interpreta come una generica partenza dalla propria isola, dalla propria terra, dai propri valori: dalla propria identità.

Sentiment Analysis applicata al film *Terraferma*: il cinema sa narrare l'identità diasporica?

Cercare di analizzare dei sentimenti, soprattutto quando hanno a che fare con una realtà così composita come quella dell'identità, non è impresa facile. Guido Di Fraia, senza troppe perifrasi, e dopo lunghe ricerche, conclude che il successo globale dei social network più famosi – tra cui sicuramente annoveriamo Facebook e Twitter – è in buona parte ravvisabile nella loro capacità di fornire agli individui opportunità e materiali preziosi ai processi di elaborazione dell'identità. Questi nuovi spazi di comunicazione, infatti, sono anche ricchi di racconti, relazioni, sistemi di appartenenze e materiali mediali (iconici, testuali, filmici ecc.) ed è proprio questa ricchezza a renderli "protesi tecnologico-cognitive" di elaborazione del sé ad alto valore identitario. (Di Fraia, 2012).

Dalla piena condivisione di queste considerazioni, nasce il tentativo di sperimentare la *Sentiment Analysis*⁴ come ricerca sul senso di appartenenza delle identità diasporiche che può sortire dopo la visione filmica. Si tratta dei primi esiti della ricerca che dovranno essere sottoposti ad ulteriore verifica.

In particolar modo, nella pellicola scelta, il regista italiano rappresenta individui che o sono insediati in terra straniera, oppure vivono una condizione di estraneità alla propria terra, come nella maggior parte dei casi avviene per le identità diasporiche. Lo straniero, nella filosofia del regista, è colui per il quale il mondo, nuovo o vecchio che sia, è un luogo inabitabile in quanto ne può sempre essere allontanato. Per il regista, l'allontanamento dalle origini è addirittura inevitabile. Per questo elegge i processi di separazione ed espropriazione, propri della modernità, a temi principali della sua filmografia cui fa eco, con effetti risolutivi, il sistema valoriale della comunità



migrante, ossia “l’insieme delle tradizioni, delle lingue, delle zone di passato e di memoria che si trasmette di padre in figlio, di generazione in generazione” (Chimenti, 2009, p. 133).

Per affrontare lo studio del film *Terraferma*, la fase iniziale di indagine è rappresentata dal *listening*; attività che prevede preliminarmente la ricerca delle fonti³: portali e social network in cui sono presenti commenti relativi al film.

Nei vari canali oggetto del *listening*, vengono selezionati tutti i commenti relativi al senso di appartenenza e, per qualche verso, alla stessa “emozionalità configurativa” (Turco, 2014) mentre non sono presi in considerazione quelli relativi ad altri aspetti emozionali scaturiti dalla visione (ad es. commenti sulle scelte musicali e così via).

Conclusa l’analisi di tutti i commenti presenti nei canali analizzati e che, nello specifico, sono rappresentati da Blog, Forum e pagine Facebook, si è proceduto ad una prima schematizzazione dei Sentiment⁶, bilanciati dall’influenza che “chi esprime il commento” ha per la rete. L’influenza, che va da un minimo (“ininfluente; 0”) ad un massimo (“Opinion Leader; 100”) si misura in base alla capacità che ha l’autore del post di essere “udito”. Il commento, infatti, sia esso positivo o negativo, assume particolare rilievo quando ha un impatto reale sui followers che percepiscono l’autore come competente e/o popolare. Per ogni commento, è necessario dunque setacciare la Rete per conoscere le attività *social* del soggetto. I sentimenti, invece, oscillano tra un minimo “molto negativo; 0” ad un massimo “molto positivo; 100”.

La nostra ricerca ha dato come primo esito una serie di dati che sono sintetizzati nella figura qui sotto (Fig. 1).

Dall’immagine si può desumere come il Sentiment(o) generale nei confronti del film *Terraferma*, ed in particolare della sua capacità di narrare le identità diasporiche, sia sicuramente positivo. Il dato più interessante è fornito dall’audit del canale “Blog” perché è un canale utilizzato maggiormente da autori influenti e, quindi, in grado di portare più lontano la loro eco.

Il numero di post su cui si è basato il grafico finale è esiguo: 6 per Facebook, 7 per i Blog e 6 per i Forum. Nonostante la mole dei dati analizzati, in realtà, questi post erano gli unici a contenere emozioni riferibili al senso di identità. La circoscrizione dell’ambito della ricerca, in questo caso, ha implicato una serrata selezione dei commenti. Tuttavia, bisogna tenere in considerazione che un commento, lanciato nel mondo Internet da un soggetto con caratteristiche di opinion leader, raggiungerà almeno tutti i contatti dell’autore che, in soggetti ritenuti “autorevoli” dal network, sono spesso molto numerosi. Così, come nel passaparola di tanti anni fa, il sentire di un utente con tanti followers avrà il potere di influenzare un buon numero di internauti creando, in molti casi, gli avamposti per la diffusione di un pensiero dominante. Se già da sola la visione filmica si è rivelata capace, in molteplici occasioni, di agire sull’immaginario collettivo, quando è rielaborata e commentata attraverso il medium dei social network, nel raggiungere un elevato numero di utenti, può avere delle ricadute in termini di percezio-

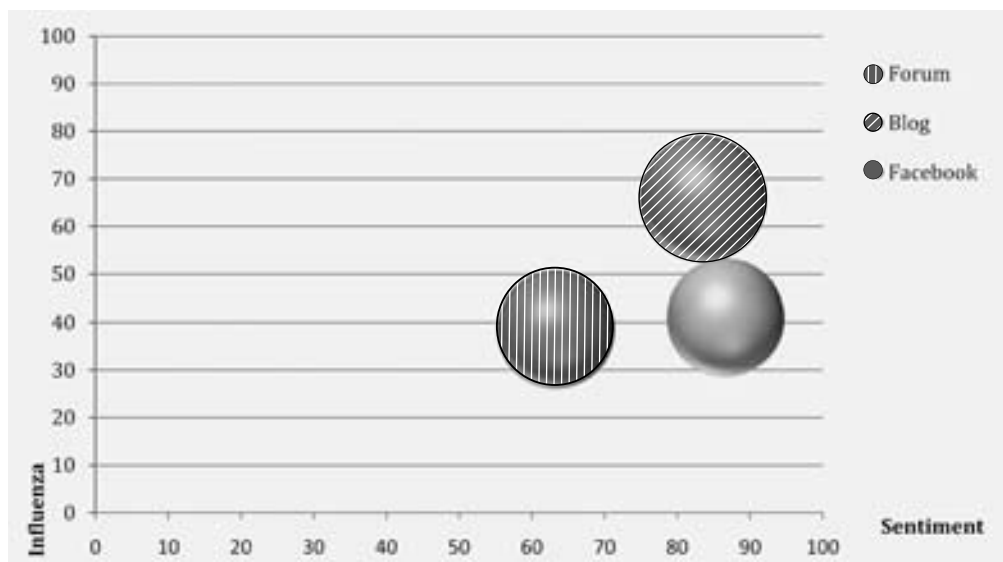


Fig. 1. Rilevazione senso di appartenenza dopo la visione filmica di *Terraferma* di E. Crialesse.

ne e costruzione di significati, del tutto rilevanti. I feedback immessi in un canale social rappresentano oggi un bacino di conoscenza inesauribile, in grado di restituire informazioni sugli elementi percettivo/cognitivi altrimenti irrintracciabili.

Gli utenti che hanno comunicato il proprio *Sentiment* a seguito della visione e dalle cui parole si è ottenuto il grafico di cui sopra, sono principalmente immigrati, identità diasporiche insediate in Italia in età adulta o comunque tale da consentire una memoria identitaria. Lo si evince dallo studio dei profili *social* analizzati singolarmente, ineludibile elemento metodologico che prelude alla definizione dell'influenza di ciascun autore.

Nelle voci della Rete, emerge il potere emozionale della narrazione. La storia, attraverso il medium filmico, viene colta come un racconto interiore, condotto per interpretare la realtà che ci circonda e noi stessi. La trama riesce a svilupparsi attraverso risorse simboliche e narrative proprie delle culture migranti su cui il film è focalizzato e riesce, secondo l'audit dei commenti sui Social Network, a dare parola alle storie personali, di quei popoli senza terra, alla ricerca di una *Terraferma*.

Conclusioni

L'identità è un processo sociale e come tale concorre allo sviluppo dei valori e del senso di appartenenza di una comunità. La narrazione, come una nenia tramandata di generazione in generazione, segna la strada a questo processo, discontinuo, mutevole e imprevedibile. Il coinvolgimento, la partecipazione e la connessione emotiva sono gli elementi fondamentali delle narrazioni, il cinema, in questo contesto, si pone come il medium privilegiato per la loro diffusione. La storia delle identità diasporiche, una storia di identità in viaggio, da se stessi e dai propri luoghi, può essere raccontata da altri, diventare un testo mediale filmico e, grazie a questa intermediazione, riverberarsi all'infinito attraverso la società e la cultura. Nel processo dialogico che il film instaura implicitamente con lo spettatore, l'oggetto della narrazione può transitare di nuovo nelle menti di altre persone e, come un mito o una parabola, costituire un memento o un esempio da seguire. "Esiste un immaginario dove si mettono in relazione l'emozione e il movimento, il viaggio e l'identità [...]" (Nicosia, 2012, p. 72).

Nel cinema italiano il tema dell'emigrazione non ha mai assunto un ruolo di primo piano, quasi fosse un elemento residuale. Tuttavia, è possibi-

le riscontrare in alcuni registi, ed in particolare in Crialese, una tendenza narrativa capace di cogliere in maniera realistica diverse sfaccettature di questo attualissimo fenomeno incidendo, o volendo incidere almeno negli intenti, sulle identità narrative dei popoli in fuga.

Per cercare di comprendere in quale misura la narrazione filmica possa incidere sulle identità diasporiche, si è provato a sperimentare in questa sede l'utilizzo, del tutto innovativo, di una tecnica di analisi del *Sentiment* applicata, per la prima volta, alle identità diasporiche, dopo la visione filmica.

Dal momento che "l'intelligibilità della dinamica identitaria, è assicurata dalla 'messa in discorso' dell'architettura territoriale che la fonda [...]" (Turco, 2003, p. 3), abbiamo provato ad usare come 'veicolo discorsivo' la narrazione filmica e, muovendo dalla considerazione che "Per sua essenza, l'esistenza non è mai isolata; essa è solo nella comunicazione e nel sapere concernente le altre esistenze. [...] Poiché l'esistenza si può sviluppare solo nella vita comune degli uomini, nel mondo comune dato" (Arendt, 1998, p. 79) abbiamo scelto come argomento del discorso la narrazione delle identità diasporiche. Emanuele Crialese, con *Terraferma*, è stato oggetto del nostro studio e l'unico strumento nella cassetta degli attrezzi è stato quello della *Sentiment Analysis*. Si tratta di un esperimento da sottoporre ad ulteriore verifica per vagliarne la capacità euristica. Nondimeno, rappresenta una tecnica di analisi testuale che, affiancata ad altri strumenti più tradizionali, può costituire uno strumento, certamente non l'unico, per studiare il flusso in continuo divenire di informazioni che ogni minuto arricchiscono il nebuloso mondo dei Big Data talmente nebuloso, da sfociare spesso nel Data smog (Shenk, 1998). In questa moltitudine, difficile da passare al setaccio del discernimento, la *Sentiment Analysis* rappresenta un strumento aggiuntivo che può aiutare a mettere in valore i dati che i social media ci offrono. L'esito dello studio, seppure parziale, pare confermare che, dopo la visione del film, il coinvolgimento e il senso di appartenenza ne risultano rafforzati. Il medium, pertanto, pare in grado di arricchire il "cantierino identitario" a cui ogni individuo costantemente lavora (Di Fraia, 2012) ponendosi come propagatore dei processi culturali, educativi e identitari.

Bibliografia

Accoto C., *Misurare le audience in internet. Teorie, tecniche e metriche per la misurazione degli utenti in rete*, Franco Angeli, Milano, 2007.



- Arendt H., *Che cos'è la filosofia dell'esistenza?*, Milano, Jaca Book, 1998.
- Banini T., *Proporre, interpretare, costruire le identità territoriali*, in T. Banini (a cura di), *Identità territoriali*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 9-23.
- Banini, T. (a cura di), *Mosaici identitari. Dagli italiani a Vancouver alla krepka islandese*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011.
- Bariloro C., *Immagini del territorio: arte, fotografia e cinema*, in P. Persi (a cura di), *Territori Emotivi. Geografie Emozionali*, V Convegno Internazionale sui Beni Culturali Territoriali, Fano (PU), 4-5-6 Settembre 2009.
- Benveniste È., *Problemas de lingüística general II*, México Siglo XXI editori, 1978.
- Bonnes, M., Bilotta, E., Carrus, G., Bonaiuto, M., *Spazio, luoghi e identità locali nelle tendenze recenti della psicologia ambientale*, in «Geotema», 37, 2009, pp. 15-21.
- Bourdieu P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Cavarero A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Chimenti D., *Estraneità, differenza, rinascita. Il cinema di Emanuele Crialesi*, in R. Guerrini, G. Tagliani, F. Zucconi (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Genova, Le Mani, 2009, pp. 118-133.
- Clifford J., *Diaspore*, in «Palaver», 2, 2013, pp. 263-330. <http://siba-ese.unisalento.it>.
- Crosta P. L., *Politiche: quale conoscenza per l'azione territoriale*, Milano, Franco Angeli, 1998.
- dell'Agnese E., *La mascolinità del cowboy nel cinema western americano tra iconografia nazionale e identificazione narcisistica*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ophelia e parsifal. Modelli e differenze di genere nel mondo dei media*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007, pp. 63-92.
- Dematteis G., Governa F., *Ha ancora senso parlare di identità territoriale?*, in L. De Bonis (a cura di), *La nuova cultura della città. Trasformazioni territoriali e impatti sulla città. Atti del Convegno Internazionale*, 5-7 novembre 2002, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003.
- Dematteis G., Governa F. (a cura di), *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- Di Fraia G., *Social network e racconti identitari*, in G. Di Fraia (a cura di), *Minorigiustizia*, fasc. 4, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 14-20.
- Farinelli F., *Il villaggio indiano. Scienza, ideologia e geografia delle sedi*, Milano, Franco Angeli, 1981.
- Franchi M., *Identità mediatiche. Televisione e cinema nelle storie di vita di due generazioni di spettatori*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- Foucault M., *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- Gehlen A., *L'Uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Feltrinelli, 1983..
- Hall S., *Cultural Identity and Diaspora*, in P. Williams, L. Chrisman (a cura di), *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*, Harvester/Wheatsheaf, 1993, pp. 392-403.
- Hall S., *Fantasy, Identity, Politics*, in E. Carter, J. Donald, J. Squires (a cura di), *Cultural Remix. Theories of Politics and the Popular*, London, Lawrence & Wishart, 1995, pp. 63-69.
- Hall S., *Identità culturale e diaspora*, in S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 243-261.
- Hu M., Liu B., *Mining and summarizing customer reviews*, in *Proceedings of the tenth ACM SIGKDD international conference on Knowledge discovery and data mining*, ACM, 2004, pp. 168-177.
- Jess P., Massey D., *Luoghi contestati*, in D. Massey, P. Jess, (a cura di), E. dell'Agnese (edizione italiana, a cura di), *Luoghi, culture e globalizzazione*, Torino, Utet, 2001, pp. 97-143.
- Laplantine F., *Identità e metissage*, Milano, Eléuthera, 2004.
- Magnaghi A., *Il progetto locale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Mannarini T., *Comunità e partecipazione. Prospettive psicosociali*, Milano, Franco Angeli, 2004.
- Miani F., *Il territorio come volontà*, Parma, Azzali Editore, 2008.
- Nicosia E., *Cineturismo e territorio. Un percorso attraverso i luoghi cinematografici*, Bologna, Pàtron, 2012.
- Pang B., Lee L., *Opinion Mining and Sentiment Analysis*, in «Journal Foundations and Trends in Information Retrieval», 2, 1-2, 2008, pp. 1-135.
- Plutino A., *Identità territoriale e toponomastica: il caso di Bova (RC)*, in T. Banini (a cura di), *Mosaici identitari. Dagli italiani a Vancouver alla krepka islandese*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 209-27.
- Pocock D.C.D., *La letteratura di immaginazione ed il geografo*, in G. Botta (a cura di), *Cultura del viaggio. Ricostruzione storico geografica del territorio*, Milano, Unicopli, 1989, pp. 253-262.
- Pollice F., *Nuove strategie per lo sviluppo competitivo dei sistemi locali di piccola e media impresa*, in G. Calafiore, C. Palagiano, P. Paratore (a cura di), *Vecchi territori, nuovi mondi: la geografia delle emergenze del 2000*, Atti del XXVIII Congr. Geo. It., Vol. II, Roma, Edigeo, 2003, pp. 1477-90.
- Pollice F., *Il ruolo della identità territoriale nei processi di sviluppo locale*, in V. Amato (a cura di), *L'identità meridionale tra permanenze culturali e innovazione. Per un approccio critico alla geografia del divario*, Roma, Aracne, 2004, pp. 105-23.
- Pollice F., *Il ruolo della identità territoriale nei processi di sviluppo locale*, in «Boll.Soc.Geogr.Ital.», X, 1, 2005, pp. 75-92.
- Pollice F., *Popoli in fuga*, Napoli, Cuen, 2007.
- Pollice F. e Urso G., *Identità territoriali e potere performativo del cinema*, in C. Cirelli, M. Giannone, E. Nicosia (a cura di), *Percorsi creativi di turismo urbano. I luoghi dell'entertainment nella città del tempo libero*, Bologna, Pàtron, 2013, pp. 298-306.
- Raffestin C., *Immagini e identità territoriali*, in G. Dematteis, F. Ferlaino (a cura di), *Il mondo e i luoghi. Geografie delle identità e del cambiamento*, Torino, IRES, 2003, pp. 3-11.
- Ricciardelli A., Urso G., *La narrazione cinematografica nel processo di costruzione del paesaggio*, in *Paysage, Architettura del Paesaggio*, Atti del XV Convegno Internazionale Interdisciplinare "Il wonderland nel mosaico-paesistico. Idea, immagine, illusione", Palmanova UD, 16-17 Settembre 2010" in DVD allegato n. 24 di «Paysage», 2011.
- Ricoeur P., *L'identità narrative*, in «Revue des sciences humaines», LXXXV, 221, janvier-mars 1991, pp. 35-47.
- Shenk D., *Data smog. Surviving the information glut*, San Francisco, Harper, 1998.
- Tullio-Altan C., *Ethnos e Civiltà*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Turco A., *Abitare l'avvenire. Configurazioni territoriali e dinamiche identitarie nell'età della globalizzazione*, in «Boll.Soc.Geogr. Ital.», XII, VIII, 1, 2003, pp. 3-20.
- Turco A., *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività come bene comune*, Milano, Unicopli, 2014.
- Urso G., *Pianificazione strategica e soggettualità territoriale nell'esperienza italiana*, in «Boll.Soc.Geogr.Ital.», XIII, VII, 2014, pp. 165-181.
- Visaggio A., *La linguistica computazionale nell'analisi automatica dei contenuti nei social media*, in «Geotema» 47, 2015, pp. 74-81.

Note

¹ Paul Ricoeur, con "identità narrativa", fa riferimento alla forma d'identità cui l'essere umano accede proprio attraverso la funzione narrativa (Ricoeur, 2011).

² L'"identità di luogo" si riferisce ad una dimensione più intima ed individuale dell'abitante un territorio e, più precisamente, a

“quella parte dell’identità personale che deriva dall’abitare in specifici luoghi” (Bonnes et al., 2009, 19), che contribuisce alla “categorizzazione del sé e alla formazione dell’identità sociale degli individui” (Mannarini, 2004, p. 75).

³ A questa, lo stesso Autore, contrappone l’ “identità ipse”. Questa riflette gli aspetti più individualisti del vivere, che rimandano alla capacità dell’essere umano di relazionarsi con se stesso.

⁴ Breve nota metodologica: la progressiva diffusione dei Social Network ha portato all’autoformazione di nuovi ambienti di comunicazione ed ha avuto come diretta conseguenza la produzione di big data su preferenze e opinioni degli utenti (Accoto, 2007). La necessità di esplorare e misurare questi nuovi scenari ha portato allo sviluppo di diverse tecniche di analisi comunemente note come Sentiment Analysis (Pang, Lee, 2008; Hu, Liu, 2004) o, anche, Opinion Mining. La Sentiment Analysis può essere affrontata attraverso due metodologie. La prima consiste in un’analisi non automatizzata, “manuale”, a cura di esperti del settore con approfondita competenza linguistica. Questa viene preferita per l’analisi delle opinioni che utilizzano un alfabeto non latino, quando i commenti oggetto di studio sono semanticamente troppo complessi per la comprensione automatizzata o, anche, numericamente scarsi da non giustificare l’utilizzo di un Software – a pagamento – ad hoc. I risultati ottenuti da questo tipo di analisi, molto più lunga e complessa, sono estremamente raffinati, ma possono non essere completi, ovvero possono non raccogliere la totalità delle opinioni in rete in merito ad un dato oggetto. La seconda metodologia, rapida e completa, utilizza software specificamente realizzati per la ricerca semantica in grado di fornire informazioni sulla percezione da parte di un utente su un determinato oggetto, consentendo di disgregare e raffinare l’analisi ai diversi livelli. Il limite che si deve considerare in questo caso è rappresentato dalla difficoltà a comprendere frasi

lessicalmente imprecise. Per questo motivo, nel caso particolare, volendo analizzare commenti di migranti, probabilmente in lingua diversa dall’italiano o con qualche imprecisione semantica, si è scelto di condurre l’analisi “manualmente”.

⁵ Segue l’elenco delle fonti analizzate:

- <http://www.cineblog.it/post/30101/veneziam-2011-terraferma-la-recensione-in-anteprima-del-film-di-emanuele-crialese>
- [http://www.storiadefilm.it/drammatico/drammatico/emanuele-crialese-terraferma\(cattleya_babe_films_france_2_cinema_rai_cinema-2011\).html](http://www.storiadefilm.it/drammatico/drammatico/emanuele-crialese-terraferma(cattleya_babe_films_france_2_cinema_rai_cinema-2011).html)
- <http://raicinema.mostradelcinema.blog.rai.it/2011/09/04/crialese-con-“terraferma”-in-concorso-a-veneziam-“sull’immigrazione-l’italia- ha-perso-la-rotta”/>
- <http://massimilianoriccardi.blogspot.it/2015/06/terraferma-un-film-che-e-un-dito.html>
- <http://trovacinema.repubblica.it/film/pubblico/terraferma/405696>
- <https://laulilla.wordpress.com/2011/09/18/terraferma/>
- <http://www.cultframe.com/2011/09/terraferma-film-emanuele-crialese/>
- <http://www.mymovies.it/film/2011/terraferma/forum/>
- http://www.imdb.com/title/tt1641410/board/?ref=tt_bd_sm
- <https://www.facebook.com/terraferma.film>
- <https://twitter.com/search?q=%23terraferma&src=savs&lang=it>
- <http://nuovocinematocattelli.com/2011/09/04/veneziam-2011-recensione-di-terraferma-di-crialese-la-peggior-delusione-del-festival/>
- http://www.fandango.com/terraferma_147907/moviereviews
- https://www.youtube.com/watch?v=OyzAZ_fj0Tw

⁶ Sottinsieme di termini soggettivi che possono avere orientamento positivo, negativo o neutro (Visaggio, 2015, p. 78).



On the Bride's side?

Fra politica della dislocazione ed etica del posizionamento

“L’immaginazione è oggi un palcoscenico per l’azione, non solo per la fuga”.
(Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, 1996)

Summary: ONE THE BRIDGE’S SIDE? BETWEEN POLITICS OF DISPLACEMENTS AND ETHICS OF LOCATION

This paper aims at critically exploring the network geographies underlying the production, distribution and consumption of the Italian docu-film On the Bride’s side. Through a successful crowdfunding campaign and hundreds of screenings throughout Europe, the docu-film has given rise to a wide diasporic public sphere. It is here that mainstream practices and alternative imaginations combine each other and unveil the complex and contested production of the cultural field.

Keywords: On the Bride’s side, cultural geography, media and migrations, regimes of visibility, banal location, diasporic public spheres.

La sposa a Venezia: *white carpet* e regimi di visibilità

Il 4 settembre 2014, in occasione della settantesima edizione della Mostra d’Arte Cinematografica di Venezia, la Sala Grande del Palazzo del Cinema è luogo del debutto sul grande schermo di *Io sto con la sposa/On the bride’s side*, il docufilm nato dalla collaborazione tra Antonio Augugliaro, regista e montatore italiano, Gabriele del Grande, giornalista e autore del blog *Fortress Europe*, e Khaled Soliman Al Nassiry, poeta e sceneggiatore palestinese. Lo sbarco a Venezia è accompagnato da un nutrito corteo di spose, che secondo una formula già consolidata nelle precedenti proiezioni esprimono il proprio sostegno al documentario e al gesto politico che lo sorregge attraverso il ricorso ad un travestimento che è ad un tempo esposizione mediatica e performance politica. Ottanta spose sfilano così sul *red carpet*, rivendicando sotto la luce dei riflettori e quella dei flash fotografici il proprio indiscutibile posizionamento e preparando la scena per il debutto veneziano di *Io sto con la sposa*. Un viaggio durato quattro giorni e oltre tremila chilometri attraversa lo schermo della Sala Grande, mostrando agli oltre mille spettatori presenti il gesto di disobbedienza creativa messo in atto da un gruppo di italiani, siriani e palestinesi che nel novembre del 2013 ha deciso di sfidare le politiche migratorie della Fortezza Europa e di sfilare attraverso i suoi confini in abiti da cerimonia,

inscenando un finto corteo nuziale, da Milano a Stoccolma.

La tappa veneziana di *Io sto con la sposa* rappresenta solo uno degli snodi della complessa geografia reticolare che ha regolato la produzione del film, ne ha promosso la diffusione e condizionato la ricezione. Partire da questo luogo, tuttavia, ci permette di intravedere alcuni degli intrecci che una riflessione geografica non può permettersi di trascurare e di avere un accesso privilegiato ai discorsi e alle pratiche che intorno al documentario sono stati in vario modo prodotti. Luogo di elevata esposizione mediatica e di dense significazioni culturali, il Festival del Cinema di Venezia offre una scena sulla quale la questione della visibilità si impone con forza. Qui la tensione fra il soggetto e il luogo della rappresentazione, fra l’invisibilità politica del primo e l’ipervisibilità mediatica del secondo, si fa cortocircuito e interruzione. Se i corpi e le storie di Abdallah, Manar e Alaa, Mona e Ahmed e di tutti gli altri profughi che oggi cercano una via di accesso all’Europa sono quotidianamente oscurati e rimossi dalla scena politica, le immagini e i resoconti dello sbarco a Venezia di *Io sto con la sposa* suggeriscono la riapertura di uno spazio di possibilità per quei corpi e per quelle storie, che nel luogo della rappresentazione ritrovano un’occasione di visibilità che era stata loro negata. È lungo il *white carpet* veneziano che il regime di (in)visibilità¹ proprio della scena po-

litica viene infatti sfidato dall'immagine filmica e dal suo concreto avere luogo, è su quello schermo – sugli altri che l'hanno preceduto e su quelli che verranno – che si fa vedere ciò che non aveva modo di essere visto, che si fanno contare e raccontare coloro che oggi non sono in alcun modo contati nella Fortezza Europa né raccontati nei suoi discorsi e nelle sue immagini.

Io sto con la sposa, per dinamiche di produzione, soggetto rappresentato e reti di distribuzione, offre un terreno denso di implicazioni per gli studi sui media e la mobilità, che nell'ultimo decennio hanno attratto l'attenzione di geografi e studiosi di scienze sociali (Cresswell & Dixon, 2002; Moores, 2012; Morley, 2002). Il viaggio da Milano a Stoccolma e i suoi effetti geopolitici, le storie di migrazione dei suoi protagonisti, la geografia diffusa e molteplice che ne contraddistingue la produzione, le dinamiche *social* di distribuzione e promozione, sono alcuni degli assi lungo i quali verrà condotta l'analisi. In particolare, calcando una distinzione cara alla geografia dei media (Ortoleva, 1996), la ricognizione toccherà tre differenti luoghi – rappresentazione, produzione e distribuzione –, pur nella consapevolezza dell'impossibilità di isolare gli uni dagli altri e della necessità di riconoscerne sovrapposizioni e allacciamenti (Couldry e McCarthy, 2004). È a partire da questi luoghi che cercheremo di riconfigurare la relazione fra estetica e politica e di rileggere criticamente i regimi di visibilità che la sottendono.

Documentare la migrazione: cortei nuziali e derive umanitarie

L'incontro da cui *Io sto con la sposa* prende le mosse ha luogo a Milano, in un bar nei pressi della Stazione Centrale. È qui che Abdallah Sallam, palestinese nato e cresciuto in Siria e in fuga dalla guerra, si imbatte per caso in Kalthed Soliman Al Nassiry, Tareq al Jabr e Gabriele del Grande, e sentendoli parlare in arabo decide di chiedere loro informazioni sui treni per Stoccolma. Abdallah è uno dei sopravvissuti al naufragio del 3 ottobre 2013, nel quale persero la vita oltre trecento migranti a poche miglia dal porto di Lampedusa². L'obiettivo – per lui come per molti altri – è di raggiungere la Svezia, ed è a partire da quell'incontro del tutto fortuito che il suo progetto assumerà una piega non prevista.

Attraversare l'Europa in abiti da cerimonia: "quale poliziotto di frontiera chiederebbe mai i documenti ad una sposa?"³. L'idea arriva all'improvviso, la sua attuazione le fa immediatamente

seguito. Nel progetto vengono coinvolti altri quattro siriani palestinesi: Mona al Ghabra e il marito Ahmad Abed, Alaa al-Din Bjerimi e il figlio Mc Manar. E la sposa, naturalmente. Tasnim Fared, un'attivista palestinese con passaporto tedesco. Così, all'alba del 14 novembre 2013, davanti allo stesso luogo in cui era avvenuto l'incontro con Abdallah, ventitré persone fra italiani, siriani e palestinesi si danno appuntamento per intraprendere il proprio viaggio verso Stoccolma. La stazione di Milano, il passaggio attraverso la rete a Ventimiglia sul confine italo-francese, e poi Marsiglia, l'autostrada che taglia il Lussemburgo e la Germania fino a Bochum, e da lì Copenaghen, Malmö e infine il treno per Stoccolma: le tappe del viaggio scorrono veloci e senza interruzioni sotto gli occhi dello spettatore. Un gruppo di insoliti contrabbandieri in abiti da cerimonia e una storia di migrazione travestita da *road movie*: *Io sto con la sposa* mette in scena immagini dissonanti, mescola registri e ambientazioni, nel tentativo di svelare le violente contraddizioni inscritte nella Fortezza Europa e nelle sue politiche migratorie.

Nonostante l'espedito fiabesco che lo incornicia, *Io sto con la sposa* è anzitutto un documentario di migrazione. In una suggestiva disamina dei rapporti fra il genere documentaristico e l'esperienza della mobilità nel periodo della cosiddetta crisi globale⁴, T. J. Demos individua in uno squilibrio di rappresentabilità e nei conseguenti tentativi di correzione il significato politico del documentario contemporaneo. La questione della rappresentazione artistica di coloro che non sono politicamente rappresentati viene esplicitata attraverso due interrogativi (Demos, 2013, p. XVIII):

What in other words are the image conditions for those consigned to the realm of the bare life? And how have artists invented empowering systems of imagery to analyze and challenge the potential existential reduction that state of exceptions entails?

Riprendendo le categorie agambeniane di nuda vita e stato di eccezione⁵, l'autore attribuisce all'arte e alla sua capacità di produrre immagini il compito di sfidare le condizioni di visibilità imposte e di rinegoziare i limiti della rappresentazione in cui le vite dei migranti e di coloro i quali sono spogliati di ogni diritto politico rimangono confinate. Se l'artista può inventare sistemi di immaginazione alternativi e dissonanti, è soprattutto sul terreno della rappresentazione documentaristica che oggi questa sfida si traduce in artefatto.

Intervenendo sul rapporto fra realtà e finzione, il documentario può rivelarsi capace di intro-



durre possibilità alternative nell'ordine del reale. Attraverso l'elemento finzionale che sempre vi è coinvolto, la rappresentazione documentaristica apre al campo delle azioni possibili, producendo non soltanto visioni differenti ma anche nuovi regimi di verità relative e contingenti, che insinuandosi nelle pieghe del regime mediatico dominante ne mettono in discussione la pervadente unicità (Steyerl, 2003; Williams, 1993).

Io sto con la sposa, in linea con le leggi del genere documentaristico, mette in gioco il reale e il finzionale ma lo fa in una forma del tutto peculiare. L'elemento finzionale che sempre è implicato nel documentario, viene qui dilatato al punto da farsi cornice della rappresentazione e motivo portante dell'opera. Come abbiamo avuto modo di anticipare, i protagonisti sono chiamati ad inscenare un finto matrimonio e a travestire il proprio percorso migratorio da corteo nuziale. Questo ribaltamento dei tradizionali equilibri che regolano il genere documentaristico ha a mio avviso ricadute profonde tanto sulla rappresentazione quanto sulla sua ricezione. L'immagine del passaggio attraverso la rete sul confine italo-francese in abiti da cerimonia produce in tal senso una sfasatura all'interno del tradizionale repertorio di immagini della migrazione, specie nelle sue forme cosiddette irregolari. La finzione non si sostituisce qui al reale – la scena dell'attraversamento del confine non ha nulla di fiabesco – ma si sovrappone ad esso, instaurando una tensione muta ma produttiva fra l'immagine filmica e la sua controparte codificata nell'immaginario dello spettatore.

Pensare *Io sto con la sposa* come un puro gesto di resistenza estetica e politica significherebbe tuttavia mancare il senso dell'operazione intorno alla quale il docufilm è costruito. Prendendo spunto dall'analisi di due film indipendenti realizzati nei primi anni Settanta da gruppi locali sull'East End londinese, Gillian Rose si sofferma sulla necessità di superare il modello dicotomico che divide il campo culturale in pratiche egemoniche e controegemoniche e di riconoscere invece l'ibridismo che sempre lo connota. In questo senso – osserva Rose – non c'è pratica di resistenza che possa essere compresa senza esplorare le forme della sua relazione ibrida con la rappresentazione dominante (Rose, 1994, p. 50). Se infatti ammettiamo che il campo culturale è sempre attraversato da assi e relazioni sociali differenti (classe, genere, razza, sessualità ecc.), qualunque modello dicotomico non può che rivelarsi inadeguato ai fini dell'analisi. Non esiste prodotto culturale che non ricada almeno in parte nei codici di rappresentazione dominanti. *Io sto con la sposa*, in questo senso, non fa

naturalmente eccezione. Nonostante la radicale presa di posizione contro le politiche migratorie italiane ed europee e la suggestiva operazione di sabotaggio che la storia porta sulla scena, alcuni elementi della rappresentazione rivelano quanto certi schemi siano radicati al punto da essere difficili da superare. Fin dall'inizio del film e a più riprese durante il suo svolgimento, gli organizzatori del viaggio enfatizzano la distribuzione asimmetrica dei rischi che gli italiani da una parte e i siriani palestinesi dall'altra corrono durante il percorso. Se ai secondi toccherebbe “al massimo” un rimpatrio in Italia, i primi andrebbero invece incontro a ben più pesanti ripercussioni legali per favoreggiamento dell'immigrazione clandestina. A rischiare sono soprattutto loro, gli italiani, gli stessi che detengono le carte, pianificano il percorso, guidano le automobili e, in definitiva, si assumono la responsabilità del viaggio. L'eroe – sembra ancora una volta suggerire la rappresentazione – è bianco, maschio e occidentale. Agli altri non resta che seguirlo e, fra una tappa e l'altra, provare a raccontarsi.

Veniamo così ad un altro punto in cui tentativi di resistenza e logiche di potere si riallacciano rivelando la propria sostanziale interdipendenza. Uno dei rischi spesso implicati nella costruzione del discorso sulla migrazione è connesso ad un interesse che potremmo definire umanitario per le storie di chi ne fa esperienza. Sono molti gli esempi recenti di film, documentari, inchieste e servizi che rispondono al desiderio mediatico di storie e racconti ora dagli esiti drammatici, ora dai contorni fiabeschi. Lasciando da parte le questioni legate alla violenza della ri-narrazione e allo squilibrio fra il soggetto autoriale (giornalista, scrittore, regista) e il soggetto che viene ridotto ad oggetto del suo sguardo o del suo discorso⁶, uno degli effetti più rischiosi della cosiddetta storia di interesse umanitario è la rimozione delle implicazioni politiche ed economiche in cui questa è implicata. È proprio attraverso questa rimozione che le responsabilità del soggetto autoriale, vale a dire il suo più o meno diretto coinvolgimento nel contesto in cui quelle stesse storie di migrazione si inscrivono, possono essere taciute. Il ritratto individuale e spesso fortemente emozionale offerto nella rappresentazione cancella così la potenziale complicità dello spettatore in quegli schemi geopolitici e strutture socio-economiche senza i quali è impossibile comprendere la maggior parte delle storie di migrazione del nostro tempo (Demos, 2013, pp. 206-8). Il naufragio del 3 ottobre nelle parole e nelle iscrizioni di Abdallah all'interno di un rudere sul confine italo-fran-

cese, la vita nel campo profughi di Yarmouk durante la guerra nel sofferto resoconto di Tasnim, l'attraversamento notturno del mar Mediterraneo nel racconto di Alaa lungo l'autostrada, sono alcuni dei momenti in cui l'empatia fra lo spettatore e i protagonisti sullo schermo si fa massima, e la distanza carica di responsabilità fra l'uno e gli altri sembra di colpo annullarsi. Per provare a comprendere le ragioni di questa dinamica e la sua funzione strategica è necessario spostare ancora lo sguardo, e addentrarci nelle geografie che hanno autorizzato e regolato la produzione di *Io sto con la sposa*.

#iostoconlasposa: produzioni dal basso e posizionamenti banali

Con i suoi 98.151 euro raccolti in poco più di due mesi, *Io sto con la sposa* ha dato luogo ad un'importante operazione di crowdfunding⁷. Più di 2.500 donatori provenienti da 38 Paesi differenti hanno da maggio a luglio del 2014 permesso agli autori di coprire le spese di realizzazione e di presentare il docufilm al Festival del Cinema di Venezia, una tappa, come abbiamo visto in apertura, per molti versi decisiva all'interno di questo percorso. Una piattaforma Indiegogo, una pagina Facebook e un canale su Youtube⁸ articolano lo spazio virtuale attraverso cui viaggiano i trailer del film, le campagne per il crowdfunding, le sponsorizzazioni degli eventi e i commenti alle principali notizie su confini e migrazioni. Ed è all'interno di questo spazio reticolare e diffuso che la questione del posizionamento si lega alle esigenze di produzione in forme sulle quali è necessario soffermarsi.

Io sto con la sposa sottintende un gesto politico che per funzionare su larga scala ha bisogno di essere sostenuto da un'robusta operazione di marketing mediatico. Dall'inizio della campagna fino ad oggi la richiesta di posizionamento inscritta nel titolo del film ha abitato le home dei social network, attraversato studi televisivi e interviste radiofoniche, popolato blog e quotidiani⁹. In breve tempo, come si legge in un passaggio del Press Book consultabile on line, "#iostoconlasposa è diventato un trend"¹⁰. L'ipotesi che intendo qui suggerire è che le esigenze di sponsorizzazione legate alla campagna di crowdfunding abbiano inciso in profondità sulla trama della rappresentazione e sulle strategie che la sorreggono.

L'urgenza di un posizionamento e il suo insopprimibile significato politico sono da sempre al centro della campagna di sostegno che intorno a

Io sto con la sposa è stata costruita. Perché questa campagna potesse avere una risonanza il più possibile ampia e differenziata è stato a mio avviso necessario alleggerire la questione del posizionamento di alcune delle sue principali implicazioni. Fin dalla sua formulazione più classica, la politica del posizionamento è legata da una parte al riconoscimento di un'innegabile parzialità, dall'altra ad una decisa assunzione di responsabilità (Rich, 1996). È nella riflessione di Donna Haraway, però, che questa triangolazione si increspa, complicandosi. È impossibile riposizionarsi – scrive la teorica femminista nel suo *Manifesto Cyborg* – senza essere responsabili del movimento che si fa (Haraway, 1999, p. 116). Il posizionamento non è semplicemente la scelta di una posizione e di tutto quel che ne consegue. Esso è anche un movimento carico di tutto quel che lo precede. È nella consapevolezza del dove eravamo, del dove scegliamo di stare e in tutto quel che si apre fra i due che il posizionamento può farsi gesto politico e responsabilità collettiva.

Io sto con la sposa fa leva su una formulazione della teoria e della politica del posizionamento strategica, orientata cioè ad un'ampia ricerca del consenso e modellata intorno alle sue esigenze. Perché #iostoconlasposa possa divenire un trend, la questione della responsabilità va riorientata lungo direttrici differenti da quelle proposte da Haraway. Gli insistiti richiami all'urgenza di prendere posizione rispetto alle politiche europee sulla migrazione, di agire e di disobbedire, chiamano infatti in causa una responsabilizzazione limitata al presente e alle sue immediate proiezioni future. Non c'è traccia del dove eravamo, né dei movimenti tutt'altro che lineari che ci hanno spinto a riposizionarci, ma soprattutto non c'è traccia della consapevolezza che la responsabilità di quei riposizionamenti e di quei percorsi non può essere rimossa, perché è solo in essa che gli appelli alla solidarietà possono fare spazio all'impegno politico. Stare con la sposa, oggi, in Italia e in Europa, non comporta solo una volontà di azione nel presente, ma anche una necessaria ancorché sofferta capacità di responsabilizzazione per quel che è stato, per un passato di violenza coloniale e di squilibri geopolitici in cui questo presente, con i suoi territori ed i suoi flussi, è fatalmente imbrigliato.

Laddove il passato irrompe nel viaggio lo fa, come abbiamo visto, in forma di storie: narrazioni individuali e cariche di sofferenza, in corrispondenza delle quali la prossimità empatica dello spettatore raggiunge i suoi vertici. Questa prossimità comporta sempre un rischio, perché –



riprendendo le parole di Susan Sontag – «Ci sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza. La compassione ci proclama innocenti, oltre che impotenti» (Sontag, 2003, pp. 88-9). Se il passato ricade nell’empatico, ogni responsabilità viene rimossa, rimandata a quel che ci sta innanzi. Ne deriva quello che si potrebbe definire un *posizionamento banale*, privato del trauma dello spiazzamento e dell’intralcio irrisolto dei suoi legami. Lo spettatore di *Io sto con la sposa* non viene mai messo sotto accusa, la sua complicità nelle maglie della storia è rimossa, annullata nell’empatia verso una sofferenza di cui non è responsabile. Il nemico è altrove, non rappresentato e non localizzabile. In sala, invece, quel posizionamento deve poter essere rivendicato da chiunque, senza esitazioni né dissidi. Un messaggio semplice e di portata universale, un’adesione immediata e sostanzialmente aproblematica. Del resto, quale spettatore occidentale potrebbe mai rifiutarsi di stare con la sposa?

È in forza di questo posizionamento banale che la strategia politica di *Io sto con la sposa* può dispiegarsi. La semplicità della storia e dell’appello che in essa è contenuto rappresenta infatti il prodotto di una specifica strategia, di cui il meccanismo di produzione del film, dal basso e partecipato, è uno dei motori principali. Per essere finanziato in tempi brevi, *Io sto con la sposa* ha bisogno di uscire dalla cerchia piuttosto ristretta in cui è tradizionalmente confinata la circolazione di questo genere di documentari, e di raggiungere altre scale e altri pubblici, anche a costo di sacrificare parte di quella problematicità che sempre attraversa il campo della politica culturale.

Re-immaginare il reale: reti di distribuzione e sfere diasporiche

Nell’introduzione al suo *Modernità in polvere*, Arjun Appadurai individua nell’interazione fra nuovi media e migrazione di massa la forza capace di sostenere l’opera dell’immaginazione e di trasformarla in un potente spazio di contesa, che eccede lo spazio nazionale e ne mette radicalmente in crisi la centralità:

[...] la mediazione elettronica e la migrazione di massa segnano il mondo presente non perché siano forze tecnicamente nuove, ma in quanto forze che sembrano spingere (e a volte costringere) l’opera dell’immaginazione. Esse creano assieme specifiche irregolarità dato che gli spettatori e le immagini sono contemporaneamente in circolazione. [...]

Da questo punto di vista, sia le persone che le

immagini si incrociano spesso in modo imprevedibile, al di là delle certezze domestiche e del cordone sanitario degli effetti mediatici locali e nazionali (Appadurai, 2001, pp. 17-8).

Da una parte all’altra della superficie di proiezione un movimento difficile da contenere agita immagini e persone, scartando la familiarità propria degli spazi domestici, locali o nazionali. E nel solco di questa relazione mobile e imprevedibile fra spettatori migranti ed eventi mediatici che emergono e con forza sempre maggiore si impongono nuove sfere pubbliche diasporiche, comunità diffuse e transnazionali che gravitano intorno ad immaginazioni e progetti dal significato culturale ma soprattutto politico. L’immaginazione a partire dalla quale Appadurai costruisce il proprio ragionamento, infatti, ha sempre luogo entro una dimensione plurale e condivisa, perché è soltanto qui che essa può creare convergenze e farsi gesto, azione, cambiamento. Il valore politico dell’immaginazione sta nella sua capacità di superare non soltanto i confini della nazione ma anche quelli dell’individuo, di trasformare cioè desideri, legami, aspirazioni in vere e proprie rivendicazioni collettive (Appadurai, 2001, pp. 22-6).

Durante l’anno trascorso dal lancio del progetto, *Io sto con la sposa* facendo leva su quella cruciale articolazione fra media e migrazioni è riuscito ad intervenire sull’opera dell’immaginazione e a condensare intorno a sé una comunità di persone per molti aspetti vicina a quel che Appadurai definisce una sfera pubblica diasporica. La micro-collettività rappresentata sullo schermo – un gruppo di italiani, siriani e palestinesi e il loro gesto di disobbedienza creativa – diviene il riferimento a partire dal quale un’altra, più ampia, collettività possa articolarsi al di là dello schermo, nella vita e nella politica di tutti i giorni. Gli spazi dentro e attraverso i quali questa comunità si riunisce sono molteplici: pagine Facebook, sale di proiezione, aule universitarie, carceri, manifestazioni, festival, canali televisivi. La distribuzione del film si declina nella forma di una tournée: una serie di proiezioni-evento, spesso in presenza di uno o più protagonisti e sempre seguiti da un dibattito, un’intervista, una riflessione.

Perché questa sfera diasporica possa estendere i propri confini e inglobare un numero sempre maggiore di soggetti, l’immaginazione cui fa riferimento deve essere costruita secondo specifiche strategie. Sui tentativi di facilitazione messi in atto per quanto riguarda la domanda di posizionamento abbiamo già detto. Questa ricerca di un’adesione che sia il più possibile immediata si manifesta anche in altri punti del film, in parti-

colare nella scelta di privilegiare una narrazione positiva della migrazione, capace di scartare il registro drammatico che spesso prevale in questo genere di rappresentazioni. Così, il viaggio viene scandito da feste, musiche, concerti improvvisati¹¹, declamazioni poetiche e brindisi. Un richiamo alla bellezza, che è anche la ricerca – forse in alcune scene eccessivamente enfatizzata – di un'alternativa al cupo ed emergenziale regime di visibilità in cui l'esperienza della migrazione, specie nelle sue declinazioni massmediatiche, viene trasmessa. Anche il discorso sulla differenza culturale viene fortemente stemperato dentro e attraverso la rappresentazione, e lascia piuttosto spazio ad un'immaginazione in cui le somiglianze fra i protagonisti prendono il sopravvento, in cui l'uguaglianza fra esseri umani viene rivendicata come antidoto alle distinzioni che frontiere e passaporti inscrivono sulla superficie del mondo. "Il cielo è di tutti" – proclama Tasnim lungo il viaggio verso Stoccolma. Ancora una volta, lo spettatore è chiamato ad annullare la distanza, a distogliere lo sguardo dalla differenza, anzitutto dalla propria. E il delicato gioco del posizionamento, fatto di dislocazioni e spiazamenti, corre il rischio di scivolare in un più semplice meccanismo di identificazione, calibrato su empatie e affinità.

Se media e migrazioni rappresentano oggi un terreno cruciale per la produzione di nuove immaginazioni, è nel documentario che questa triangolazione rivela il suo senso più politico (Demos, 2013; Gierstberg, 2005; Renov, 1993, 1999). Intervenendo sul reale in forma creativa, introducendo nella trama della rappresentazione elementi di finzione e supplementi immaginativi, il documentario può infatti divenire un laboratorio di visioni alternative e narrazioni dissonanti. Distante dall'essere un riflesso trasparente della realtà così come si presenta, la scrittura documentaristica agisce sul mondo, rappresentandolo piuttosto così come dovrebbe essere. È in questa negoziazione fra reale e immaginato che il possibile irrompe nell'ordine del necessario e che l'estetica si fa politica. Attraverso una geografia composta di viaggi reali e luoghi virtuali, confini territoriali e vincoli affettivi, tappeti bianchi e cieli condivisi, *Io sto con la sposa* ha forgiato un'immaginazione capace di conquistare fasce differenziate di pubblico e di raccogliere adesioni intorno al progetto politico che lo sostiene. Se da una parte la ricerca di consenso sembra avere un'indiscutibile rilevanza politica, dall'altra questa ha alleggerito le responsabilità dello spettatore e assottigliato lo spazio della critica. Perché la cornice visuale e narrativa entro cui è confinata l'esperienza mi-

gratoria venga radicalmente messa in questione è oggi indispensabile continuare a sovrapporle e contrapporle altre immaginazioni, capaci di mostrare anzitutto a noi stessi che altri modi e altri mondi di esistenza sono non soltanto possibili ma addirittura necessari.

Bibliografia

- Agrawal A., Catalini C. e Goldfarb A., *The Geography of Crowdfunding*, NET Institute Working Paper No. 10-08, Cambridge, 2010.
- Appadurai A., *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi Editore, 2001 (ed. or. *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996).
- Barnett C., *Culture and Democracy. Media, Space and Representation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.
- Couldry N. e McCarthy A., *MediaSpace: place, scale and culture in a media age*, London and New York, Routledge, 2004.
- Cresswell T. e Dixon D., *Engaging film: geographies of mobility and identity*, Boston, Rowman & Littlefield, 2002.
- Demos T. J., *The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis*, Durham and London, Duke University Press, 2013.
- Didi-Huberman G., *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010 (ed. or. *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009).
- Gierstberg F. (a cura di.), *Documentary Now!: Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*, Rotterdam, NAI Publishers, 2005.
- Hall S., *Codifica e decodifica nel discorso televisivo*, in Hall S., *Il soggetto e la differenza*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 33-50.
- Haraway D. J., *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1999 (ed. or. *From Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991).
- hooks bell, *Elogio del margine: razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- Jay M., *Scopic regimes of modernity*, in Foster H. (a cura di), *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1998, pp. 3-28.
- Lawton K. e Marom D., *The Crowdfunding Revolution: How to Raise Venture Capital Using Social Media*, New York, McGraw Hill Professional, 2012.
- Moore S., *Media, place and mobility*, London, Palgrave Macmillan, 2012.
- Morley D., *Home territories: media, mobility and identity*, London and New York, Routledge, 2002.
- Ortoleva P., *A geography of the media since 1945*, in Forgacs D. e Lumley R. (a cura di), *Italian Cultural Studies: an introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 185-198.
- Rancière J., *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, in «New Left Review», 14, 2002, pp. 133-151.
- Renov M., *Theorizing Documentary*, New York, Psychology Press, 1993.
- Renov M., *Documentary horizons: an afterworld*, in Gaines M. e Renov M. (a cura di), *Collective visible evidence*, Minneapolis, University Of Minnesota Press, 1999, pp. 313-26.
- Rich A., *La politica del posizionamento*, in «Mediterranean», 1996, 2, pp. 15-22.
- Rose G., *The cultural politics of place: local representation and oppositional discourse in two films*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1994, 19, 1, pp. 46-60.
- Sontag S., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003



(ed. or. *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003).

Steyerl H., *Documentarism as politics of truth*, in «European Institute for Progressive Cultural Politics», 2003, pp. 11-27.

Williams L., *Mirrors without memories: truth, history, and the new documentary*, in «Film Quarterly», 1993, 46, 3, pp. 9-21.

Note

¹ Con l'espressione *regime di visibilità* si intende da un lato rimarcare la dimensione culturale e sempre costruita che caratterizza il campo del visuale, dall'altro riportare l'immagine ad un'intenzionalità politica che non si limita a regolare quel che viene mostrato, ma che interviene sulle condizioni di quel che può e, soprattutto, non può essere mostrato. Per una ricognizione bibliografica sull'argomento si vedano M. Jay, *Scopic regimes of modernity* (Jay, 1988), J. Rancière, *The aesthetic revolution and its outcomes* (Rancière, 2002); G. Didi-Huberman, *Come lucciole. Una politica delle sopravvivenze* (Didi-Huberman, 2010).

² Per un resoconto dettagliato di quanto accaduto il 3 ottobre al largo di Lampedusa si rimanda a: http://www.repubblica.it/cronaca/2013/10/03/news/lampedusa_bruca_un_barcone_strage_di_migranti-67817611/.

³ Il dialogo e le altre informazioni sulla genesi del film sono tratti dal sito ufficiale di *Io sto con la sposa* (<http://www.iostoconlasposa.com/>).

⁴ Con l'espressione *global crisis* l'autore fa riferimento all'era di crescente disuguaglianza economica e di flussi migratori in aumento che contraddistingue la globalizzazione post-11 settembre.

⁵ Si rimanda al testo di Giorgio Agamben *Homo Sacer* (1995).

⁶ Immaginando un dialogo fra i due, la scrittrice afro-ameri-

cana bell hooks traduce così il discorso del soggetto autoriale: «Non c'è bisogno di sentire la tua voce, quando posso parlare di te meglio di quanto possa fare tu. Non c'è bisogno di sentire la tua voce. Raccontami solo del tuo dolore. Voglio sapere la tua storia. Poi te la ri-racconterò in una nuova versione. Ti ri-racconterò la tua storia come se fosse diventata la mia, la mia storia. Sono pur sempre autore, autorità. Io sono il colonizzatore, il soggetto parlante, e tu ora sei al centro del mio discorso» (hooks, 1998, p. 71).

⁷ Sul fenomeno del crowdfunding, sui modi in cui ha trasformato l'iniziativa imprenditoriale e sulle sue relazioni coi social media si rimanda al volume di K. Lawton e D. Marom *The Crowdfunding Revolution* (Lawton & Marom, 2012). Sulle implicazioni geografiche del crowdfunding cfr. A. Agrawal, C. Catalini, A. Goldfarb *The Geography of Crowdfunding* (Agrawal, Catalini, & Goldfarb, 2011).

⁸ Il sito web del crowdfunding con i relativi contenuti è consultabile all'indirizzo: <https://www.indiegogo.com/projects/iosto-con-la-sposa-on-the-bride-s-side--2#/story>; per la pagina Facebook: <https://www.facebook.com/pages/IO-STO-CON-LA-SPOSA/614167855342727?fref=ts>; per il canale Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UC7jvHNvciWRdAOK9ZC5cL2A>.

⁹ Nella settimana precedente alla stesura di questo articolo (18-24 giugno) l'hashtag #iostoconlasposa è stato postato 361 volte raggiungendo più di tre milioni di users. Su keyhole.co è possibile visualizzare anche la provenienza geografica dei post in termini percentuali (<http://keyhole.co/>).

¹⁰ http://www.iostoconlasposa.com/bulletin/sites/default/files/sites/default/files/presskit/_IO_STO_CON_LA_SPOSA_pressbook_web_IT_24sett.pdf.

¹¹ In particolare, l'esibizione in un locale di Marsiglia del giovane Mc Manar e il suo rap contro la condizione di spossamento del popolo palestinese rappresentano uno dei momenti più significativi del film.

La “letteratura migrante” in Italia: una prospettiva geografica

Summary: THE LITERATURE OF MIGRATIONS IN ITALY: A GEOGRAPHICAL PERSPECTIVE

This work aims at analysing the representations of Italy as they are re-created by the so-called migrant writers. Moving from the theoretical frame of postcolonial studies, the paper deals with some migrant writers whose works are focused on the relationship with Otherness, in order to explore the fictional and symbolic geo-graphies of migratory flows, transnational diasporas and integration issues in Italy.

Keywords: Postcolonialism, migrations, literature, geography, Italy.

(Post)colonialismo, *spatial turn* e letteratura¹

“But how do they do it?” Chamcha wanted to know. “They describe us”, the other whispered solemnly. “That’s all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct”.
(Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, 1988)

“Can the subaltern speak?”, si chiedeva Spivak (1999) in quella che si può considerare come l’opera fondativa del postcolonialismo. Nonostante le controversie epistemologiche sulla stessa categoria di postcoloniale, la rilevanza di nuove forme di imperialismo economico-culturale e l’incorporazione delle società post-colonizzate nel sistema globale evidenziano, secondo Ashcroft, Griffiths, Tiffin (2007), l’efficacia della griglia analitica postcoloniale nel decodificare le relazioni di potere contemporanee tra Nord e Sud del mondo, in particolare in una fase di crescente complessità delle diaspore transnazionali.

In *Orientalism* (1978), Said sostiene che le rappresentazioni occidentali di identità, cultura e civiltà siano state storicamente costruite attraverso il gioco di contrasti e rispecchiamenti con l’Oriente. Rappresentazioni che, lungi dall’essere neutre, alimentano una vera e propria forma di *imaginative geography*, come lo stesso Said la definisce, una geografia immaginaria dell’Alterità che non scaturisce dalla complessità reale dell’Oriente. Quest’ultimo, piuttosto, è raffigurato *da e per* l’Occidente, attraverso un’(in)volontaria demistificazione esotizzante, come un ammasso indistinto di spazi vuoti, vergini, la cui arretratezza legittima l’intervento civilizzatore imperialistico.

Al modello teorico delineato da Said non sono

risparmiare le critiche, in particolare in relazione all’esclusione dell’*agency* dei colonizzati, centrale, invece, nella nozione di Pratt di *contact zone* (1992), che riconduce la produzione della conoscenza a una zona interstiziale di contatto, negoziazione e contestazione, persino, tra colonizzatore e colonizzato. Approccio che condurrà alle soggettività ibride e al *Third Space* di Bhabha (1994) e Soja (1996).

L’intreccio tra rappresentazioni e metafore spaziali della prospettiva postcoloniale schiude interessanti riflessioni su quello che viene definito lo *spatial turn* (Warf, Arias, 2009): ovvero l’emergere della dimensione geo-spaziale in diverse discipline che utilizzano il lessico della geografia – tra cui la letteratura – per restituire quel processo di riconfigurazione del pensiero occidentale proprio della svolta postmoderna (Minca, 2001)².

Barnett (2006) sottolinea la portata sovversiva dei primi scrittori anti e post-coloniali, che intuiscono come il colonialismo abbia implicato più dello sfruttamento economico e dell’insubordinazione politica, ma anche un “esercizio del potere culturale” come strumento di soppressione. Il collasso formale degli imperi, dunque, non determina quella che viene definita la “decolonization of the mind” (p. 147), poiché codici culturali, stereotipi e stilemi linguistici ammantati di retorica imperialistica si insinuano negli interstizi della cultura dominante, concorrendo alla sopravvivenza della retorica coloniale nei discorsi egemonici. Scrivere nella lingua del colonizzatore, lungi dall’essere un atto neutro – Kateb Yacine lo definisce *un’entrée dans la gueule du loup* – diventa uno strumento di resistenza e riscrittura, che scardina



le etero-immagini mistificanti del “cuore di tenebra”.

Inserito nell'alveo della geografia culturale e della prospettiva postcoloniale, il presente articolo intende approfondire le modalità di rappresentazione dell'Italia elaborate dalla letteratura migrante italoфона, al fine di indagare non soltanto le modalità di decostruzione del passato imperialistico – rimosso dall'immaginario collettivo – ma soprattutto le narrazioni e (auto)rappresentazioni delle identità diasporiche contemporanee nel gioco di riflessi incrociati con spazi, luoghi e immaginari collettivi.

Geo-grafie migranti nella letteratura in lingua italiana

“Senti un po', ti do del tu, lasciamo perdere questi nuovi cambiamenti che devo dare del lei agli indigeni, che siamo uguali ecc. ecc. Noi ci conosciamo da troppo tempo per fingere che siamo pari!”

(Kaha Mohamed Aden, *Fra-intendimenti*, 2010)

Negli anni Ottanta, all'epoca in cui l'indo-britannico Salman Rushdie ha già subito una fatwa per i suoi *Versi Satanici*, in Italia non si è ancora consolidata una generazione di autori assimilabili a coloro che in ambito anglofono sono definiti *migrant o postcolonial writers*. Questo ritardo è in parte ascrivibile a una delineazione tardiva, rispetto ad altre potenze europee, di flussi migratori verso l'Italia, che per anni mantiene le fattezze di paese d'emigrazione, ma soprattutto alle dinamiche di rimozione generalizzata del passato coloniale, una vera e propria “amnesia” (Gnisci 2003, p. 12).

In Italia il processo di decolonizzazione non coincide con l'avvento dell'epoca postcoloniale, né tantomeno è esito di guerre d'indipendenza, ma piuttosto dello sgretolamento del potere fascista su cui si fondavano discorsi e pratiche imperialistiche (Lombardi-Diop, Romeo, 2012)³.

Nell'immaginario collettivo la colonizzazione italiana in Africa è stata ridimensionata per anni, poiché più breve e geograficamente limitata rispetto ad altri imperialismi, ma soprattutto in virtù della sopravvivenza della retorica fascista che contribuisce a operare una vera e propria rimozione. Alla distorsione e alla cancellazione della colonizzazione italiana concorre il *refrain* auto-assolutorio di *Italiani brava gente* e l'immagine cristallizzata di un “imperialismo straccione” (Ponzanesi, 2004, p. 27), dunque intrinsecamente bonario e non violento che, a partire dagli anni Settanta, gli studi di Del Boca (1978-1982) e Labanca (2002) tentano di scardinare.

La categoria di letteratura postcoloniale italiana include, in senso stretto, la produzione di autori provenienti dalle ex colonie, ma nella sua accezione più ampia comprende anche tutta quella letteratura “opposizionale” rispetto alle rappresentazioni egemoniche, prodotta da autori immigrati e/o di seconda generazione, incentrata sulla dialettica Italia/Alterità (Ponzanesi, 2004, p. 29).

Secondo la scrittrice italiana di origine somala Igiaba Scego (2008), il punto di svolta è rappresentato da un fatto di cronaca che nel 1989 scuote le coscienze del Paese. L'uccisione a Villa Literno, nel casertano, di un giovane sudafricano induce lo scrittore franco-marocchino Tahar Ben Jelloun a scrivere un racconto insieme al giornalista italiano Egi Voltreranni, inaugurando una prima ondata di scritti di migranti in italiano, perlopiù autobiografici, coadiuvati da un autore italiano. Tra gli altri si ricordano *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma e Oreste Pivetta (1990) e *Immigrato* di Salah Methnani e Mario Fortunato (1990). Operazioni editoriali che, secondo Scego (*ibidem*), non sono funzionali soltanto a contenere e indirizzare il “balbettio” in italiano degli autori migranti, ma piuttosto a certificarne la veridicità: una sorta di sigillo di autenticità incrostato di rigurgito imperialistico, dunque.

Soltanto in una seconda fase, autori e autrici migranti si sdoganano dall'ombra protettrice del co-autore italiano e si avventurano in solitaria nella produzione letteraria, seppur spesso dopo confronti e incontri collettivi come il gruppo dei Mengantini a Bologna, alla base di *El-Ghibli*, la prima rivista di letteratura migrante del Paese. Tra gli altri, *Imbarazzismi* di Kossi Komla Ebri (2002) segna una svolta nel registro stilistico. Se, infatti, nella prima fase i toni di rievocazione epico-lirica del paese d'origine sono impregnati di autobiografismo nostalgico, su cui si innesta lo strappo della partenza, *Imbarazzismi* irrompe con la sua carica (auto)ironica e dissacrante, disegnando una cartografia della quotidianità migrante distillata dalla lente dell'ironia.

Uno dei romanzi che più di altri suscita interesse di critica e pubblico è *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* dell'algerino Amara Lakhous (2006), che compone la sua storia come una matrioska di racconti affidati a diverse voci narranti, in un caleidoscopio di identità e lingue sullo sfondo del quartiere Esquilino, cuore della Roma multietnica. Lakhous restituisce un affresco dell'incontro/scontro di alterità ironico e leggero, senza essere per questo superficiale, esemplificando come la “literature by immigrant writers in Italy locates itself within specific linguistic

and territorial boundaries in order to document the changes brought by the encounter of different cultures and languages” (Parati, 1999, p. 14).

Polifonie di voci femminili

“È passato, ma non tanto da non riparlare. Bisognerebbe dargli la nostra versione dei fatti”
(Gabriella Ghermandi, *Regina di Fiori e di Perle*, 2007)

Dallo scenario in fermento della letteratura migrante italiana, definita come una *nouvelle vague* letteraria (Derobertis, 2013) su cui si innervano le ferite ancora aperte della violenza coloniale, emerge una polifonia di voci femminili che, soprattutto a partire da metà anni Novanta, si impone in concomitanza con una crescente femminilizzazione dei flussi su scala globale. Non è casuale, dunque, la selezione effettuata in questo articolo di tre romanzi scritti da donne (*Oltre Babilonia* di Igiaba Scego; *Madre Piccola* di Cristina Ali Farah; *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi)⁴, le cui opere raccontano storie di diaspora, integrazione e razzismo in Italia. Perché è prevalentemente sul corpo delle donne che è stato costruito l’immaginario colonialista europeo (dalle donne ammantate di veli di Flaubert fino all’indigena di Flaiano), sull’analogia tra terre da conquistare e corpi da usare/stuprare si è declinato il rapporto colonizzatori/colonizzati.

Ed è, dunque, anche con la decostruzione dell’immagine femminile che si scardina il discorso egemonico (neo)imperialista, attraverso rovesciamenti di ruoli e stereotipi (cfr. White, 1995). In *Regina di fiori e di perle*, l’italo-etiope Ghermandi ribalta la celebre scena descritta da Flaiano ne *il Tempo di Uccidere* (1947), nella quale il tenente italiano spia la donna indigena Mariam mentre si bagna in una pozza d’acqua, episodio da cui detonerà la violenza dell’incontro/scontro tra uomo-colonizzatore e donna-colonizzata. Nel racconto della scrittrice, invece, la guerrigliera della resistenza anti-coloniale uccide il militare italiano che la sta osservando, disarmato.

Alla stregua di cantastorie metropolitane, di Shahrazad contemporanee, le tre scrittrici affidano la propria sopravvivenza diasporica al potere salvifico dell’immaginazione, attraverso un intreccio di voci narranti, perlopiù femminili, cui è affidata la diegesi, scandita da un’oralità rapsodica che si fa scrittura ed evoca identità multiple e sfilacciate. Una lingua forgiata da ibridazioni linguistiche e meticcianti culturali, in cui si sfiorano il somalo o l’amarico, l’arabo, l’italiano nella sua varietà di forme e regionalismi.

La lingua italiana non è più matrigna (Negro, 2013), ma madre, così come sostiene Domenica Azad, protagonista di *Madre Piccola* dell’italo-somala Cristina Ali Farah:

Voglio che tutti sappiano senza ombra di dubbio che questa lingua mi appartiene. È il mio balbettio, è il soggetto plurale che mi ha cresciuto, è il nome della mia essenza, è mia madre (2007, p. 254).

Il valore simbolico della lingua italiana, in effetti, assume una gravidanza diversa per gli autori postcoloniali rispetto a quelli migranti o di seconda generazione, poiché l’apprendimento dell’italiano, per i primi, fa parte di segmenti della formazione scolastica o culturale. In *Oltre Babilonia*, Igiaba Scego inserisce parole italiane somalizzate (*barbaroni* per peperoni, *jabaati* per ciabatte), in un rovesciamento dei rapporti di forza tra lingua del colonizzato e lingua del colonizzatore che diventa, anche qui, madre e non matrigna:

Ma poi, ogni volta, in ogni discorso, parola, sospiro, fa capolino l’altra madre... L’italiano con cui sono cresciuta e che a tratti ho anche odiato, perché mi faceva sentire straniera. L’italiano aceto dei mercati rionali, l’italiano dolce degli speaker radiofonici, l’italiano serio delle lectiones magistrales. L’italiano che scrivo (2008, pp. 443-444).

È, dunque, nell’italiano che si coagula il ricordo doloroso della lotta contro l’invasore. Una lingua che, da strumento di potere e sopraffazione, si fa arma di resistenza e, allo stesso tempo, mezzo di integrazione nella società di accoglienza.

Così Yacob, in *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi, esorta la bambina Mahlet a farsi “cantora”:

Quando sarai grande scriverai la mia storia, la storia di quegli anni e la porterai nel paese degli italiani, per non dare loro la possibilità di scordare (2007, p. 57).

Oltre alla decostruzione del retaggio coloniale attraverso la lingua dell’Altro, le tre scrittrici raccontano attraverso i corpi e le parole delle donne il peso della diaspora, sui quali si sedimentano le lacerazioni stratificate delle partenze, gli scampoli di identità sospese, e lo fanno ricreando nuove geografie “private” (cfr. Amato, 2010), delle vere e proprie cartografie migranti immateriali fondate su quelle che Papotti (2011, p. 74), definisce le “pietre di paragone territoriali” (cfr. King et al., 1995; Ponzanesi, Merolla, 2005).

Taagere, in *Madre Piccola*, rievoca quella sorta di “disorientamento spaziale” provocato dalla diversità dei paesaggi:



Mi ricordo quando sono arrivato in Italia: sono rimasto così, senza parole. Chi ha mai visto niente del genere? Tutte le strade fatte di pietre vive. Pietre con un nome. Le case. Le case e i palazzi (2007, p. 57).

In *Regina di fiori e di perle*, Mahlet, divenuta adulta, approda in Italia per studiare. Avvolta dall'atmosfera nostalgica dell'autunno, "stagione a me sconosciuta", si aggira tra le mura medievali di Perugia, soggiogata dalle "pietre color sabbia" che inghiottono il ricordo dei chiarori delle albe etiopi, rassegnandosi a vivere "solo di mancanze" e a subire "le malattie dell'Occidente: solitudine e individualismo".

E, ancora, ricorre l'immagine della stazione Termini di Roma come crocevia, luogo di addii, partenze e arrivi, ma anche spazio di socializzazione tra bar "dei somali", negozi etnici e call center internazionali. Termini si trasfigura in luogo di sospensione dell'identità immigrata nel quale si ricompongono le dinamiche sociali della cultura d'origine: una centralità migrante, un microcosmo d'alterità incastonato nel cuore della capitale.

Così Barni, in *Madre piccola*, descrive la trasformazione di Termini in luogo di sofferenza, specchio dell'evoluzione delle dinamiche migratorie:

Credo che non si possa scrivere della comunità somala a Roma senza partire dalla stazione Termini, crocicchio, luogo delle nostre nostalgie. (...)

I somali rimasti – pochi – continuano a incontrarsi in quei luoghi. Soprattutto da quando hanno incominciato ad arrivare con gli sbarchi. Approdano sulle coste siciliane, sono stipati nei centri di permanenza temporanea. (...) Quelli che hanno fallito si riconoscono subito, quelli rimandati indietro. Girano per la stazione, con uno zaino sporco, fagotto carico di sofferenza. (...) Ora Termini è talmente piena di dolore (2007, pp. 27-29).

Anche in Scego Termini è uno snodo di tormenti e speranze, del cui carico di dolore il personaggio Maryam vuole affrancarsi dopo anni in Italia:

Tutte le strade portano a Roma. Per lei, ma per tutti i somali, tutte le strade portavano alla stazione Termini... almeno un tempo era così. Tutte le strade, tutti i suoi vicoli, tutti i suoi itinerari, tutti i passaggi, i percorsi, i tragitti, tutti i suoi incroci, persino le fermate erano orientate verso Termini. (...)

Poi un giorno, Maryam cambiò strada. E non ci finì più lì. Dava appuntamento alle persone a Ottaviano. (...) Era una Roma diversa da quella che aveva conosciuto un tempo. Una città quieta e presentabile. Una città da passeggio, rispettabile, che veniva bene nelle foto ricordo e nei ritratti (2008, pp. 50-51).

Delle città d'accoglienza i tre romanzi restituiscono un ordito di geo-grafie simboliche costella-

te di luoghi della migrazione. Oltre alla stazione, il commissariato, gli uffici amministrativi dalle interminabili code, l'aeroporto: tutti luoghi/frontiere in cui si deve costantemente comprovare il proprio diritto a vivere nel paese o la propria italianità a dispetto del colore della pelle, confini/soglie da cui dipende la propria condizione di migrante (ir)regolare.

Con l'ironia e il meticcio linguistico che contraddistingue il romanzo di Scego, il personaggio di Zurha, la "negropolitana", così racconta:

Io italiana? Il solito dubbio mi assale. Mi basterà solo il passaporto per dimostrarlo? E se mi portassi anche la patente? E la tessera del cineclub? Sì, mi porto anche quella. E la tessera a punti del supermercato? E la tessera dell'Arca solidarietà? Quella della biblioteca nazionale? Sì tutte, me le porto tutte. E pure quella del benzinaro. Tutto fa brodo. In ognuna di queste dannate tessere c'è scritto il mio nome in stampatello, no? La mia residenza nella Città eterna, pure. Purtroppo non c'è scritto che sono italiana, ma dimostrano che almeno vivo qua. Rafforzano l'italianità del mio passaporto (2008, p. 39).

Oltre ai luoghi, le cartografie migranti dei personaggi sono punteggiate di eventi su cui si riverberano le dinamiche delle diaspore contemporanee, dai flussi irregolari ai continui spostamenti da un paese all'altro.

Barni, in *Madre Piccola*, annoda i "viaggi della speranza" di oggi alle partenze degli emigranti italiani del passato:

E quello che voglio ricordare è una delle voci che vi sollecita a non dimenticare il vostro passato di emigranti. Storia circolare di povera gente mossa dal desiderio. Desiderio così forte da strappare radici, da sfidare cicloni. Sa? Morire disidratati, annaspate, non è cosa da poco (2007, p. 15).

Personaggio diasporico per antonomasia in *Madre Piccola* è Domenica Axad, figlia di una coppia mista italo-somala:

Sai di quegli anni? Quello che non riesco a fare è descrivere i luoghi. Era tutto un movimento interno da una casa all'altra. Essere, potevi essere ovunque. Per me, per noi tutti, era indifferente. Ti dovevi solo abituare alle insegne diverse, i prezzi diversi e ricostruire la mappa: mappa dei legami con gli altri e i luoghi-snodi dove incontrarsi, dove telefonare, dove comprare, come perennemente trasportati nella bolla d'aria e dentro la bolla il nostro suono, il nostro odore. Suoni e odori così pungenti da coprire tutti gli altri. Alienandoci, vivevamo (2007, p. 112).

Le sue peregrinazioni tra Europa e America riflettono l'incapacità di riconoscersi in alcun paese – compreso quello d'origine –, lo radicamento come unica condizione permanente, la necessità di "rimappare" costantemente i propri riferimenti spazio-temporali e, infine, il carattere "transmon-

diale”, come lo definisce Gnisci (2003, p. 9), delle diaspore contemporanee, da cui può scaturire una nuova forma di cultura – la “creolizzazione planetaria” – così come evocato dallo scrittore caraibico Eduard Glissant (*ibidem*).

La mia casa è dove sono? Fotogrammi dell'Italia multietnica

Per la terza volta mamma ha dovuto rimappare la sua vita. Sì, rimappare. Non ricostruire, non rinnovare, ma rimappare. Tracciare una sua nuova personale geografia. Doveva tracciare nuove linee, nuovi margini, altre parabole. Lo spazio intorno stava cambiando ancora una volta. (Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, 2012)

L'affresco che emerge è quello di un'Italia vista dai migranti con un misto di fascinazione e rabbia, spesso approdo temporaneo di una diaspora che vorrebbe proseguire altrove, in Nord Europa. Se, da un lato, le tre scrittrici non risparmiano i rispettivi paesi d'origine, denunciando la violenza dell'infibulazione, le derive fondamentaliste dell'Islam o il razzismo verso altre comunità migranti (i cinesi, i “negri”, i mulatti), dall'altro posano uno sguardo lucido su un paese che costruisce l'immaginario dell'Altro a partire da pregiudizi e paure.

Così parla Taagere in *Madre Piccola*:

L'Italia mi piace, è vero. Ma gli italiani. Gli italiani mi sembrano degli spacconi. Mezzi africani anche loro, mezzi africani come noi, si danno tante arie. Ci trattano così, spazzatura che pretende (2007, p. 81).

In virtù dell'intrinseca complessità di epifanie narrative, stilemi linguistici e rappresentazioni geo-grafiche, è indubbio che la letteratura postcoloniale e/o migrante italiana rivitalizzi il panorama culturale con la sua carica sovversiva, valicando i confini claustrofobici delle specifiche geopolitiche locali, senza per questo disconoscerle, e approdando a una rete più ampia, plasmata da identità diasporiche globali. Per di più, tale letteratura reintegra due rimozioni: da un lato quella del passato postcoloniale, dall'altro la scottante attualità delle migrazioni contemporanee, rimosse o esorcizzate sotto l'etichetta dell'emergenza e non, invece, considerate come elementi strutturali.

Sono le parole eloquenti di Scego, ne *La mia casa è dove sono*, a condensare la complessità di una vita marchiata dalla diaspora, condizione su cui si rispecchiano i mutamenti socio-economici e culturali di un intero paese. E lo fa, ancora una volta, con metafore geografiche:

Da paese di emigranti a paese meta di immigrati, dalla tv chiocchia alla tv commerciale, dalla politica all'antipolitica, dal posto fisso al precariato. Io sono il frutto di questi caos intrecciati. E la mia mappa è lo specchio di questi anni di cambiamenti. Non è una mappa coerente. È centro, ma anche periferia. È Roma, ma anche Mogadiscio. È Igiaba, ma siete anche voi (2012, pp. 159-160).

Bibliografia

- Amato F., *Diario dal fronte: migranti e ricerca empirica*, in «Geotema», 14, 2010, pp. 23-29.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *Post-colonial studies - The key concepts*, London and New York, Routledge, 2007.
- Barnett C., *Postcolonialism: space, textuality and power*, in S. Aitken, V. Gill (a cura di), *Approaches to Human Geography*, London, Sage, 2006, pp. 147-159.
- Bhabha H.K., *The location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994.
- Blunt A., McEwan C. (a cura di), *Postcolonial Geographies*, New York-London, Continuum, 2002.
- Del Boca A., *Gli italiani in Africa Orientale*, 3 voll., Roma-Bari, Laterza, 1976-1982, nuova edizione Milano, Mondadori, 1992.
- Derobertis R., *Dislocazioni. Gli studi postcoloniali in Italia: contesti, elaborazioni, problemi*, in F. Sinopoli (a cura di), *op. cit.*, 2013, pp. 11-30.
- Gambi L., *Geografia e imperialismo in Italia*, Bologna, Pàtron, 1992.
- Gnisci A., *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.
- Godlewska A., Smith N. (a cura di), *Geography and Empire*, Oxford, Blackwell, 1994.
- King R., Connell J., White P. (a cura di), *Writing across worlds. Literature and Migration*, London, Routledge, 1995.
- Labanca N., *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Lombardi-Diop C., Romeo C., *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, New York, Palgrave MacMillan, 2012.
- Maggioli M., *Geografia postcoloniale*, Lessico del XXI Secolo, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2012, http://www.treccani.it/enciclopedia/geografia-postcoloniale_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/, cons. giugno 2015.
- Minca C. (a cura di), *Introduzione alla geografia postmoderna*, Padova, Cedam, 2001.
- Negro M.G., “Un giorno sarai la nostra voce che racconta”: la questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana, in F. Sinopoli, *op. cit.*, 2013, pp. 55-75.
- Papotti D., *L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB, 2011, pp. 65-84.
- Parati G., *Mediterranean Crossroads. Migration Literature in Italy*, Madison-London, Fairleigh Dickinson University Press, 1999.
- Ponzanesi S., *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticcica*, Quaderni del Novecento, 2004, 4, pp. 25-34.
- Ponzanesi S., Merolla D. (a cura di), *Migrant Cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Postcolonial Europe*, Lanham, MD, Lexingtonbooks, 2005.
- Pratt M.L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992.
- Said E., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.
- Scego I., *La ricostruzione dell'immaginario violato in tre scrittrici*



italofone del Corno D'Africa. Aspetti teorici, pedagogici e percorsi di lettura, Tesi di Dottorato di ricerca in pedagogia, Università degli studi di Roma Tre, 2008, <http://dspace-roma3.caspur.it/handle/2307/140?mode=full>, cons. giugno 2015.

Sinopoli F. (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.

Soja E., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.

Spivak G.C., *A critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1999.

Teverson A, Upstone S., *Postcolonial spaces. The politics of place in contemporary culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

Turco A., *Geografi, geografia e colonialismo*, in «Terra d'Africa», 1996, 5, pp. 165-184.

Warf B., Arias S., *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, New York, Routledge, 2009.

White P., *Geography, Literature and Migration*, in King R., Connell J., White P., *op. cit.*, 1995, pp. 1-19.

Note

¹ L'autrice desidera ringraziare Silvia Lutzoni, Marco Maggioli e Davide Papotti per i consigli e i suggerimenti bibliografici.

² In relazione al contributo precipuo della geografia, Teverson, Upstone (2011) ricordano come, tra fine anni Novanta e i Duemila, la disciplina abbia contribuito al dibattito postcoloniale in modo fecondo, in particolare nell'evidenziare il ruolo del "materialismo spaziale" nella definizione delle identità. Per una rassegna esaustiva del contributo geografico si ricordino Godlewskha, Smith (1994), nonché il seminale *Postcolonial Geographies* di Blunt, McEwan (2002) in cui si sistematizza l'intrinseca spazialità degli studi postcoloniali. In Italia, è attraverso la griglia teorica del postmoderno e del poststrutturalismo che attecchisce la prospettiva postcoloniale nel dibattito geografico (Minca, 2001; cfr. Maggioli, 2012), anticipata già dal lavoro di Gambi (1992) e Turco (1996).

³ Nel periodo compreso tra il 1890 e il 1943 l'Italia avanza diritti coloniali in Etiopia, Eritrea, parti della Libia, Somalia, le isole del Dodecaneso, Albania. Vi rinuncia ufficialmente con il trattato di pace di Parigi del 1947, sebbene molte delle colonie siano già state perse tra il '41 e il '43. Le relazioni coloniali proseguono anche dopo la perdita delle colonie: di tipo politico con l'amministrazione fiduciaria italiana della Somalia (AFIS) dal 1949 al 1960, o economico in Libia fino all'esodo di massa del 1970 (Lombardi Diop, Romeo, 2012).

⁴ Se non diversamente indicato, nel presente articolo i riferimenti alle opere selezionate sono: Scego I., *Oltre Babilonia*, Donzelli, Roma, 2008; Ali Farah C., *Madre piccola*, Frassinelli, 2007; Ghermandi G., *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, 2007.

Il Rap e i diritti dei migranti

Summary: RAP AND THE RIGHTS OF MIGRANTS

Rappers tell stories through their music. This essay focuses on 2nd generation migrant hip-hop artists including Amir, Mike Samaniego, Zanko and their distinctive use of hip-hop as a tool of expressing their status of being in-between their ethnic heritage and Italian culture.

Keywords: hip-hop culture, marginalized group, second-generation immigrants, identity.

Il rap quale espressione culturale

Vi è un riconoscimento generale tra i critici e gli studiosi della cultura espressiva che la musica è parte della vita pubblica ed in modo significativo e potenzialmente progressivo può entrare nei processi di trasformazione politica e sociale. Musica quale sistema complesso che implica pensieri, emozioni, cognizioni, cultura con funzione politica, sociale, estetica. Musica quale *focus* tematico da approfondire che permetta di essere strumento di lettura dell'immagine identitaria di un territorio¹, di essere simbolo di popolazioni per mezzo del quale le etnicità e le identità siano costruite (Stokes, 1994, p. 5), di elementi di identificazione di luoghi e quindi di relazioni che si creano tra il vissuto emotivo e personale e le origini spaziali del compositore (Revill, 2000; Hudson, 2006; Caterina, 2008), dell'oggetto musica ma anche dei contesti dell'esperienza musicale sia di ascolto che di produzione (Marconi, 2001). La musica ha assunto il carattere di segno, d'identità, di rito, di espressione e di scambio ideologico, di linguaggio delle giovani generazioni ed inoltre mostra significativi punti di contatto con le pratiche sociali di un territorio (Turino, 2008, p. 7-9). Dalle funzioni cerimoniali a quelle d'intrattenimento, dall'alternanza delle ricorrenze civili o liturgiche, dai festival ai *rave party* spesso non può essere tematizzata senza riferimento al territorio in quanto espressione di un *genius loci* di un paesaggio (Vallega, 2003).

Il rap, genere musicale sorto negli Stati Uniti negli anni Settanta (Powell, 1991) ma oggi affermato e diffuso in tutto il mondo, è in forte espansione in termini di popolarità, tanto da riscuotere interesse sempre più rilevante anche da parte della letteratura scientifica. Per affrontare

l'argomento, occorre innanzitutto capire quali siano i valori e lo spirito che si cela dietro l'etichetta e che hanno fatto sì che questo movimento si sia evoluto dalle strade del *Bronx* a tutto il mondo, andando oltre le mode e barriere culturali e linguistiche di ogni tipo, senza mai perdere del tutto la forza originaria. La versione *underground* continua ad essere veicolo di idee, oltre ad avere capacità di denuncia sociale ma anche di mezzo educativo (Powell, 1991, p. 257) e quindi può significativamente, entrare nei processi di formazione dell'opinione pubblica, in particolare dei giovani (Forman, 2000), a maggior ragione se sono loro dedicati spazi pubblici o club e luoghi d'incontro che facilitano l'interazione culturale com'è avvenuto per la diffusione dell'hip hop tedesco (Hoyler e Mager, 2005, p. 252). Ma il rap è un genere musicale prima che un movimento sociale: una certezza che talvolta spesso sembra sfuggire nonostante siano disponibili testi che ricordano come, per esempio, la cultura hip-hop delle origini fosse essa stessa *a culture of entertainment and fun*, che da un punto di vista poetico deriva direttamente dalla tradizione afroamericana (Krimms, 2000, p. 35).

Nel tempo, rap è diventato sinonimo di hip hop, ma la storia dell'hip hop è vasta come è profonda ed ampia la problematica del rap (Pope, 2005, p. 81-82): espressione culturale giovanile e alternativa dell'identità nera, esprime sia gioia e desiderio di divertimento, sia evidenze che esperienze di violenza, criminalità, marginalità, ovvero di mancanza di opportunità e di oppressione che hanno caratterizzato la storia e l'identità afro-americana rappresentando l'affermazione della critica all'ambiente socio-politico (Lang, 2000; Tyson, 2005). La commercializzazione o meglio l'influenza della globalizzazione e quindi



la “diluizione” della musica rap hanno permesso la diffusione della cultura hip hop a livello internazionale, dall’altro, a partire dal ciclo produttivo e continuando lungo tutto il processo, appare la netta sensazione che il fenomeno sia ormai affermato e “fuori controllo” (Chang, 2006). La visione dei tatuaggi prende vita al movimento dei muscoli, l’espressione dura e spesso colorata di nero che oscilla tra l’ironico ed il disprezzo nei confronti del sistema sociale, le rime delle canzoni recitate ad un ritmo incalzante spesso ripetitive e con uno sfondo musicale appena percettibile. Questi sono gli artisti rapper. Coloro che hanno abbandonato le ombre dell’*underground* per assurgere al ruolo di idoli di massa (Xie *et al.*, 2007). Coloro che privilegiano la lingua dei giovani alla stregua di una forma di cultura intesa come poesia moderna ovvero un mezzo con cui i giovani possano esprimere sentimenti e frustrazioni (Pipitone, 2006). In particolare è una forma da cui si originano le battaglie d’improvvisazione *freestyle*, un altro modo di fare poesia, a ritmo. Si tratta di poesia composta nel linguaggio della strada, rappresentativa di un vero e proprio codice (Kubrin, 2005, p. 375), centrata su tre fattori principali: la “violenza-misogena” ovvero la percezione che la musica rap rifletta l’immagine della violenza, criminalità e misoginia; l’energia ovvero la resistenza all’oppressione dell’ambiente sociale ed infine il valore estetico-artistico (Tyson, 2006). L’incontro tra cultura e suono come espressione del proprio disagio senza necessità di competenze musicali ma in realtà questo è lo stereotipo o un’icona del rapper: colui che non studia o che è violento o che ostenta certi modi di vestire.

Il rap è alla portata di tutti, per questo appare essere il genere che nasce nelle periferie del mondo, dove chi vive sofferenza o disagio può esprimersi purché abbia una rilevante padronanza del linguaggio, infatti la caratteristica principale appare la sua immediatezza di comprensione in quanto diretta principalmente ai giovani (Fredericks, 2014). “Il rap è la musica di chi non ha i soldi per studiare uno strumento o di andare a scuola di musica. È la cosa più facile da fare. Non c’è bisogno di saper cantare perché il rap è parlato” (Fedez, 2013²). Non a caso è una delle forme espressive di tutte le periferie del mondo, veicolo per esprimere dissenso politico o comunque *performance* musicale in una pratica di resistenza (dell’Agnese, 2015). I rapper sono perlopiù di sesso maschile (Smith, 1997), non si incontrano molte donne artiste rapper ma ciò non significa che il loro contributo sia secondario probabilmente perché il genere femminile ha

sempre svolto un ruolo strategico nelle lotte sociali ma senza però ricercare alcun tipo di visibilità anche alla luce della cultura popolare statunitense (Shabazz, 2014). Nella generalità dei casi, nei testi esprimono la glocalizzazione (Motley e Henderson, 2008) come superamento della globalizzazione, dove la territorialità coincide con la realtà di provenienza geografica del rapper spesso legato ad un “ghetto” inteso come spazio reale e immaginario (Hudson, 2006). La mondializzazione e la velocità delle mescolanze tra le culture non comporta la perfetta uniformazione e sparizione delle culture locali e delle tradizioni specifiche (Disotoe *et al.*, 2001). “Nel rap s’invincia presto, si tramonta, si passa il testimone, si diventa storia (...) “Il rapper è uno che dice quello che pensa” (Fedez, 2013). Ci troviamo di fronte a giovani, spesso appartenenti al sottoproletariato urbano, che si fregiano di indumenti specifici rappresentanti uno stile di vita e di comportamento: da pantaloni *over-size* a felpe scure, cappelli da baseball, *sneakers*, tatuaggi come segni di distinzione e non come espressione di arte o mera decorazione del corpo. Il collegamento tra *sportswear* e hip hop – e la moda e la musica in generale – è ormai consolidato nel popolare immaginario che si considera scontato (Turner, 2015). Il rap, e l’hip hop in generale come espressione culturale, si sviluppano nel quadro di una cultura anche digitale³ caratterizzata da schemi precostituiti qual è la cultura statunitense (Osunare, 2001). Il tutto crea business, sia delle case discografiche di registrazione sia delle aziende di accessori e abbigliamento, con profitti interessanti poiché la musica ovvero la cultura musicale è stata trasformata in a *viable commodity* – in un prodotto da vendere (Pipitone, 2006).

Il “disagio” dei migranti

Obiettivo di questo contributo è esplorare e discutere i temi dell’integrazione, della cittadinanza e dei difficili rapporti con il Paese in cui vivono o sono immigrati attraverso i testi dei *rapper* italiani di seconda generazione, figli di stranieri, che non sono ancora cittadini italiani o lo sono diventati solo con la maggior età. Quella della cittadinanza infatti è una delle problematiche ancora in corso di soluzione da parte del governo italiano in particolare per i diritti negati alle seconde generazioni (senza cittadinanza italiana) e l’identità come incontro di diverse culture. Osservando le statistiche la dimensione oggettiva dei giovani seconda generazione appare ammontare a circa 700.000 minori

quali figli di immigrati nati in Italia (Istat, 2012). Un dato in costante aumento ove l'incidenza delle nascite di bambini stranieri sul totale dei nati incrementa dal 4,8% del 2000 al 14,9% del 2012. La legge italiana sulla cittadinanza (n. 91/1992), basata principalmente sullo *ius sanguinis*, modificata più volte, appare controversa al punto da essere richiamata nei brani musicali dei rapper “di seconda generazione” insieme alla carica emotiva correlata al messaggio di mancata integrazione, modernità, multiculturalità e superamento dei luoghi comuni. La narrazione della problematica attraverso la musica rap s'imbatte in culture, costumi e percorsi umani differenti, per affermare che sotto gli abiti o colore di pelle è una sola la cultura di fondo, una sola l'umanità. In comune hanno la passione per la musica, il linguaggio da rapper quale espressione artistica e di confronto sociale, ma soprattutto una condizione: l'essere figli di immigrati residenti in Italia. Nati, cresciuti, impiegati in Italia e considerati stranieri. Un'immagine, un'etichetta in cui non si riconoscono e che hanno deciso di contrastare con la loro musica, descrivendo essi stessi e il loro disagio, le difficoltà d'integrazione agli occhi degli altri. E correndo il rischio di riprodurre uno stereotipo e alimentarlo intendendo invece combatterlo⁴.

Un esempio il milanese-siriano Zanko *El Arabe Blanco*; il romano-cino-filippino Mike Samaniego con la band The Nova; l'italo egiziano Amir; Antonio Di Stefano, in arte *Nashy*, “italiano di colore che dà colore all'italiano”; Maruego, di origine Marocchina o Karkadan (classe 1983) italo-tunisino, che con la loro musica e il desiderio di raccontare il mondo sociale e l'essere “nuovi” italiani fanno riflettere sul grado in cui essi, gli immigrati o più specificatamente i figli dell'immigrazione, rappresentano il non-nazionale, una condizione sociale e non solo uno stato giuridico-politico a titolo provvisorio (Sayad, 1996). Gli artisti sono numerosi, così anche la letteratura sull'argomento, in questa sede si è preferito scegliere e tenere in considerazione alcuni degli artisti più noti insieme alle loro canzoni di successo.

“... Un'intera generazione cresce e rischia di restare straniera nel paese che sente proprio, in cui è nata, si è formata, e nel quale intende restare per sempre. Un italiano non è necessariamente “bianco” ma può essere di carnagione scura, avere occhi a mandorla, avere capelli afro. L'Italia è il paese che amo, è dove sono nato e cresciuto... mia mamma era Italiana, da cui ho imparato usi costumi e tradizioni. Mio padre egiziano e di religione islamica. Io non sono musulmano ... sono nato a Trastevere e se dovessi andare in Egitto non saprei come muovermi” (Amir, 2012⁵).

Il messaggio dell'integrazione dei figli dell'immigrazione insieme alla rappresentazione dei simboli delle principali religioni, a sottolineare il rispetto per la libertà e diversità di culto è, dunque, nella richiesta del riconoscimento dello *Ius Soli* ai figli di genitori stranieri nati in Italia, utilizzando i testi *rap* come strumento di sensibilizzazione sia nei confronti della comunità italiana che della classe politica e quindi delle possibili ricadute sul territorio poiché “non sono un politico, ma un artista che veicola i suoi pensieri attraverso la musica, l'arte e la creatività” (Amir, 2012). Per questo nell'album del 2008 –*Paura di nessuno*– Amir ha sentito di dover precisare tutto questo con una canzone ‘Non sono un immigrato’ che ha fatto molto discutere.

“A volte mi rendo conto che si tratta di sfumature di colore: se io posso anche passare per un italiano con la pelle leggermente più scura, il mio amico “nero” si sentirà sempre chiedere ‘da dove vieni?’. Io ho fatto parte e faccio ancora parte di un percorso di discriminazione. Ai miei tempi ero l'unico o quasi a scuola ad avere un nome strano, oggi è tutto molto diverso le classi sono naturalmente multietniche”.

Recita ed invoca i propri diritti, nel 2008, Mike Samaniego, nato a Peschiera del Garda, da genitori di origine asiatiche, che interpreta le prospettive di vita degli immigrati ovvero simbolicamente il diritto ad avere una vita integrata:

“non importa chi le scrive, non importa chi decide, non importa chi le vive. Non importa se pensate che io sia un immigrato, dopo tutto lo è mio padre tanto sai ci sò abituato, parlo pure col dialetto. Sono nato in questo Stato, anche io ho studiato, conosco la cultura, questa lingua ed ho ragione se vi chiedo dei diritti ma nessuna distinzione”.

Zanko (milanese di origini siriane) con il suo *Umano normale* (2008) racconta la società e le trasformazioni multiculturali “anormali” e per come sono in realtà. Dove le situazioni paradossali vissute in prima persona evidenziano che dal punto di vista istituzionale e politico ci sono resistenze e paure a proposito di integrazione, mentre da un punto di vista sociale, per quanto riguarda la vita quotidiana e i rapporti con le persone l'integrazione è affermata. Insomma, agli occhi delle seconde generazioni la classe politica “sminuisce l'immagine della società italiana”. E non la rispecchia “come se la normalità fosse una conquista eccezionale. Non dipende mai da te, ma dalla classe sociale” (Zanko, 2008).

La metodologia utilizzata e i risultati conseguiti

Realizzata con approccio culturale audio-vi-



suale, l'analisi esplorativa condotta in questa sede utilizza uno schema originariamente proposto da Motley e Henderson (2008), che permette di ottenere informazioni sulla diaspora culturale utilizzando il genere rap (fig. 1), seppure con i dovuti adattamenti basati sull'uso di alcuni indicatori che meglio si proponevano allo studio.

I dati utilizzati sono tratti da interviste ad un gruppo di 77 giovani studenti di diverse culture ed origini (Sri Lanka, Mauritius, Tunisia, Italia), età compresa tra 19-24 anni, ragazze (59,7%) e ragazzi (40,3%). La presenza di 22 studenti senza la cittadinanza italiana (28,6%) ha contribuito al maggior approfondimento della tematica. Il lavoro è stato articolato in tre diverse fasi (individuazione di rapper italiani di seconda generazione, stesura del questionario a risposte aperte e raccolta ed elaborazione dati) secondo una metodologia qualitativa basata su interviste dirette, sia ai singoli sia a piccoli gruppi. Il periodo di osservazione e le relative rilevazioni sono state condotte nel mese di Gennaio-Febbraio 2015. Gli argomenti oggetto di analisi nel questionario sono stati strutturati in una parte generale di conoscenza sul genere musicale rap, ed in due parti specifiche, collegate alla musica dei rapper di seconda generazione. Con particolare riguardo alla descrizione generale dei dati raccolti si è proceduto attraverso il supporto di statistica descrittiva per ordinare, riassumere e presentare i dati raccolti. Dai risultati si evince quanto tra i giovani siano noti gli elementi ed i caratteri principali del genere musicale rap, percepiti come esperienze sempre più vicine al proprio quotidiano e alla propria cultura (Motley e Henderson, 2008).

Fig. 1. Schema metodologico seguito.

Globalizzazione → Adattamento → Localizzazione	
Come percepisci il rap?	Caratteri del genere rap Percezione del rap Acquisto di musica Conoscenza di rapper "migranti"

Fonte. Modello di Motley e Henderson (2008) riadattato.

È innegabile che, a livello locale, esista la tendenza a un rafforzamento identitario sociale nella comunità di origine etnica in grado di tollerare e bilanciare la pressione dell'opposto tentativo di affermazione e presenza nella comunità italiana. Come afferma uno studente di origine tunisina:

"Sono arrivato qui a 5 anni e non ho la cittadinanza italiana. L'Italia è il mio Paese ma se avessi la cittadinanza potrei sentirmi integrato con gli altri miei amici italiani. Ascolto i rapper arabi per capire le mie origini ma anche i

rapper italiani. Per me integrazione non è solo condividere il luogo ma anche i pensieri, la musica, i divertimenti".

È sempre più accertata la presenza di un mondo globalizzato, dove gli individui sono continuamente interconnessi per mezzo della diffusione delle tecnologie per l'informazione e la comunicazione (ICT), dove l'esperienza virtuale ed i processi di scelta e acquisti (incremento dell'e-commerce) avvengono "on-line" anche talvolta con un impatto devastante a seguito del marketing virale (Hennig-Thurau *et al.*, 2004). Ma gli individui con le loro esperienze fanno parte di una comunità locale, appartengono e sono relazionati e intimamente legati con i luoghi di origine e/o residenza, a maggior ragione se "nativi", e con la certezza che media e migrazioni assumono il ruolo di motori della trasformazione sociale e culturale a seguito della globalizzazione (Appadurai, 1996, p. 2-3).

Al medesimo tempo traspare dalla voce degli studenti, la ricerca dell' "autenticità" dei rapper italiani come affermazione della credibilità della realtà ed appartenenza alla società italiana, nonostante talvolta il sottofondo musicale di brani italiani sia simile a quelli americani e le canzoni più famose siano accusate di essere troppo commerciali e poco "veritiere". L'artista è spesso un *self made man* che racconta delle sue difficoltà di vita e della realtà della società pertanto l'autenticità è fondamentale per essere accettati (Hess, 2005). Le parole chiave "globalizzazione e cosmopolita" si ritrovano nella percezione del genere rap da parte di circa il 70% degli studenti intervistati, anche se appare una contraddizione nella mancata volontà di seguire lo stile di vita "globale" dei rapper. Si riconosce l'appartenenza ad un gruppo, ma non ad un'icona.

"La musica rap mi piace perché è global. Lo stile che rappresentano i rapper non mi sembra della realtà italiana. Io ed i miei amici ascoltiamo musica rap ma non ci piace vestire come loro" (studentessa italiana).

Il carattere "global" traspare anche nel quesito: quanto il web influisce nella musica? Quasi la totalità conferma l'utilizzo di internet e dei *social network* per parlare con gli amici e *download* video ed ascoltare le novità musicali, a conferma dell'affermazione di un fenomeno culturale che si attesta attraverso la comunità globale e virtuale. Internet, video musicali, docufilm, corti, convalidano la diffusione della musica rap ma anche delle altre componenti della "filosofia" hip hop (*street art, break dance, ecc.*).

Solo una piccola parte degli intervistati (13%) ha confermato l'acquisto di CD di musica rap ma

prevalentemente per consumismo piuttosto che per collezionare l'oggetto quale simbolo di un genere musicale che piace. Questo dato è confermato dal Samsung Technomic Index⁶, che per l'appunto indica che gli italiani spenderebbero, in media, più dei loro colleghi europei per la musica, con una spesa media di 24 euro contro i 18 del resto d'Europa. In verità il dato è globale per tutti i generi musicali, bisogna però rimarcare che gli artisti rap sono imprenditori di se stessi e confermano l'uso del web come mezzo di diffusione e sviluppo della loro musica (Hess, 2005).

Alla domanda: conosci ed ascolti rapper di seconda generazione? Il 75,3% ha dato risposta negativa; d'altronde l'ignoranza generalizzata nei confronti del tema "migranti seconda generazione" è denunciata anche da Amir, il quale esprime in metafore il disagio di essere "un mix", di non essere apprezzato ma odiato, un esempio di collettiva marginalità:

"Nato in Italia Amir scritto sulla sabbia prendi il mio nome e lo traduci principe d'Arabia, una voce che strilla da Roma fino a Taba in questa società fredda, cerco aria più calda, figlio dell'amore e del cuore di due persone, un mix di sangue culture, razze e religione, so' qui come porta-voce, scendo in missione contro la disperazione che affligge troppe persone seconda generazione"... "scrivo con la fame di chi non si rassegna, prendo il vostro odio e lo trasformo in questa penna, s.o.s. bilancio negativo se me chiamano straniero nel posto dove vivo" (Amir, Straniero nella mia nazione, 1993).

Altri approfondimenti sul tema "seconda generazione e musica" sono necessari; il contributo, pur limitato e sintetico nelle sue parti, intende far risaltare la necessità di una maggiore sensibilizzazione sulla questione.

Bibliografia

Appadurai A., *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, USA, 1996.

Appiah, K. A., *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York, Norton, 2006.

Caterina R., *Quando la musica emoziona*, in «Psicologia contemporanea», 2008, 209, pp. 16-20.

Chang J., *Across the Bridge*, in G. Pipitone (a cura di) *Bigger than hip hop*, Milano, Coox 18, 2006.

Dell'Agnese E., "Welcome to Tijuana": *popular music on the US-Mexico border*, in «Geopolitic», 20, 2015, pp. 171-192.

Disoteo M., Ritter B., Tasselli M.S., *Musiche, culture, identità*, Milano, FrancoAngeli, 2001.

Fredericks R., "The old man is dead": *hip hop the arts of citizenship of Senegalese youth*, in «Antipode», 46, 1, 2014, pp. 130-148.

Forman M., 'Represent': *race, space and place in rap music*, in «Popular Music», 19, 2000, pp. 65-90.

Hennig-Thurau T., Gwinner K.P., Walsh G., Gremler D.D., *Electronic word-of-mouth via consumer-opinion platforms: what*

motivates consumers to articulate themselves on the internet?, in «Journal of Interactive Marketing», 18, 1, 2004, pp. 38-52.

Hess M., *Metal faces, rap masks: identity and resistance in hip hop's persona artist*, in «Popular Music and Society», 28, 3, 2005, pp. 297-311.

Hoyler M., Mager C., *Hip Hop ist im Haus: Cultural policy, community centres, and the making of hip hop music in Germany*, in «Built Environment», 31, 3, 2005, pp. 237-254.

Hudson R., *Region and place: Music, identity and place*, in «Progress in Human Geography», 30, 5, 2006, pp. 626-634.

Keyes C.L., *Rap Music and Street Consciousness*, Chicago, University of Illinois Press, 2010.

Krims A., *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, <http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam032/99036013.pdf>.

Kubrin C., *Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in rap Music*, in «Social Problems», 2005, 52, 3, pp. 360-378.

Lang C., *The new global and urban order: legacies for the "Hip-Hop Generation"*, in «Race & Society», 3, 2000, pp. 111-142.

Motley C.M., Henderson G.R., *The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture*, in «Journal of Business Research», 61, 2008, pp. 243-253.

Marconi L., *Musica Espressione Emozione*, Bologna, CLUEB, 2001.

Marino E., *Andarsene sognando. L'emigrazione nella canzone italiana*, Cosmo Iannone, Isernia, 2014.

Osumare H., *Beat streets in the global hood: connective marginalities of the hip hop globe*, in «Journal of American and Comparative Culture», 3, 2001, pp. 171-81.

Parker S., *Preface to a Debate on 'Street Music', Urban Ethnography and Ghettoized Communities*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 2014, 38, 1, pp. 675-677.

Pipitone G., *Bigger than hip hop. Storie della nuova resistenza afroamericana*, Coox 18, Milano, 2006.

Pope H. L., *Protest into Pop: Hip-hop's devolution into mainstream pop music and the underground's resistance*, 13, paper 5, 2005, <http://preserve.lehigh.edu/cas-lehighreview-vol-13/5>.

Powell C.T., *Rap music: an education with a beat from the street*, in «Journal of Negro Education», 60, 3, 1991, pp. 245-259.

Revoll G., *Music and the politics of sound: nationalism, citizenship and auditory space*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 18, 5, 2000, pp. 597-613.

Sayad A., *Colonialismo e migrações. Entrevista concedida a Federico Neiburg*, in *Mana Estudos de Antropologia Social*, 1996, 2, 1, 155-170. Traduzione di G. Avallone in Abdelmalek Sayad. *Per una teoria postcoloniale delle migrazioni*, Roma, Edizioni Il Carrubo, 2013.

Shabazz R., *Masculinity and the mic: confronting the uneven geography of hip-hop*, in «Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography», 21, 2014, pp. 370-386.

Smith C. H., *Method in the Madness: exploring the boundaries of identity in hip hop performativity*, in «Social Identities», 3, 3, 1997, pp. 345-374.

Stokes M., *Introduction*, in M. Stokes (a cura di), *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers, 1994.

Tyson E. H., *The Rap-music Attitude and Perception (RAP) Scale: Preliminary analyses of psychometric properties*, in «Journal of Human Behavior in the Social Environment», 11, 3/4, 2005, pp. 59-82.

Tyson E. H., *Rap-Music Attitude and Perception Scale: A Validation*, in «Research on Social Work Practice», 16, 2, 2006., pp. 211-223.

Turino T., *Introduction. Why Music Matters*, in Turino T., *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.



- Turner T., *German Sports Shoes, Basketball, and Hip Hop: The Consumption and Cultural Significance of the adidas 'Superstar', 1966-1988*, in «Sport in History», 2015, 35, 1, pp. 127-155.
- Vallega A., *Parchi letterari e genius loci: teoria geografica e prassi territoriali*, in «Geotema», 2003, 20, pp. 25-42.
- Xie P.F., Osumare H., Ibrahim A., *Gazing the hood: Hip-Hop as tourism attraction*, in «Tourism Management», 28, 2, 2007, pp. 452-460.

Note

¹ La letteratura sia nazionale che straniera sulle relazioni tra la musica ed il territorio è vasta. Una lettura del territorio attraverso i paesaggi sonori e quindi il patrimonio culturale musicale si può ritrovare nel testo di Cortesi G., Bellini N., Isiz E., Lazzeroni M., *Il paesaggio sonoro e la valorizzazione culturale del territorio. Riflessioni a partire da un'indagine sui luoghi pucciniani*, 2010, Bologna, Pàtron Editore.

² Fedez, nome d'arte di Federico L. Lucia, è al momento uno

dei più affermati rapper italiani considerando il numero di visualizzazioni su You Tube (intervista a Fedez, il 13/3/2013 su Corriere della sera, www.video.corriere.it).

³ Il rap rappresentativo di una generazione globalizzata trova il suo carattere di successo e diffusione per mezzo dei *social network*, infatti è rilevante e nota l'importanza del web come strumento pubblicitario di protesta esso stesso e di strumentalizzazione. E questo succede, all'improvviso e al ritmo di migliaia di visualizzazioni, *like* e condivisioni sui *social*.

⁴ Il gioco di specchi dell'autoetnografia (descrivere se stessi agli occhi degli altri) presenta il vantaggio di essere un esercizio critico ma anche un modo per alimentare non volendo il medesimo *clichè*. Nello specifico usare la descrizione del disagio menzionando opposizioni binarie: noi/loro, Nord/Sud, etc., anche attraverso l'arte e la musica, rischia di essere un buon esempio di emancipazione ma allo stesso tempo riprodurre stereotipi che si vorrebbero superare (Marino, 2014).

⁵ Dal sito ufficiale di Amir Issaa (www.amirmusic.it).

⁶ Dal sito <http://music.fanpage.it/per-la-musica-gli-italiani-spendono-piu-del-resto-d-europa/>, accesso il 14/5/2015.

Abitare la diaspora in Europa. Il *graphic novel* come forma di geopolitica popolare

Summary: LIVING THE DIASPORA IN EUROPA. THE *GRAPHIC NOVEL* AS A KIND OF POPULAR GEOPOLITICS

Somali refugees who fled the collapse of their homeland and resettled in EU narrate 'who they are' through the graphic novel Meet the Somalis. This paper explores their counter/story to undermine the Fortress Europe's discourse. The main issue is to look at the diaspora through the trajectory of the journey and the "settling in" phase. The graphic novel as "remarkable antidote" (Said, 2002) narrates stereotypes, racisms and successes of the Somali people, helping the reader to understand them as individuals, with distinct experiences and separate stories.

Keywords: diaspora, popular geopolitics, graphic novel.

Introduzione

Nella seconda metà del XX secolo hanno luogo due eventi strettamente legati che cambiano radicalmente il volto del tema della mobilità: la migrazione che assume nuove caratteristiche, cioè si globalizza; e l'Europa che adotta una serie di politiche sempre più restrittive sia in campo sociale sia in quello economico. La "questione" dell'Europa apre una serie di interrogativi che toccano, materialmente e metaforicamente, il corpo, le identità e il concetto di cittadinanza. È in questo dominio e in queste molteplici scale geografiche, dalla biopolitica alla geopolitica, che bisogna inquadrare il nostro argomento. Lo slittamento di significato da Europa a "Fortezza Europa" segna definitivamente il confine come perversione politica (Raffestin, 1974). Poiché la geopolitica satura la vita quotidiana degli stati e delle nazioni, bisogna ripensarla prendendo in considerazione non solo i discorsi istituzionali ma anche quelli che arrivano dal basso; e ancora, non solo attraverso le parole ma anche attraverso le immagini. Dunque, il suo essere una serie di pratiche decentrate ci permette di individuare una triplice tipologia di ragionamenti:

the *practical geopolitics* of state leaders and the foreign policy bureaucracy from the *formal geopolitics* of the strategic community, within a state or across a group of states, and the *popular geopolitics* that is found within the artifacts of transnational popular culture, whether they be mass-market magazines, novels or movies (Ó Tuathail e Dalby, 1998, 4).

Nonostante il tema della diaspora sia fortemen-

te presente nelle tre tipologie appena citate, noi ci soffermeremo sull'ultima: la geopolitica popolare. Il suo compito è quello di mettere in dubbio il ragionamento geografico dato per scontato sottolineando il modo in cui le geografie del pericolo e dell'identità circolano attraverso le culture popolari (Dittmer e Dodds, 2008). Infine, per inquadrare la cornice del nostro contributo, è necessario ricordare che esso si situa sulla scia della svolta culturale che ha investito le scienze umane, e dunque la geografia, in quel suo dare un'enfasi particolare alle pratiche che organizzano e costituiscono le azioni sociali. La politica della rappresentazione, tema trasversale nella geografia di tutte le epoche, ha suggerito e continua a suggerire come guardare e come immaginare il mondo. Tuttavia il guardare manifesta, in maniera irriducibile, come il nostro atto di vedere metta sempre in relazione gli oggetti rappresentati e la nostra conoscenza, in questo modo il rapporto non può essere definito una volta per tutte: esso è instabile e mutevole. Se ci soffermiamo sui metodi visuali della geografia possiamo dire che la produzione delle conoscenze geografiche dipenda dalla connessione tra un'immagine specifica e il più ampio contesto di cui questa fa parte. Questo approccio tratta l'immagine o le scene come una costellazione di segni interrelati.

Un altro approccio che ci sembra fondamentale è quello descritto da Gillian Rose (2006) che si concentra sull'analisi discorsiva: la metodologia della critica visuale deve trattare il visuale in termini di significati culturali, pratiche sociali e relazioni di potere in esse incorporate. Dunque



nell'analisi, il discorso può essere visto sia come pratica sociale sia come forma di azione; questo approccio, riprendendo il senso foucaultiano, rappresenta il discorso come pratica sociale sia nelle forme di conoscenza sia come ciò che la popolazione pensa delle pratiche sociali.

Perché il *graphic novel*?

Prima ancora di spiegare perché abbiamo scelto un mezzo come il *graphic novel* dobbiamo trattare del perché abbiamo utilizzato questo termine, poi potremmo introdurlo come genere e come tecnica. È piuttosto difficile ricorrere al termine italiano “fumetto” poiché ci sembra che questo sia ancora fortemente legato ad un tipo di immaginario che si ricollega al mondo dell'infanzia. Nel bellissimo *Omaggio a Joe Sacco* (2002), Edward Said racconta l'irruzione e la forza sorprendente di *Palestina* nella sua vita. L'opera di Joe Sacco lo riporta a pensare come per “la maggior parte degli adulti i fumetti appaiano frivoli ed effimeri, c'è la convinzione che appena si cresce debbano essere messi da parte per occupazioni più serie”, e ancora scrive cosa sia stato per lui il fumetto:

in modo che trovo ancora oggi affascinante da decifrare, i fumetti nel loro implacabile portare in primo piano sembravano dire qualcosa che non poteva essere detto diversamente, forse ciò che non era permesso dire o immaginare, sconfiggendo i normali procedimenti del pensiero, generalmente protetti, modellati e rimodellati da ogni specie di pressione pedagogica o ideologica (Said, 2002, pp. 9 e 11).

Tornando alla nostra riflessione su quale termine sia più corretto usare, avendo scartato anche *comics*, abbiamo optato per un termine più specifico della lingua anglosassone: *graphic novel*. Inoltre, pur non trattandosi di sinonimi riteniamo utile definire ed utilizzare anche il termine *graphic narrative* poiché le differenze con il *graphic novel* ci sembrano davvero sottili. Infine, avremmo potuto utilizzare “letteratura disegnata” termine coniato da Hugo Pratt oppure “arte sequenziale” di Will Eisner, tuttavia poiché *graphic novel* (e/o *graphic narrative*) è più diffuso, anche all'interno del mondo delle categorizzazioni, abbiamo preferito questo termine.

Il *graphic novel* nasce nella seconda metà del XX secolo ed è linguaggio ibrido formato da parole e immagini che segue due tracce narrative: una verbale (che a sua volta può ancora essere suddivisa in due: didascalica e nuvoletta) e una visuale che mostra sia le coordinate storiche sia quelle spaziali del discorso. È, dunque, un linguaggio

ibrido poiché le immagini non illustrano il testo ma fanno da *trait d'union* a una narrativa separata, la portano avanti nel tempo, ed allo stesso modo la prosa del testo fa avanzare, nel tempo, il lettore. Nonostante *graphic novel* non sia sempre un concetto appropriato è diventato un'etichetta-ombrello per importanti lavori di *nonfiction*. Tuttavia, come dicevamo, alcuni studiosi ritengono che sia più adatto *graphic narrative*, infatti Hillary Chute afferma che “the substantial length implied by novel remains intact, but the term shifts to accommodate modes other than fiction. A graphic narrative is a book-length work in the medium of comic” (2008, p. 453). La *graphic narrative* offre in maniera convincente, pur attraverso stili e metodi differenti, la possibilità di rappresentare problemi presenti e passati. Vi è in questa arte una consapevolezza dei limiti della rappresentazione dovuta alla propria struttura e alla propria forma bimodale. Il suo coinvolgimento sempre più presente nel fissare, visualizzando, le storie più feroci della contemporaneità ci parla di una sua forte aspirazione etica. Possiamo citare tre autori che ben descrivono questo coinvolgimento: Art Spiegelman con *Maus: A Survivor's Tale*, che ha vinto lo *Special Award* del Premio *Pulitzer*; Joe Sacco con *Palestina, Reportages* e, infine, Marjane Satrapi che con *Persepolis* ha descritto la rivoluzione islamica iraniana.

All'inizio del presente paragrafo ci chiedevamo perché usare il *graphic novel*? Una risposta è stata già accennata spiegando che genere di media siano *graphic novel* o *graphic narrative*, adesso dobbiamo soffermarci sull'analisi tecnica del suo linguaggio. McCloud (1993) scrive che le vignette del *graphic novel* spezzano tempo e spazio, offrendo momenti discontinui, frastagliati. Infatti, una pagina del *graphic novel* offre una ricca mappa temporale configurata sia da ciò che è disegnato sia da quello che non lo è: la cosciente artificialità dei confini selettivi ordina i momenti sintetizzati. Lo spazio bianco che separa le vignette rende visibile la frammentarietà dello spazio della narrazione ma permette anche di percepire la spazialità del tempo.

Nonostante la produzione della conoscenza geografica e le pratiche creative abbiano una lunga storia, è soltanto da dieci anni che la geografia come disciplina ha cominciato ad occuparsene più dal di dentro. Sono, sostanzialmente, queste le parole dei *guest editors* di *The Geographical Review* (2013), Sallie Marston e Sarah De Leeuw, nel numero monografico “apertamente politicizzato del *creative (re)turn* della geografia umana” su *Geography and Creativity*. In questo numero si è chiesto agli autori di “raccontare” il loro lavoro politico

nel mondo; Jeff Wilson, *graphic novelist* e dottorando di geografia con l'illustratore Jay Jacot hanno intervistato Joe Sacco sul tema della ricerca sul campo: lo strumento utilizzato dagli autori per raccontare l'intervista è esso stesso un *graphic novel*. In un passaggio particolarmente significativo, Sacco sostiene che uno dei lati positivi del *comic book* sia quell'indizio visuale che ricorda al lettore che l'autore non si trova solo ma interagisce con altri: il filtro dell'interpretazione risulta così immediatamente visibile. Infine, il risultato mostra come il lavoro di etnografo e di artista grafico sia una pratica creativa inseparabile, e ancora – commentano Marston e De Leeuw:

Because of that, the piece demonstrates that the process of creative production is itself a site of power relations, not merely a secondary site of mimetic representation. It is also a locus for critical self-reflexivity as regards the politics and possibilities of our knowledge-productions and some of the responsibilities that may accompany them (2013, XIII).

Infatti, come sostiene Sacco (2011), non c'è niente di "letterale" nei disegni, essi non sono altro che interpretazioni. Il disegno è un'opera di assemblaggio di elementi selezionati intenzionalmente dall'autore dunque la costruzione della vignetta differisce in maniera totale dallo scatto del fotografo.

Graphic novel come strumento di azione

Rimane da domandarsi perché il *graphic novel* o la *graphic narrative* siano strumenti così diffusi nel trattare argomenti scomodi come le migrazioni e le diaspore. Pensiamo che le ragioni principali di tanta produzione siano dovute principalmente a due aspetti: il continuare a essere pensati come qualcosa di giovanile, cioè appartenente a un'età precisa e definita, che lascia un maggiore spazio di libertà; e la possibilità/opportunità stessa della tecnica. Dal nostro punto di vista il *graphic novel* che tratta di diaspora si presenta come uno strumento capace di raccontare una storia alternativa, una controstoria: un racconto che, attraverso una serie di indizi, sovverte la funzione del discorso della "Fortezza Europa". Le funzioni fungono da segmenti che sommati definiscono una sequenza lineare che porta al raccontare una storia unica; gli indizi sono invece quegli elementi che rompono questa linearità: sono spesso metafore o metonimie che svelano la non neutralità del discorso. Dunque, possiamo dire, seguendo Said (2002, p. 12) che il *graphic novel* con la sua assertività enfati-

ca è un antidoto formidabile al potere di persone e luoghi sulle forme di comunicazione.

I contributi su migrazioni e diaspora esplodono nel XXI secolo, i disegni sono per lo più realizzati da autori occidentali, ma non solo, le storie raccontate sono spesso il risultato di interviste con i migranti. Siamo di fronte a un mondo plurivocale che si prefigge di agire contro la storia unica che viene raccontata dai grandi media. È importante mettere in risalto come la metaforica di questo passaggio per mare o dell'abitare nella diaspora, nella retorica dei discorsi ufficiali (faccio sempre riferimento ad un certo giornalismo), sia orientata verso descrizioni che pongono il migrante senza possibilità di scelta, quasi si volesse sottolineare l'estraneità del suo essere umano: essere umano che invece, da soggetto pianificatore, quindi razionale, è artefice consapevole del viaggio di migrazione. La metafora del "temerario navigare" è diventata, nel Mediterraneo, una tragica realtà da ormai troppi decenni; il naufragio non è più metaforico come ci mostra, per esempio, la *graphic news* di Pietro Scarnera *Mediterraneo*. Eppure l'Europa continua a comportarsi come se il naufragio fosse un elemento della natura nascondendosi, invece, che è della storia. In questo Mediterraneo solcato da Odisseo che ne è diventato il mito, colui che ha sfidato i confini, che ha sfidato il mare, agli odierni *harraga* la storia non dedica lo stesso coraggio.

Il *graphic journalism* è un altro genere il cui caposcuola indiscusso è senz'altro Joe Sacco. Nella raccolta *Reportages* (2012) un capitolo è dedicato agli indesiderati; Sacco si reca e si disegna nella sua terra d'origine, Malta, e descrive una realtà molto cupa:

mi sono reso conto che il mio personaggio serviva a chiarire al lettore che la storia che stava leggendo era narrata attraverso il mio sguardo. Mi interessa mostrare che dietro il mio lavoro c'è un essere umano, e come questo approccio mi abbia permesso di conoscere intimamente le persone che mi hanno raccontato le loro vite. Il narratore in prima persona mi sembra onesto, ti ricorda sempre che il giornalismo non può usare altro che lenti soggettive e imperfette per descrivere il mondo.

Altrettanto significativi, nel panorama italiano, sono i lavori di Paolo Castaldi con *Eternesh* e ancora *Kater I Rades* di Francesco Niccolini e Paolo Bonaffino. Infine, tra i tanti titoli, vogliamo citare due progetti che in maniera più forte utilizzano il *graphic novel* come strumento di azione: *Approdi e Meet the Somalis: The illustrated stories of Somalis in seven cities in Europe*. Il primo progetto nasce dalla volontà di approfondire, attraverso racconti a fumetti disegnati da artisti africani, la complessa



situazione dell'immigrazione in Europa alla luce dell'allargamento a 27 dell'UE. Il secondo è il risultato di un progetto supportato dalla *Open Society Foundations* e mostra la vita dei somali in alcune città del nord Europa. In entrambi i casi, le immagini sono usate come analisi discorsiva, il fine è quello di rompere il silenzio europeo su quanto accade alle minoranze che ragguingono l'Occidente.

La diaspora in *Meet the Somalis*

Diaspora è diventato sempre più un concetto fluido, tuttavia possiamo dire che esistono due filoni nei *Diasporas Studies*: uno fa riferimento agli studi sulle comunità diasporiche, viste anche in una prospettiva comparativa, il secondo concentra invece la sua attenzione sulla condizione diasporica. Questo lavoro affronterà il tema della diaspora soprattutto attraverso il secondo punto di vista al fine di mettere in luce come questa condizione sia un centro di destabilizzazione cruciale per gli stati-nazione. Negli studi sulla condizione diasporica, gli studiosi rompono la fissità del connubio luogo e identità; Paul Gilroy e James Clifford parlano entrambi dell'importanza di tenere conto in egual modo delle radici e delle strade come sistema per indebolire l'eurocentrismo. Radici e strade che sottolineano quanto sia sbagliato vedere il movimento e la sedentarietà in antitesi. Dunque, il passo successivo è chiedersi in che maniera le identità diasporiche si costruiscano. Secondo Gilroy (2003) la memoria è anche più importante del territorio; essa mostra, infatti, come intrecciare le storie che sostengono la memoria sociale.

Il lavoro che vogliamo prendere in esame fa parte di un progetto dal titolo: *At Home in Europe*, il risultato è il *graphic novel*, pubblicato nel 2013, di Benjamin Dix e Lindsay Pollock: *Meet the Somalis. The illustrated stories of Somalis in seven cities in Europe*. La direttrice del progetto, Nazia Hussain, coordina le ricerche sulle politiche e pratiche di integrazione delle minoranze e sull'impatto delle politiche identitarie e di appartenenza nell'ambito urbano di undici paesi dell'Unione Europea. Il progetto mira a promuovere l'inclusione sociale delle comunità più vulnerabili in un'Europa sempre più cosmopolita. Secondo le parole dei realizzatori, con il linguaggio accessibile del *graphic novel*, il lavoro ha l'obiettivo di mettere in luce le barriere che possono trovare le minoranze in Europa e promuove l'effettiva integrazione di politiche e pratiche che migliorano la partecipazione di queste comunità nella società civile. Tra gli obiettivi dichiarati vi è, dunque, quello di ridurre

le discriminazioni e di battersi per un eguale trattamento per tutti.

La Fondazione, lavorando in ogni parte del mondo, ha come priorità quella di proteggere e migliorare la vita delle persone delle comunità marginalizzate. Il suo obiettivo è quello di lavorare alla costruzione di società tolleranti i cui governi siano responsabili e aperti alla partecipazione delle persone; secondo le loro stesse parole:

By taking both reactive and proactive approaches to policy reform, it supports efforts to defend civil liberties and human rights across Europe, address the challenges of migration, and fight discrimination—including Islamophobia and the structural discrimination against Roma (2013).

Meet the Somalis descrive la vita quotidiana di alcuni somali ad Amsterdam, Copenhagen, Helsinki, Leicester, Londra, Malmö e Oslo attraverso le loro esperienze in vari campi: l'istruzione, l'alloggio, l'impiego, la salute, la partecipazione politica e l'identità. Il *graphic novel*, che si basa su interviste svolte nel 2013, ha come obiettivo il mostrare le sfide affrontate dai somali e il loro modo di superarle; la ricerca ha diviso i somali in tre categorie: somali d'origine ma nati in Europa, rifugiati e richiedenti asilo, somali che sono migrati da un paese all'altro in Europa. Nelle tavole di molte delle quattordici storie raccontate sono illustrate storie di vita che difficilmente un europeo può vivere (come lo scappare dalle zone di guerra lasciando la famiglia o gli affetti o l'affrontare il campo per rifugiati per anni senza alcuna informazione, o ancora, il partire lasciandosi dietro gli affetti) ma ancora più spesso le storie mostrano valori condivisi più comuni come l'importanza del benessere, della famiglia e del poter essere se stessi.

Benjamin Dix sostiene che tutti – al di là dell'età e del proprio *background*, educazione e lingua – possano condividere le storie attraverso le immagini, così le quattordici storie di *Meet the Somalis* sono state adattate sulle testimonianze date in prima persona da somali che vivono nella diaspora europea. Lo scopo era di far conoscere individui reali poco rappresentati e/o frequentemente mal rappresentati della comunità somala; inoltre tutte le storie avevano in comune la stessa ragione della partenza: la guerra. Dunque, il percorso di migrazione risulta simile ma anche differente; la diversità è principalmente legata alla generazione che parla, cioè al decennio del viaggio. Per realizzare il *graphic novel* Dix e Pollock hanno incontrato individui e famiglie della comunità somala, giovani e vecchi, agiati e poveri, più o meno religiosi, di prima e seconda generazione, alcuni appena ar-

rivati. Hanno visitato le loro case, i loro luoghi di svago, i loro posti di lavoro. Le domande che hanno posto sono state sostanzialmente tre: 1) Come era la vita in Somalia prima della partenza? Come e quando sei partito? 2) Come è stata la fase di adattamento della vita in Europa? 3) Come è oggi la tua vita, come somalo che vive in una città europea? (2013).

Attraverso queste domande prendono vita le quattordici storie:

For some, like Mustafa in Malmö, just getting to Europe and away from the conflict in Somalia is enough to sustain him through the challenges he faces as a Somali in Sweden. For Baashi in Amsterdam, after his family incurred a crippling debt to have him smuggled out of Somalia and away from Al-Shabaab's attempts to forcibly recruit him, an endless cycle of asylum applications and denials await him in the Netherlands. For second generation Somalis in Europe, life brings its own particular trials. In Oslo, Norway, Amiir's children go on a family holiday to Somalia to meet their grandparents and cousins; the experience raises questions of identity and belonging for everyone along the way. Somali women in Europe also have their own story to tell. In Leicester, in the UK, the energy, activism, and entrepreneurship of Shamsa, a lone mother of five, reverberates throughout her story (2013).

I personaggi di *Meet the Somalis* non sono disegnati in maniera particolarmente realistica ma piuttosto invitano i lettori nel mondo della diaspora somala. Diversamente da Sacco che teorizza la precisione del disegno, Pollock spesso si pone il problema di rendere sempre subito riconoscibili i somali agendo in qualche modo sullo stereotipo. Questo comporta delle imprecisioni che fanno riflettere su come sia importante l'informazione di carattere visivo nel mondo del *graphic novel*. Se, infatti, in un romanzo il vestito o la descrizione dei luoghi può essere parziale, nel *graphic novel* questo è impossibile; nel nostro caso un'imprecisione che risalta agli occhi riguarda il vestiario delle protagoniste: in casa come nello spazio pubblico sono disegnate con il *foulard*. La critica che qui muoviamo è quella di una rappresentazione del corpo marcato come significazione dell'identità che prende forma negli abiti: corpo e luogo sono unici, fusi, appunto, in un'unica rappresentazione. Pollock cade in questa trappola quando affronta il disegno generico, ben differente è invece la storia di Sagal che racconta la vita di una ragazza di seconda generazione alle prese col razzismo. La negazione dell'accesso in discoteca con il *foulard* fa dire a Sagal: "Sono nata in Danimarca. Parlo danese, pago le tasse, ma poiché sono musulmana sono cittadina di seconda classe, anzi peggio,

sono offensiva". La sua scelta la porta alla riflessione che non è questione di luoghi ma del non essere accettata come danese, somala, musulmana e donna. Questa affermazione richiama subito alla mente le parole di Adrienne Rich:

I need to understand how a place on the map is also a place in history within which as a woman, a Jew, a lesbian, a feminist I am created and trying to create. Begin, though, not with a continent or a country or a house, but with the geography closest in-the-body. (...) Even to begin with my body I have to say that from the outset that body had more than one identity (1984, 212).

Questo esempio, a nostro modo di vedere, ci fa ben comprendere quanto si diceva all'inizio: la "questione" Europa e una certa retorica sull'omogeneità delle sue radici incide nella vita quotidiana sia attraverso le diverse identità, sia attraverso il concetto di cittadinanza sia, infine, attraverso il corpo. Ci sembra infatti interessante come, nel *graphic novel*, lo scontro culturale avvenga sulla soglia di un luogo laico come la discoteca che rifiuta il *foulard* in quanto pensato come simbolo religioso. L'identità culturale attribuita a Sagal la colloca in un'alterità statica, senza appello.

Un altro elemento centrale delle quattordici storie riguarda la prima delle domande delle interviste che gli autori hanno raccolto: Come era la vita in Somalia prima della partenza? Come e quando sei partito? Non si tratta, naturalmente, del "qui" e "là", non si tratta di analizzare soltanto i due punti estremi di un percorso migratorio, ma di mostrare tutte le tappe e le possibilità (o le impossibilità) di scelta. Questo sposta l'attenzione sulle soggettività dei migranti. *Meet the Somalis* non ci mostra tanto la comunità nella diaspora, le famiglie disegnate sono sempre impegnate all'interno della società europea e non sono mai rappresentate come chiuse in se stesse, quanto invece la condizione diasporica accentuando, in maniera intensa, l'interesse verso il significato del concetto di mobilità. L'inizio del viaggio, nei disegni di Pollock, è raccontato sempre attraverso due aspetti: il distacco dal villaggio e il senso di estraniamento successivo nel salire in macchina verso l'ignoto. L'efficacia del linguaggio del disegno è altrettanto forte nel rappresentare i migranti nel campo rifugiati. L'inerzia forzata nel campo è rappresentata attraverso i personaggi seduti o sdraiati davanti alle tende o, ancora, in fila per mangiare; uno dei personaggi, Abdi racconta: "Avevo degli amici al campo ma c'era molto poco da dire; di cosa si può parlare quando ogni giorno è vuoto come quello precedente?" (2013).



L'altra situazione di estremo disagio è l'aeroporto, porta della "Fortezza Europa", dove il corpo intrappolato della diaspora mostra tutto il senso dello straniamento; qui il disegno di Pollock si fa ripetitivo proprio per accentuare le innumerevoli volte in cui il migrante deve raccontare la propria storia. Ma può il soggetto, in questo caso il migrante, dare pienamente conto di sé? Quali vite hanno bisogno di essere protette e quali no? Ci sembra di poter dire che la reiterazione delle domande sia, di fatto, una negazione di queste vite che viene attuata negando la realtà e la verità di esse e delle loro relazioni (Butler, 2014).

Conclusioni

Perché raccontare attraverso il *graphic novel* e perché interessa noi geografi? Pensiamo che dobbiamo guardare con molta serietà alle immagini poiché la loro diffusione così avvolgente costruisce e alimenta, anche inconsapevolmente, il nostro immaginario. Il *graphic novel* è capace di porre questioni fondamentali sulle interpretazioni delle immagini visuali e sul loro potere, l'essere pratica culturale lo può rendere adatto a produrre inclusione o esclusione sociale; il suo linguaggio ibrido, come abbiamo mostrato ha delle caratteristiche fondamentali per un lavoro di ricerca sul campo come quello di *Meet the Somalis*:

"these include its plurivocality, as speech balloons, expressions, and gestures allow for dialogue and divergence from the narrating instance that occupies the recitative boxes. Furthermore, narrating instances may themselves be inscribed in multiple ways that allow for gradations in detachment or subjectivity (...) [the graphic novel has] the essence of a medium that does not solely depend on mechanical reproduction but is mediated by the artists' hands and eyes that accounts for the impact of this highly nuanced and personal portrayal of the political process" (Miller, 2008, p. 111).

Dunque, il suo essere un mezzo di comunicazione spaziale lo rende adatto nel rappresentare un progetto politico dove le relazioni tra le differenze sono l'elemento chiave, allo stesso modo la possibilità di disegnare i paesaggi di queste differenze pone il lettore visivamente davanti alla realtà delle frontiere, al loro non essere linee, alla non neutralità dello spazio pubblico. Il nostro esempio mostra come il *graphic novel* sia uno strumento per manifestare la democrazia in azione: il modo di rappresentare i somali colpisce il lettore che è portato a vederli, finalmente, come cittadini che si situano dentro le norme tenendo

le proprie differenze. Viene spazzata via, in tutte le quattordici storie, l'immagine del migrante che si chiude in un ghetto, il migrante inoperoso. Infine una critica, poiché *Meet the Somalis* parla poco delle peculiarità dei somali non ne abbiamo fatto cenno, infatti a noi sembra che le storie raccontate non siano specifiche di questa parte dell'Africa. Riteniamo con dispiacere che questo obiettivo non sia stato raggiunto; come geografi sappiamo quanto il sapere geografico di base sia sempre più disatteso e l'Africa, nell'immaginario europeo, sia continente e nazione allo stesso tempo. La lettura del mondo, in ambito postcoloniale, ci ha da tempo invitato a re-immaginare l'Africa al plurale. Il pensarli come soggetti plurali aiuterebbe a rappresentarli dinamicamente senza ingabbiarli nella trappola spazio-temporale del passato.

Bibliografia

- Butler J., *Fare e disfare il genere*, Milano, Mimesis, 2014 (ed. or. *Undoing Gender*, London, Routledge, 2004).
- Clifford J., *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (ed. or. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997).
- de Spuches G., *Diaspora*, in P. Giaccaria, M. Paradiso (a cura di), *Mediterranean Lexicon*, Roma, Geo-Italy, Società Geografica Italiana, 2012, pp. 55-69.
- de Spuches G., *Mediterraneo in diaspora. Soggetti plurali e nuove pratiche del domestico*, in A. Angelini, E. Di Giovanni E. (a cura di), *Migrazioni e differenze di genere*, Roma, Aracne, 2013, pp. 111-130.
- Dittmer J., Dodds K., *Popular Geopolitics Past and Future: Fandom, Identities and Audiences*, in «Geopolitics», 13, 3, 2008, pp. 437-453.
- Dix B., Pollock L., *Meet the Somalis. The illustrated stories of Somalis in seven cities in Europe*, in <http://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/meet-the-somalis.pdf>.
- Fall J.J., *Put your body on the line: autobiographical comics, empathy and plurivocality*, in J. Dittmer (a cura di), *Comic Book Geographies*, Coll. Media Geography, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, Mainz, 2014, pp. 91-108.
- Gilroy P., *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppioscienza*, Roma, Meltemi, 2003 (ed. or. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London e New York, Verso, 1993).
- Langellier K.M., *Performing Somali identity in the diaspora*, in «Cultural Studies», 24, 1, 2010, pp. 66-94.
- Marston S.A., De Leeuw S., *Creativity and Geography: toward a politicized intervention*, in «The Geographical Review», 103, 2, 2013, pp. iii-xxvi.
- McCloud S., *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York Harper, 1993.
- Miller A., *Citizenship and city spaces: bande dessinée as reportage*, Mc Kinney M. (a cura di), *History and Politics in French-language Comics and Graphic Novels*, University Press of Mississippi, 2008, pp. 97-116.
- Open Foundation Society, <http://www.opensocietyfoundations.org/>.

- Ó Tuathail G., Dalby S. (a cura di), *Rethinking geopolitics*, London & New York, Routledge, 1998.
- Raffestin C., *Espace, temps et frontières*, in «Cahiers de Géographie du Québec», 43, 1974, pp. 23-34.
- Rich A., *Notes Towards a Politics of Location*, in A. Rich, *Blood, Bread and Poetry*, London, Virago, 1984, pp. 210-231.
- Rose G., *Visual methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, Sage, 2001.
- Sacco J., *Reportages*, Milano, Mondadori, 2012.
- Said E., *Omaggio a Joe Sacco*, in J. Sacco, *Palestina*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 9-15.
- Wilson J., Jacot J., *Fieldwork and Graphic Narratives*, in «The Geographical Review», 103, 2, 2013, pp. 143-152.
- Whitlock G., Poletti A., *Self-regarding Art*, «Biography», 31, 1, 2008, pp. V-XXIII.



L'Orchestra di Piazza Vittorio, ovvero: la World Music *alla romana*

Summary: PIAZZA VITTORIO ORCHESTRA: THE ROMAN WAY TO WORLD MUSIC

The article is focused on the representation of migrants and migrations proposed by the Orchestra di Piazza Vittorio, born in Rome in 2002 and composed by 18 musicians from all over the world. Through music, it is argued, the Orchestra contributes in building the identity of Piazza Vittorio and the Esquilino neighbourhood as a place of integration and multiculturalism; it also offers an original and unconventional view on the city of Rome.

Keywords: music, migration, Orchestra di Piazza Vittorio.

Introduzione

Piazza Vittorio Emanuele II, meglio nota come Piazza Vittorio, cuore del quartiere Esquilino, è diventata con il tempo il luogo simbolo dell'immigrazione della città di Roma. Il quartiere ha subito nel corso degli anni una trasformazione che lo ha portato oggi ad essere l'icona della multiculturalità. La riconversione inizia negli anni Cinquanta, periodo in cui l'Esquilino subisce l'avvio di un drastico ridimensionamento della popolazione residente¹. La decrescita dei residenti in quegli anni interessa prevalentemente la zona di Piazza Vittorio, permettendo la riconversione della composizione del tessuto sociale. Agli inizi degli anni Settanta il quartiere, grazie alla posizione di prossimità rispetto alla stazione Termini, si popola di immigrati che utilizzano principalmente la piazza e le zone circostanti come luogo di incontro e di passaggio. Successivamente, alla fine degli anni Ottanta, si assiste ad una stabilizzazione della frequentazione dell'Esquilino attraverso il flusso di immigrati provenienti dall'Est e soprattutto dal Bangladesh, che vi risiedono in maniera stabile e permanente. Al contempo, anche l'arrivo di comunità cinesi consacra il quartiere come luogo preferito di residenza di comunità immigrate. Con il passare del tempo a queste comunità si aggiungono persone provenienti dalle Filippine e dal Nord Africa che contribuiscono a fare dell'Esquilino il quartiere simbolo dell'incontro tra culture (Mudu, 2002).

Essere simbolo dell'immigrazione a Roma vuol dire cose molto diverse. Per alcuni, Piazza Vittorio è il simbolo di una convivenza difficile², quando

non di degrado e criminalità. In diverse occasioni i comitati di quartiere hanno manifestato in Piazza Vittorio contro il deterioramento causato dall'immigrazione clandestina³ denunciando l'insostenibilità di un quartiere abitato prevalentemente da immigrati. In particolare, Piazza Vittorio è stata presa come punto di riferimento di manifestazioni contro l'immigrazione organizzate da movimenti politici di destra⁴. Per altri, pur nelle sue difficoltà (o proprio grazie a queste) Piazza Vittorio è il simbolo della integrazione e della multiculturalità. La piazza, ad esempio, è stata recentemente adottata come punto di partenza di una manifestazione di protesta alle posizioni anti-immigrazione e razziste assunte della Lega Nord⁵. Inoltre, la potenzialità del quartiere e della piazza è stata riconosciuta e promossa dall'amministrazione capitolina attraverso l'organizzazione di percorsi di integrazione e intercultura⁶. Anche i giornalisti hanno mostrato un crescente interesse nei confronti di Piazza Vittorio, scegliendola come luogo preferenziale per raccontare una nuova Roma, che "ringiovanisce" anche grazie ai suoi nuovi abitanti⁷.

Esiste dunque una ambiguità e persino un conflitto di rappresentazione intorno a Piazza Vittorio, simbolo dell'integrazione e del suo contrario. In questo quadro, l'articolo si propone di analizzare la peculiare rappresentazione offerta dall'esperienza dell'Orchestra di Piazza Vittorio. L'Orchestra, nata a Roma nel 2002 e composta da musicisti provenienti da dieci diversi paesi, offre chiaramente una rappresentazione di Piazza Vittorio come luogo simbolo di integrazione e multiculturalità; ma lo fa con uno strumento particolare – quello della musica – che travalica i confini

cittadini e nazionali. Oggetto di analisi sarà l'Orchestra in quanto tale (e la sua proposta musicale) e il film documentario prodotto nel 2006 che ne narra le origini e la storia.

Musica e Territorio

La letteratura geografica ha riconosciuto in maniera sempre più esplicita il legame tra cultura popolare e territorio. In particolare a partire dagli anni Ottanta, nel quadro del *cultural turn*, i geografi si sono interessati in maniera crescente alle modalità attraverso cui la cultura popolare contribuisce alla definizione dei luoghi e delle identità. A partire dal decennio successivo, questo ambito di studi conosce un importante sviluppo nel quadro della *new cultural geography*, inclusa una crescente attenzione alla cultura popolare come strumento di formulazione del nostro immaginario geografico (e più specificamente geopolitico, Dittmer, 2010), per la sua capacità di influenzare la percezione delle nostre "comunità immaginate" (Anderson, 1991) ma anche degli "altri" e del ruolo che ricoprono rispetto a "noi" (Said, 1978). Con la prospettiva delle *non-representational theories* (Thrift, 2000) alla ricerca della rappresentazione veicolata dalla cultura popolare si aggiunge una attenzione alla pratica e alla *performance* messa in atto.

Tra le forme di cultura popolare, non fa eccezione la musica. Esiste una vasta letteratura geografica che indaga il legame tra musica e territorio (per una review si vedano ad esempio Canova, 2013; Finn, 2009; Hudson, 2006). Diverse prospettive hanno animato i numerosi studi sul tema, tanto che, secondo Guiu (citato da Canova, 2013, p. 863): "There are as many musical geographies as there are geographies".

Nonostante le prime forme di geografia musicale si siano affermate sin dalla prima metà del XX secolo (Canova, 2013; Finn, 2009) un vero e proprio corpus di geografia musicale si è sviluppato a partire dagli anni Novanta, nel quadro della già menzionata *new cultural geography*. Attualmente:

The study of music has joined other forms of art and culture in the mainstream of critical enquiry in the humanities and social sciences (Anderson et al., 2005, p. 639).

In termini generali, la letteratura concorda nell'affermare che:

Places, and their specific socio-historical, economic, and political circumstances, shape musical

expression; musical recordings can act as catalysts for the construction of spatial identities that sometimes last (for example in the associations between the Beatles and Liverpool) or fade. Music traditions can alter place (Connell e Gibson, 2003).

La musica è parte integrante del processo di identificazione delle comunità immaginate, e il legame con il territorio è una chiave di lettura fondamentale per interpretare la musica:

Popular music is an integral component of processes through which cultural identities are formed, both at personal and collective levels (Connell e Gibson, 2003).

Music cannot be thought of as pure sound, divorced from the social and economic contexts in which it is produced and distributed, or from the range of cultural settings in which people make meaning out of music (Connell e Gibson, 2003).

Studiare il legame tra musica e territorio significa in termini generali cercare di capire il ruolo giocato dalla musica nella definizione dei luoghi:

Places can be thought of as complex entities, ensembles of material objects, people, and systems of social relationships embodying distinct cultures and multiple meanings, identities and practices. As such, places are contested and continually in the process of becoming, rather than essentialized and fixed, open and porous to a variety of flows in and out rather than closed and hermetically sealed (...). How then can music be thought of in relation to the (un)making of place? (Hudson, 2006).

Seguendo lo schema introdotto da Gillian Rose (2007) in merito ai prodotti visuali e ripreso da Jason Dittmer (2010) vi sono tre possibili siti in cui concentrare l'analisi della cultura popolare e nei quali dunque studiarne la costruzione di significati: il primo è il sito dove la cultura viene prodotta; il secondo è l'oggetto culturale in sé; il terzo è il sito in cui la cultura viene consumata.

Applicando questo schema alla musica e partendo dal sito in cui questa viene prodotta si deve sottolineare che, forse più di altre forme culturali, la musica viene spesso considerata come espressione pura di un luogo, come elemento intrinsecamente e fortemente legato alla specifica cultura che l'ha originata. Questo tipo di approccio implica ad esempio una ricerca dell'autenticità di un certo stile musicale rispetto ad un certo luogo: si veda il caso della musica "country" americana (Connell e Gibson, 2003), ma anche la ricerca di diverse culture musicali associate a luoghi considerati lontani ed esotici. Paradossalmente tutte queste diverse culture vengono fatte poi rientrare



nell'ampia definizione di *World Music*, "musica del mondo", che secondo Connell e Gibson (2003, 2004) è solo una categoria commerciale occidentale che riunisce forme musicali molto diverse tra loro. In effetti, quella dell'autenticità è una tematica superata dalla letteratura geografica, che ha mostrato da tempo l'impossibilità di considerare i luoghi come culle di specifiche identità e culture:

Le identità dei luoghi che la gente cerca di difendere sono esse stesse il prodotto, in parte, di una lunga storia di relazioni con il mondo al di là, con altri luoghi (Massey e Jess, 2001, p. 52).

Questo vale a maggior ragione per la musica, che per sua natura è – come qualsiasi altra forma di suono – mobile. Questa mobilità si basa tra l'altro anche sui movimenti di persone, che con sé portano la musica. Le migrazioni hanno costantemente portato alla introduzione di nuove forme musicali, insieme ad altri cambiamenti economici e sociali (Connell e Gibson, 2003), soprattutto nelle aree metropolitane; le città infatti sono:

Nodes in international mediasales – centres of production and retailing – and hosts to multicultural communities and their diverse musical texts and spaces (Connell e Gibson, 2003).

Si condivide pertanto l'idea che le città sono:

Places of migration, and host a range of musics that have travelled with migrants who partly differentiate and simultaneously characterise particular social areas and networks within cities (Idem).

Nell'analisi dell'oggetto culturale, la musica rappresenta un ambito particolare di studio. Infatti:

Music does not pre-exist in inkblots on pages, ticked away in music libraries, and folders and briefcases of musicians. Music is not my record collection, diligently alphabetized by artist's last name, on display as if in tribute to the great musicians who inspire me. Music is not an object, a noun, a thing. Music, rather, comes into existence through movement (Finn, 2011, p. 1).

Non solo dunque possono essere analizzati i testi delle canzoni attraverso più tradizionali approcci di analisi del discorso, ma oggetto di analisi possono essere anche la musica e le sonorità o le performance. Da questo punto di vista la musica ha rappresentato un oggetto di studio di grande interesse nel quadro delle già menzionate *non representational theories*:

By emphasizing practice and performance, we aim to explore the 'push that keeps the world rol-

ling over' (Thrift 2000: 416) – in other words, the practical ways we have of going on in the world, from moment to moment, event to event, utilizing a whole range of interconnected social, cultural, emotional, expressive, material and embodied resources (Anderson et al, 2005, p. 640).

La ricchezza di potenziali oggetti richiede peraltro lo sviluppo di nuove tecniche di indagine (Gallagher e Prior, 2014).

Nell'analisi del sito in cui la cultura viene consumata, lo studio può concentrarsi sul significato che l'audience attribuisce alla musica, o anche sui contesti in cui questa viene diffusa (e i potenziali diversi significati che le vengono attribuiti). I tre possibili siti di analisi dei prodotti culturali verranno utilizzati nelle prossime pagine come chiavi di lettura per discutere l'esperienza dell'Orchestra di Piazza Vittorio.

L'Orchestra di Piazza Vittorio

Le migrazioni e i migranti costituiscono un tema sempre attuale nel dibattito politico e televisivo, almeno da quando l'Italia non è più un paese di emigrazione ma un paese oggetto di una immigrazione di dimensioni significative (e cioè a partire dagli anni Settanta). Da allora, diverse rappresentazioni si sono susseguite. Infatti:

Practices, always embedded in time and power, compose discourses or "relational systems of meaning and practice". Representations therefore are historically and culturally constituted and politically determined (Cruz, 2012, p. 514).

I due estremi del dibattito attuale (e delle molteplici rappresentazioni offerte del fenomeno migratorio) si collocano fra coloro che demonizzano i flussi migratori, individuati come uno dei principali problemi del nostro tempo, e coloro che pongono l'accento sulla necessità di aiutare sotto il profilo umanitario persone in evidente difficoltà. Molto più raro trovare, nel panorama italiano, esempi di riflessioni più articolate su un fenomeno così complesso. Tra l'altro, secondo molti autori la bilancia del dibattito è nettamente squilibrata verso gli aspetti negativi, con una rappresentazione atta a rafforzare i sentimenti di ostilità e di paura nelle persone che accolgono il "nemico" (Palidda, 2009). Le rappresentazioni negative risultano particolarmente diffuse soprattutto nell'ambito dei media (Gemi et al., 2011).

In questo quadro, come accennato nell'introduzione, Piazza Vittorio è un luogo simbolo, conteso tra chi la vorrebbe simbolo di degrado

esasperando una visione negativa, e chi invece la vorrebbe (contro)simbolo di integrazione e convivenza pacifica. È in questo contesto che va inserita e letta l'esperienza dell'Orchestra di Piazza Vittorio, orchestra internazionale che ha al suo attivo quattro dischi e numerosi concerti in tutto il mondo, e protagonista di un film documentario che ne racconta le origini presentato con successo al Festival Internazionale del Film di Locarno nel 2006. L'Orchestra di Piazza Vittorio offre interessanti spunti di riflessione, sia che se ne considerino le origini, la proposta culturale o la diffusione.

Le origini dell'Orchestra

Le origini dell'Orchestra (ossia il sito in cui la sua proposta culturale viene prodotta) risiedono nell'incontro tra diverse persone e diverse culture musicali. Sotto questo profilo l'esperienza dell'Orchestra di Piazza Vittorio conferma quello che la teoria racconta: la musica è spesso figlia di commistioni e incontri e non rappresentazione di una pura quanto irrealistica cultura locale. Inoltre, nell'Orchestra, la musica diviene strumento di condivisione e pace, in quanto linguaggio universale. Sotto questo profilo l'esperienza ricorda – a scala locale – l'esperimento di *Playing for change*⁸, movimento fondato nel 2002 con l'ambizioso obiettivo di “connect the world through music”.

Così come *Playing for Change*, anche l'Orchestra di Piazza Vittorio non nasce per casualità, ma è il risultato di un preciso progetto culturale e politico: quello di sensibilizzare la comunità locale e la cittadinanza sull'esigenza di ripensare le dinamiche socio-culturali di Piazza Vittorio, promuovendone nel contempo una rappresentazione come luogo simbolo di multiculturalità. Nel 2002, anno in cui l'Orchestra vede la luce, l'Italia approva la Legge 189 (meglio nota come Bossi-Fini), che modifica in senso restrittivo le regolamentazioni e le politiche migratorie e occupazionali per gli stranieri in Italia. Piazza Vittorio diventava già allora luogo simbolo conteso tra diversi modi di interpretare e rappresentare i flussi migratori e la comunità immigrata.

L'Orchestra di Piazza Vittorio nasce nel quadro dell'associazione culturale Apollo 11, creata con la finalità di impedire la trasformazione dello storico cinema di quartiere Apollo in sala Bingo, la cui missione si allarga ben presto all'obiettivo di promuovere la coesistenza pacifica delle diverse comunità che abitano il quartiere Esquilino. L'associazione è composta dai cittadini italiani del

quartiere, decisi ad interpretare la complessità di Piazza Vittorio come una ricchezza e non come un limite.

Il documentario “l'Orchestra di Piazza Vittorio” narra precisamente il tentativo messo in atto da parte del musicista Mario Tronco e del regista Agostino Ferrente – sostenuti dagli attivisti dell'associazione Apollo 11 – di mettere insieme una orchestra multiculturale, che possa mostrare una strada alternativa di integrazione e convivenza da contrapporre alla logica dell'esclusione e della paura alimentati dalla legislazione appena entrata in vigore. In questo quadro, la città di Roma svolge nelle origini dell'Orchestra un ruolo cruciale: non solo è una grande città – e come tale ospita diverse comunità immigrate localizzate tra gli altri nel quartiere Esquilino – ma è anche la capitale d'Italia, il luogo simbolo del potere politico e nel cui territorio questo potere viene promulgato. L'Orchestra è dunque sin dalle sue origini portatrice di una valenza culturale ed esplicitamente politica.

Il contenuto

In effetti, in termini di contenuto, l'Orchestra di Piazza Vittorio propone una chiara immagine di integrazione. Come recita il sito stesso dell'Orchestra⁹:

Diciotto musicisti che provengono da dieci paesi e parlano nove lingue diverse. Insieme, trasformano le loro variegata radici e culture in una lingua singola, la musica. (...) Tra musicisti che partono e altri che arrivano, cambia il suono dell'orchestra senza mai tradire la vocazione iniziale a sfide nuove e orizzonti aperti al mondo intero. Una fusione di culture e tradizioni, memorie, sonorità antiche e nuove, strumenti sconosciuti, melodie universali, voci dal mondo. (...) Basta guardarli tutti insieme, sul palco, per comprendere quanto possano felicemente rappresentare un messaggio di fratellanza e di pace ben più efficace di proclami, comizi e dibattiti televisivi.

Il genere musicale all'interno del quale l'Orchestra potrebbe collocarsi (e viene generalmente collocata) è quello della *World Music*. Tuttavia, al di là delle ambiguità di questa terminologia richiamate nel precedente paragrafo, alla forte connotazione di “musica dal mondo” si affianca una significativa caratterizzazione locale: per il suo stesso nome, l'Orchestra è intrinsecamente legata a Piazza Vittorio, rispetto alla quale si fa portatrice di un messaggio di integrazione e coesistenza pacifica nel quadro di quel conflitto di significato di cui si parlava nell'introduzione.

Sotto il profilo della performance, la musica dell'Orchestra è composta prevalentemente da



ritmi trascinati, nell'ambito dei quali la sovrapposizione di lingue diverse crea un effetto emotivamente coinvolgente. La proposta dell'Orchestra va dalla riproposizione di pezzi tipici della tradizione musicale dei suoi membri, sino alla rielaborazione in chiave multi-etnica e multiculturale di patrimoni comuni di musica classica come Il Flauto Magico di Mozart o la Carmen di Bizet. In questo modo l'Orchestra non solo (di)mostra come si possa convivere pacificamente attraverso la musica, ma mostra anche che si possano fondere tradizione e innovazione, e che il patrimonio (musicale e, metaforicamente, della città) non viene perduto, ma anzi ravvivato e reinterpretato nelle mani di musicisti (e cittadini) stranieri.

Questo messaggio è ancora più forte nel film documentario di Agostino Ferrente dedicato all'Orchestra. Gli immigrati del film (indiani, africani, cinesi, sudamericani) vengono mostrati come cittadini dai diversi colori della pelle, che vivono prevalentemente all'interno di comunità etniche trapiantate in territorio italiano, ma che sono cittadini di Roma a tutti gli effetti: ne occupano gli spazi, le case e le strade, ma soprattutto ci offrono uno sguardo nuovo su una città vecchia, attraverso un ballo inatteso a Piazza Vittorio, uno sguardo meravigliato rivolto al Colosseo o una canzone tunisina canticchiata sul molo di Ostia. Il film racconta dunque la storia di una città e di una integrazione resa possibile: anche grazie alla sovrapposizione delle vicende della costruzione dell'Orchestra con manifestazioni contro la "invasione" degli immigrati. Il messaggio trasmesso è che esiste una strada alternativa per affrontare la presenza dei migranti, che passa attraverso la scelta consapevole di cercare elementi di unione e non di divisione. Questa scelta è condivisa dagli immigrati, che si inseriscono nel contesto in maniera non conflittuale, e da una parte degli abitanti del quartiere, che accolgono con apertura i nuovi residenti stimolando la creazione dell'orchestra e partecipando attivamente a manifestazioni pubbliche a favore del diritto all'integrazione.

Un aspetto particolarmente interessante del documentario risiede infine nel fatto che mette in luce non solamente gli aspetti positivi dell'integrazione, ma anche le difficoltà, la ghettizzazione delle diverse comunità, le differenze culturali che rappresentano sì una ricchezza, ma anche una continua sfida. In questo modo, il documentario offre uno sguardo articolato su un fenomeno che, come già richiamato, tende ad essere banalizzato e schiacciato su posizioni semplici e contrapposte nel dibattito nazionale.

La diffusione

In termini di sito in cui il prodotto viene consumato, vi sono almeno tre scale diverse da prendere in considerazione (locale, nazionale e internazionale) e due tipologie di audience.

In termini di scala, la prima è la scala locale e cittadina. In questo ambito, come racconta il film documentario, l'Orchestra di Piazza Vittorio ha debuttato il 24 novembre 2002, con il concerto di chiusura del Romaeuropa Festival. Da allora, l'Orchestra si è esibita più volte nel corso degli anni, ma in linea con la sua diffusione in tutto il territorio nazionale. Roma è la città in cui l'Orchestra è nata e in cui opera, e (un quartiere di) Roma è parte del suo nome e del suo significato. Tuttavia essa non mostra un legame privilegiato con la città, né in termini di numerosità di esibizioni, né per quanto riguarda la sua "cittadinanza"¹⁰. D'altro canto l'Orchestra in questi anni non ha limitato la sua attività a Roma o a contesti locali, ma si è anzi esibita nel quadro di eventi nazionali. A questa scala si può citare l'inaugurazione dell'anno scolastico 2014/2015, il 22 settembre 2014 presso il Quirinale, o le tournée nazionali dei sopraccitati spettacoli della Carmen e del Flauto Magico. Inoltre l'Orchestra propone il proprio repertorio anche ad una scala che possiamo definire internazionale. Apprendiamo dal sito dell'Orchestra che¹¹:

L'Orchestra di Piazza Vittorio in quasi dieci anni di musica ha girato il mondo. Concerti in tutta l'Italia e all'estero con concerti a New York, San Francisco, Santa Cruz, Los Angeles, Parigi, Londra, Barcellona, Melbourne, Lisbona, Colonia, Hannover, Istanbul, Toronto, Buenos Aires, Tunisi, Mulhouse, Bruxelles, Lussemburgo, Wupertal, Oslo, Helsinki e Stoccolma inoltre alla partecipazioni al Tribeca Film Festival, il Berlin Jazz Festival, e il Feldkirch Music Festival.

Le diverse scale ospitano in termini generali audience dalle diverse caratteristiche. Generalmente gli abitanti di Roma conoscono molto bene Piazza Vittorio e le sue contraddizioni; l'immagine proposta dall'Orchestra – nel caso del pubblico cittadino – è dunque chiaramente inserita nel contesto del conflitto di rappresentazione menzionato nell'introduzione. Sotto questo profilo, più l'audience si allontana da Piazza Vittorio e dalle sue problematiche, più è probabile che l'Orchestra abbia successo nel veicolare la Piazza come simbolo di integrazione e multiculturalità e non del suo contrario. A livello nazionale l'Orchestra è portatrice di una immagine di Piazza

Vittorio e di Roma politicamente connotata ma potente. In ambito internazionale, lontano dai dibattiti nazionali e dalla materialità del quartiere Esquilino e delle sue contraddizioni, l'Orchestra non solo offre una proposta dall'indiscusso valore artistico, ma porta con sé una potente immagine di multiculturalità e di convivenza possibile diffondendo nel mondo – attraverso il suo nome – Piazza Vittorio e Roma come luogo simbolo di integrazione.

Inoltre, due tipologie di audience possono essere identificate anche sotto il profilo socio-culturale: la tipologia varia a seconda dei contesti in cui l'Orchestra si esibisce, a Roma come nel resto del mondo. Il pubblico dei concerti organizzati nell'ambito di festival multiculturali o feste di partito (come la *fiesta dell'Unità*), è soprattutto composta da persone che ne condividono i valori e i principi ispiratori. Lo stesso vale per il pubblico del film-documentario, chiaramente maturato e apprezzato in ambienti con una certa connotazione politica e sociale. Più diversificato è invece il pubblico che assiste alle performance dell'Orchestra in contesti neutri, come nel caso delle tournée teatrali: è in questi ambiti che la musica manifesta la sua peculiarità e il suo enorme potenziale come veicolo universale di messaggi, trasmettendo in questo caso specifico un messaggio di integrazione e multiculturalità.

Conclusioni

Il tema dei flussi migratori e della presenza dei migranti in territorio nazionale è al centro del dibattito politico e socio-culturale da almeno due decenni. Gli approcci interpretativi sono particolarmente indicati per analizzare questo tema che tocca in senso profondo la formulazione della identità nazionale e dei suoi "confini" rispetto all' "altro" e al "diverso". A Roma, il dibattito sulle migrazioni può contare su un luogo simbolo: Piazza Vittorio, al centro del quartiere Esquilino, è il quartiere degli immigrati. Come tale, per alcuni è simbolo di degrado, per altri è simbolo di integrazione.

In questo quadro, l'articolo si è proposto di analizzare l'esperienza dell'Orchestra di Piazza Vittorio, progetto culturale nato nel 2002 nel tentativo di riqualificare il quartiere Esquilino, proposto dalla parte di coloro che vedono in Piazza Vittorio l'esempio della multiculturalità. La storia dell'Orchestra è divenuta anche un film, prodotto nel 2006 per la regia di Agostino Ferrente.

L'Orchestra di Piazza Vittorio propone innanzi-

tutto una rappresentazione peculiare dei migranti e delle migrazioni: le diverse culture e identità – nella musica dell'Orchestra così come nelle immagini del film documentario – si mescolano senza rinunciare alla loro individualità, e nel contempo danno vita a qualcosa di nuovo, propriamente multiculturale. In un dibattito nazionale polarizzato su posizioni estreme e semplicistiche, l'Orchestra dà un nome e un volto (e uno strumento...) ai "migranti", offrendo una nuova lente attraverso cui guardare al fenomeno migratorio.

La musica dell'Orchestra e, in maniera ancora più evidente, il documentario puntano alla rappresentazione di un incontro tra persone diverse per vissuto e provenienza che insieme riescono a creare non solo un esperimento musicale di successo ma anche e soprattutto un'iniziativa che dà lustro al quartiere. In questo modo l'immigrazione, stigmatizzata e ostracizzata dai più e presa di mira in quanto causa di degrado per l'intera area, diventa invece motivo di vanto per il quartiere e per la città intera. La continua alternanza dei membri dell'Orchestra diviene ulteriore simbolo di integrazione e collaborazione, della multiculturalità come punto di partenza e non come motivo di conflitto.

L'Orchestra propone inoltre una nuova immagine di Roma: vista attraverso gli occhi degli immigrati o veicolata attraverso le loro canzoni, anche la città eterna si rinnova. Una città il cui lustro risiede soprattutto nel suo passato, ritrova giovinezza e vitalità attraverso lo sguardo dei suoi nuovi abitanti e attraverso l'incontro con le diverse tradizioni di cui sono portatori.

L'Orchestra, infine, grazie al linguaggio universale proposto dalla musica, porta il suo messaggio di integrazione e multiculturalità e la sua rappresentazione di Roma oltre i confini cittadini e nazionali: non è dunque solo strumento di auto-rappresentazione e creazione di identità locale, ma offre anche all'esterno una immagine di Roma e dei migranti diversa dai tradizionali stereotipi, tanto più efficace quanto più diretta verso un pubblico (fisicamente e cognitivamente) lontano da Roma e dal quartiere Esquilino.

L'Orchestra di Piazza Vittorio, in conclusione, non propone una soluzione al conflitto di rappresentazione intorno a Piazza Vittorio o, ancora di più, intorno al tema delle migrazioni; ma è sicuramente una delle più efficaci e non banali rappresentazioni dalla parte di chi sposa un approccio di integrazione, e offre dunque un importante contributo nella costruzione di una nuova identità e rappresentazione multiculturale di una piazza, di un quartiere e di una città.



Bibliografia

- Anderson B., *Imagined Communities*, London, Verso, 1991.
- Anderson B., Morton F., Revill G., *Editorial: practice of music and sound*, in «Social & Cultural Geography», 2005, 6, pp. 639-644.
- Canova N., *Music in French geography as space marker and place maker*, in «Social & Cultural Geography», 2013, 8, pp. 861-867.
- Connell J., Gibson C., *World Music: deterritorializing place and identity*, in «Progress in Human Geography», 2015, 28 (3), pp. 342-36.
- Connell J., Gibson C., *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, 2003, Routledge, London & New York, e-book version.
- Cruz. R.S., *Figures of Migration: Gender, Kinship, and the Politics of Representation*, in «Philippine Studies: Historical and Ethnographic Viewpoints», 2012, 60(4), pp. 513-554, 2012.
- Dittmer J., *Popular Culture, Geopolitics & Identity*, Rowan & Littlefields Publishers, Inc, 2010.
- Finn J., *Contesting culture: a case study of commodification in Cuban music*, in «GeoJournal», 2009, 74, pp. 191-200.
- Finn J., *Introduction: On Music and Movement*, in «Aether - The Journal of media Geography», 2011, Winter 2011, pp. 1-11.
- Gallagher M., Prior J., *Sonic Geographies: Exploring Phonographic Methods*, in «Progress in Human Geography», 2014, 38(2), pp. 267-284.
- Gemi E., Ulasiuk I., Triandafyllidou A., *Rapporto Tematico 2011/01 del progetto MEDIVA: Migranti e newsmaking nei media*, 2001, Disponibile su <http://www.eui.eu/Projects/MEDIVA/Documents/Reports/reports/SUMMARYofthematicroports%28ITALIAN%29.pdf>.
- Hudson R., *Regions and place: music identity and place*, in «Progress in Human Geography», 2006, 30 (5), pp. 626-634.
- Massey D., Jess P., *Luoghi, culture e globalizzazione*, UTET, Torino, 2001.
- Mudu P., *Esquilini: contributo al dibattito sulle trasformazioni nel rione Esquilino dagli anni Settanta al duemila*, in Morelli R., Sonnino E., Travaglini C. M. (a cura di). *I territori di Roma: storie, geografie popolazioni*. CISR, Roma, 2002.
- Palidda S., (a cura di), *Razzismo democratico. La persecuzione degli stranieri in Europa. Conflitti Globali*. X book Editore. <http://www.agenziatx.it/wp-content/uploads/2013/03/razzismodemocratico.pdf>, 2009.
- Rose G., *Visual methodologies; An introduction to the interpretation of visual materials*, London, Sage, 2007.
- Said E., *Orientalism*, US, Vintage Books, 1978.
- Thrift, N., *Non-representational theory* in R.J. Johnston, D. Gregory, G. Pratt, M. Watts (a cura di) *The Dictionary of Human Geography*, Blackwell, Oxford, 2000.

Note

- ¹ Dalle 62.148 unità del 1951 fino alle 24.651 del 1991 (Mudu, 2002).
- ² http://video.sky.it/news/cronaca/immigrazione_a_roma_il_quartiere_multietnico_di_piazza_vittorio/v54355.vid.
- ³ Si veda a titolo di esempio un recente fatto di cronaca: http://roma.repubblica.it/cronaca/2015/02/14/news/esquilino_di_nuovo_in_piazza_i_comitati_anti-degrado_e_immigrazione_cittadini_incatenati-107305691.
- ⁴ <http://video.corriere.it/roma-piazza-vittorio-blindata-la-manifestazione-anti-salvini/4c658774-bf2a-11e4-911e-3d01b106f698>.
- ⁵ <http://www.internazionale.it/foto/2015/03/01/le-piazze-contrapposte-di-roma>.
- ⁶ <http://www.romamultietnica.it>.
- ⁷ <http://www.thepostinternazionale.it/mondo/italia/il-mercato-di-piazza-vittorio>.
- ⁸ <http://playingforchange.com>.
- ⁹ <http://www.orchestrapiazzavittorio.it/chi-siamo>.
- ¹⁰ Al contrario, pochi mesi fa sul sito dell'Orchestra era presente un riferimento alla mancanza dell'offerta di una "sede" ufficiale da parte dell'amministrazione capitolina.
- ¹¹ <http://www.orchestrapiazzavittorio.it/chi-siamo>.

Il tango brasiliano. Dalla “musica negra” a “*Le boeuf sur le toit*” e alla bossa nova

Summary: BRAZILIAN TANGO, BETWEEN LOWBROW AND Highbrow CULTURES

*During the period of big migrations from Europe to Latin America, music has been the occasion for meetings among migrants coming to Brazil from several world places and diverse cultures. Undoubtedly, the music practice was a strong opportunity for miscegenation. Since the 1860s, especially in urban conditions, a particular form of popular music arose, the Maxixe, also named ‘Brazilian tango’, yet considered vulgar and immoral. It descended from the Choro genre, which rooted both in African and European music cultures. Since the end of 1800 and the beginning of 1900, the identity of Brazil has been built by means of cultural activities, promoted by intellectuals and politicians, even including music. The works of Brazilian musicians as Ernesto Nazareth and Chiquinha Gonzaga have been ‘cannibalized’ by the French erudite musician Darius Milhaud in his 1920 musical ballet *Le boeuf sur le toit*. In its turn the Western musical culture has been ‘digested’ by eminent composers such as Antonio Carlos Jobim and Joao Gilberto, who have posed a worldwide known Brazilian identity through Bossa nova and Jazz samba musical genres, and giving sense to a localized cultural miscegenation.*

Keywords: music migration, Brazil, Choro, identity, culture mix, popular and educated music.

Introduzione

Il colonialismo portoghese verso l'America latina e le conseguenti migrazioni (volontarie e forzate) di un ingente numero di persone verso il Brasile hanno causato l'incontro di culture molto diverse, che si sono trovate a convivere, a partire dal 1500, nello stesso luogo (Sousa, 2009). Le diversità si sono confrontate anche in termini dei paesaggi musicali che i diversi gruppi portavano nel proprio bagaglio culturale. Il caso della musica brasiliana appare particolarmente interessante da indagare almeno per due ragioni: la prima è connessa con l'incontro tra culture musicali provenienti da continenti diversi, che non si erano sostanzialmente incontrate prima; la seconda ragione è correlata al lungo successo internazionale della cultura musicale brasiliana, determinato anche dal riconoscimento di una ben precisa identità nazionale.

Che la musica sia parte integrante dell'esperienza umana è un'evidenza empirica, sia in termini attivi per chi la produce e l'ascolta intenzionalmente, sia in termini passivi, per chi quotidianamente l'ascolta, anche non intenzionalmente, in luoghi diversi, quando viaggia, lavora o riposa. La musica è un'attività di profondo significato sociale che ci può dire molto su chi siamo, la cultura nella quale siamo immersi e i valori in cui crediamo (Johansson e Bell, 2009).

La connessione tra musica, spazio e luoghi appare un argomento per sua natura interdisciplinare, che sovrappone l'interesse di una disciplina come la geografia con gli approcci specifici di altre, come sociologia, antropologia, economia, ecc. Negli anni 1960 e 1970, alcuni geografi culturali cominciarono a vedere e interpretare una relazione certa tra musica, paesaggi e regioni, sia come tipo di musica prodotta in luoghi diversi, sia come testi di opere musicali ispirati da determinate aree geografiche. In base a questo, è quindi possibile ritenere che gli individui abbiano la capacità di associare musica e spazio (Connell e Gibson, 2003). Inoltre, da un punto di vista geografico, il “suono” è un efficace facilitatore della diffusione spaziale di idee e di cultura (dell'Agnese, 2015). La musica genera negli individui immagini e ricordi, che sono una fonte potente per investigazioni sul retroterra geografico di gruppi sociali. Genera diversità, nella produzione e nell'ascolto, che riflettono i caratteri delle società umane, si sviluppa e si evolve continuamente attraverso lo spazio e il tempo, allo stesso modo in cui i paesaggi si trasformano per adattarsi ai mutamenti sociali.

Seguendo l'approccio di alcuni sociologi, è possibile “spostare l'attenzione dagli oggetti estetici, e i loro contenuti, alle pratiche culturali durate il cui svolgimento, e attraverso le quali, tali materiali estetici sono usati per produrre la socie-



tà stessa” (DeNora, 2000, p. 6). Gli oggetti estetici, che cioè coinvolgono i sensi umani, come appunto la musica, sono un ingrediente attivo nella formazione di relazioni sociali e la musica fa molto di più che rappresentare o incarnare valori, perché le persone producono musica, o “fanno cose” con la musica, danzano, mangiano, si riposano, meditano, ed è la musica stessa ad essere causa attiva e dinamica delle traiettorie e degli stili della vita reale (Frith, 1996; Willis, 1978).

La popolazione e la cultura del Brasile sono il risultato di un processo di mescolamento tra persone e tradizioni europee (soprattutto portoghesi, migranti prevalentemente volontari), africane (schiavi, migranti forzati) e amerindie, iniziato fino dalla prima colonizzazione (Lesser, 2013). L'esercizio e la fruizione della musica in Brasile è di particolare interesse perché consente di descrivere e analizzare fenomeni di separazione e di assimilazione tra culture in origine molto diverse che si sono risolti nella produzione di una ben riconoscibile identità brasiliana. Un aspetto di ulteriore interesse è l'attenzione che musicisti colti hanno rivolto alla musica popolare, sia musicisti brasiliani come Heitor Villa-Lobos, sia europei come Darius Milhaud, che hanno usato ispirazioni locali per le loro composizioni classiche. Il caso del musicista Milhaud è interessante anche perché è stato accusato di avere “rubato” temi di musicisti brasiliani per la sua composizione *Le Boef su le toit*.

Folclore e musica colta

Le popolazioni amerindie brasiliane usavano la musica durante danze rituali, ritenute dai gesuiti portoghesi lascive e diaboliche, non solo per i movimenti coreografici e il ritmo, ma anche per l'uso di strumenti (flauti, corni, sonagli) “fabbricati con ossa e teschi umani” (Kiefer, 1982, p. 11). L'evangelizzazione gesuita introdusse quindi sia lo studio della musica europea sia la fabbricazione degli strumenti con altri materiali, tanto che i gesuiti sono considerati i primi a introdurre la musica europea nel Paese (Cohen, 2009; Kiefer, 1982; O'Malley, 1995). Le tradizioni e la musica india andarono incontro a una progressiva sparizione a causa di vere e proprie deportazioni delle popolazioni dai luoghi di origine, mentre l'importazione di schiavi africani, come naturale continuazione dello schiavismo portoghese, mise a contatto gli europei con una cultura musicale molto più tenace (Appleby, 1983).

Gli schiavi deportati dall'Africa fino alla fine

del 1800, portavano con sé, oltre a una serie di diversità sociali, una rilevante complessità ritmica sincopata (Biancardi, 2000; Nishida, 2003), tutt'oggi alla base della identità musicale brasiliana. In Brasile, diversi gruppi etnici provenienti dall'Africa erano costretti a convivere in aree chiamate *senzalas*, in condizioni nella quali il mescolamento culturale era inevitabile ed anche causa della nascita di gruppi intermedi che andavano alterando e mescolando le culture originarie dei singoli gruppi (Klein e Vidal, 2010).

Con molta parte della popolazione libera multirazziale, il meticciamento era un fenomeno naturale, imputabile fondamentalmente al ristretto numero di donne emigrate dal Portogallo (Skidmore, 1992). Un'ulteriore sintesi culturale è da ascrivere al fatto che le feste religiose della Chiesa cattolica andavano incorporando elementi locali e che la cultura della classe dominante assorbisse le tradizioni della classi più basse (Lesser, 2013), nonostante gli europei possedessero la parte maggiore di terra e di potere.

Fino alla fine del secondo Impero Brasiliano, nel 1889, quando lo Stato prese la forma di una Repubblica, il contesto musicale ha mantenuto un carattere prettamente coloniale, con generi distinti tra classi dominanti e subalterne, identificati da una serie numerosa di manifestazioni musicali di diverso tipo, dall'opera lirica alla musica per festività e cerimonie religiose e civili (Appleby, 1983). Le prime forme musicali originali brasiliane, quella del *lundu* e della *modinha*, erano tuttavia già praticate durante il XVII secolo (Lesser, 2013; Tinhorão, 1991). Dal 1830, grazie al crescere di una classe sociale media, molto orientata al godimento dei piaceri della classe nobile, il numero delle occasioni musicali aumentò notevolmente, con la diffusione del fare musica anche nelle case private. Il luogo della musica andava progressivamente traslocando dalle chiese ai teatri pubblici e ai salotti (Kiefer, 1982; Abreu e Zuleika, 1992).

L'esplorazione del folclore musicale brasiliano inizia per opera di musicisti classici come Alberto Nepomuceno (Nepomuceno e Pignatari, 2004) e del musicologo Mario de Andrade (Fraser e Béhague, 2015), considerato il mentore del nazionalismo musicale brasiliano e dei movimenti modernisti alla ricerca di novità che traessero le proprie dalla cultura locale. De Andrade fu a capo del gruppo di intellettuali che organizzò nel 1922 la *Semana de Arte Moderna*, evento da considerare miliare, durante il quale furono discussi il futuro e la promozione dell'arte brasiliana. Nei primi anni del XX secolo, gli artisti brasiliani e, in genere, tutti gli intellettuali si misero alla ricerca di

una identità dell'arte nazionale, in reazione alla cultura europea dominante, imposta dalle classi agiate. La possibile risposta fu individuata in una forma musicale di origine popolare denominata *Choro* (Livingston e Caracas Garcia, 2005).

Il *Choro*, base dell'identità musicale brasiliana

Il *Choro* ebbe origine a Rio de Janeiro come una forma musicale improvvisata, suonata in gruppo, che è diventata un genere riconosciuto a cavallo tra la fine del XIX secolo e gli anni 1920. Negli anni 1880 i gruppi musicali erano composti dal *terno*, un trio di chitarre, più un *cavaquinho* (una piccola chitarra a quattro corde), un flauto e, in seguito, anche un tamburello (*pandeiro*). I gruppi si formavano per suonare musica popolare europea in occasione di feste danzanti e altre occasioni sociali. I musicisti erano abili dilettanti, impegnati di giorno in altri lavori, mentre la sera e nei fine settimana si riunivano per suonare e impegnarsi in vere competizioni musicali di improvvisazione.

Anche per la già ricordata attenzione della classe colta di musicisti, dal 1920 il *Choro* divenne elemento essenziale di definizione identitaria. A tale scopo, venivano organizzati gruppi di musicisti professionisti, denominato *conjuntos regionais*, per esecuzioni in teatro o trasmesse via radio. Durante gli anni 1930 e 1940, questo repertorio musicale fu perfino associato alle politiche di sostegno al sentimento nazionale del presidente Getúlio Vargas (Fraser e Béhague, 2015), che ne impose la diffusione attraverso i mass media in tutto il Paese. Gli anni 1950 e 1960 videro il declino del fenomeno, che riprese vita negli anni 1970, per interesse della dittatura al potere, alleata della classe sociale media e dalla popolazione bianca educata nelle università. Negli anni 1980 e 1990 il genere *Choro* fu influenzato da innovazioni musicali portate da giovani musicisti e che si innestavano sulla tradizione, mantenendo il suo stato di musica popolare seria, una sfida al contempo musicale ed etnica, che è tuttora considerata una quintessenza dell'identità brasiliana (Livingston e Caracas Garcia, 2005).

Il nome *Choro* (che letteralmente significa lamento) secondo alcuni non identifica lo stile di esecuzione (ibidem), ma la composizione del gruppo di esecutori, come detto sopra, e la particolare occasione sociale dell'esecuzione, in cui il solista (di solito il flauto o il mandolino brasiliano, *bandolim*) esegue la melodia e il resto degli strumentisti improvvisato sia l'accompagnamento ritmico che il contrappunto melodico, in linea

con i primi esecutori, musicalmente illetterati. I generi suonati di *Choro* erano quelli tradizionali europei, polca, valzer, di cui si assumeva la semplice struttura formale, su cui gli esecutori innestavano melodia e improvvisazioni più o meno complesse. La sezione ritmica, le chitarre e gli strumenti a percussione, seguivano ritmi sincopati, tipicamente tratti dalla cultura musicale importata dall'Africa.

Nelle prime forme di *Choro*, il carattere molto particolare del ritmo era determinato dalla competizione tra esecutori, per cui il solista, cercava di superare "in astuzia" gli altri, con improvvisazioni virtuose e modulazioni inaspettate, che suscitavano la reazione degli altri. Il termine usato per indicare questo carattere stilistico è *malícia*, che ha dei legami con la cultura afro-brasiliana rilevabile anche con gli attributi fondamentali della *Capoeira*, inizialmente una vera e propria arte marziale sviluppata dagli schiavi africani (Livingston e Caracas Garcia, 2005).

***Maxixe*, tango brasiliano, samba e bossa-nova**

L'epoca compresa tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX è considerata la più produttiva nella storia della musica popolare brasiliana, dal punto di vista della creazione di nuovi generi. Tra questi, il *Maxixe*, nato come sotto genere musicale del *Choro* ebbe molto successo, riflettendo il fermento culturale e gli aspetti politici e sociali che contraddistinguono il Brasile di quell'epoca. Tra questi, l'emigrazione portoghese verso il Brasile (Sousa, 2009), promotrice di una nuova ondata di influenze anche musicali (forse anche del fado) sulle manifestazioni culturali brasiliane. Altro fenomeno tipico di quegli anni era la ricerca di un carattere musicale nazionale, a scapito dei modelli europei, un processo con chiari sfondi sociali in un territorio coloniale.

Il termine *Maxixe* dà il nome anche a una danza, originata nella città di Rio de Janeiro sul finire degli anni 1870, in contemporanea con il tango argentino e uruguayano (Sandroni, 2005). Si può considerare come derivata da un incontro tra *lundu* africano e danze europee come la polca (Peixe, 1954). La sua esecuzione era destinata ad occasione danzanti in caffè e cabaret, dove si ritrovava la nascente classe media urbana composta prevalentemente da piccoli commercianti, funzionari pubblici di colore, dopo l'abolizione della schiavitù (Appleby, 1983).

Tra i molti compositori che si dedicarono a questo genere, sono da segnalare musicisti educati al



Conservatorio di Rio de Janeiro, come Chiquinha Gonzaga, ritenuta la prima donna pianista di questo genere, ed Ernesto Nazareth, che ruppe definitivamente i confini tra musica popolare ed erudita (Andrade, 1963). Questo musicista, che aveva iniziato all'età di quattordici anni la carriera di pianista di caffè, sale da ballo, feste private e in sale cinematografiche, preferì, al termine *maxixe* (che è il nome volgare della *Cucumis anguria*, un piccolo cetriolo commestibile), quello di "tango brasiliano", rifiutando completamente l'influenza popolare sulla propria musica, che aveva invece ascendenti nella musica europea e nel *ragtime* (Appleby, 1983). La sua figura di musicista e compositore è stata a lungo relegata a ruolo di secondo piano (definito *pianeiro*, cioè musicista per occasioni sociali, e non *pianista* come esecutore di musica d'arte), prima di essere fortemente rivalutata come compositore colto (Appleby, 1983).

L'autore fondamentale in termini di definizione di identità musicale è, probabilmente, Alfredo da Rocha Vianna Filho, noto come Pixinguinha, che definì fino dagli anni 1920 uno stile unitario per il genere *choro*, integrandone lo stile tradizionale con le armonizzazioni tipiche del jazz del tempo. Il suo gruppo musicale *Os Oito Batutas* (traducibile come Gli Otto Straordinari Musicisti), era composto da musicisti bianchi e neri (lui stesso era di colore) e produceva musica rispondente al desiderio nazionalistico della *upper class* di avere un genere tipicamente brasiliano. Il gruppo ebbe quindi un successo sensazionale in tutto il Brasile, nonché in diverse *tournées* in Europa e negli Stati Uniti, anche se controversie e critiche feroci da parte dell'*élite* bianca più esclusiva di Rio de Janeiro non mancarono (Crook, 2008).

L'opera di Pixinguinha si può considerare come il punto di nascita dell'identità musicale brasiliana per come è tutt'oggi nota, anche per la sua vicinanza, fatta di amicizia personale, con Antonio Carlos "Tom" Jobim, figura fondamentale, insieme a quella di João Gilberto, per la definizione dell'identità contemporanea della musica brasiliana nel mondo, a partire dalla diffusione prima negli Stati Uniti e dopo nel mondo intero della samba e della bossa-nova (Jobim, 2011). Tom Jobim aveva una cultura musicale classica, ma ebbe il chiaro intento di fondere armonizzazioni complesse come quelle di Stravinsky con ritmi afro-jazz imparati da artisti musicalmente quasi illetterati come Pixinguinha (Jobim, 2011).

La fusione della musica di Tom Jobim con il mondo musicale nordamericano, prima di tutto con esponenti come Frank Sinatra, e il suo succes-

so globale può essere compresa anche seguendo il percorso diverso e, in qualche modo speculare, della musica colta di Darius Milhaud, non casualmente maestro del pianista jazz Dave Brubeck, nel suo soggiorno negli Stati Uniti (Mawer, 2014).

***Le boef sur le toit* di Darius Milhaud: chi cannibalizza chi?**

L'ammirazione verso oggetti culturali primitivi, preferibilmente africani, era diffusa in Europa, specialmente a Parigi, ancora prima che i modernisti brasiliani vedessero negli elementi culturali folclorici la radice identitaria del proprio paese. Molti intellettuali europei viaggiavano nei i tropici, portandosi dietro il proprio bagaglio culturale, ma riportandone uno esotico in patria.

Tra questi, il musicista francese Darius Milhaud, che ebbe modo di servire come segretario nel periodo 1917-19 Paul Claudel, intellettuale e ministro plenipotenziario a Rio de Janeiro. I due ricrearono l'atmosfera tropicale dentro l'ambasciata francese, riempiendola di piante e animali a loro esotici, creando di fatto un immaginario utopico sul Brasile. Milhaud era attratto dal paesaggio sonoro del Brasile, di cui stimava musica e compositori. Il nome di una canzone tango, *O Boi no Telhado* di José Monteiro, detto popolarmente Zé Boiadêro (Thompson, 2002), fu usato da Milhaud (senza peraltro pagarne i diritti) per la sua opera *Le boef sur le toit*, che ricuciva e mescolava una trentina di temi di *Choro* e *Maxixe*, molti dei quali ripresi dai lavori di Ernesto Nazareth.

L'opera fu messa in scena a Parigi, nel febbraio 1920, come una *Pantomime Farce* con testi di Jean Cocteau, scene di Paul Dufy e costumi di Guy-Pierre Fauconnet, tutti membri del gruppo di intellettuali parigini denominati *Le Group de Six*. La rappresentazione era una sequenza di scene di vita quotidiana in un bar-caffè, con un contrasto forte tra coreografie lente e musica fortemente ritmata (Gullentops e Haine, 2005).

Darius Milhaud dichiaratamente ammirava la musica di Ernesto Nazareth, alla cui opera tribu-tava la propria comprensione dell'anima brasiliana, soprattutto per la complessità ritmica "fatta di sincopi, sospensioni, pause sottili e respiro languido" (Appleby, 2002).

Tramite Milhaud, tuttavia, l'immagine musicale del Brasile arrivava a Parigi mediata da una forma colta e, come riporta Renata Wasserman su quanto affermato dal poeta Raul Bopp, presto "le due sponde dell'Atlantico 'narrarono un Brasile immaginario, fatto di paesaggi pieni di colori,

come una vera terra dell'utopia" (Bopp, 1966, citato in Mauter Wasserman, 1994, p. 225).

I brasiliani che andavano a Parigi in vacanza, cominciarono ad apprezzare la rappresentazione di una terra primitiva e culturalmente fresca e, riportavano in patria impressioni diverse sulle caratteristiche nazionali – sensualità e vicinanza alla natura – ritenute da molti la vera causa dell'arretratezza del Brasile (Mauter Wasserman, 1994). In altri termini, il Brasile poteva tranquillamente catturare l'attenzione del mondo con la propria immagine non contrastando e rigettando la cultura europea, ma incorporandola e facendola propria, seguendo l'esempio di quanto avevano fatto i nativi cannibali con i primi coloni. In tal senso, l'icastico *Manifesto Antropofágico* di Oswald de Andrade proponeva di risolvere il problema del "diverso da sé", forzando la nascita di un'identità comune (Mauter Wasserman, 1994). L'intento era anche quello di demistificare un nazionalismo basato su una cultura europeizzante, puntando invece alla formazione di un movimento nazionale identitario che fosse in grado di produrre qualcosa desiderato proprio da quella cultura europea che si intendeva rifiutare, considerandone i gusti come un vero e proprio *target* da soddisfare. I due de Andrade, Mario e Oswald, non si amavano ma di fatto lavorarono nella stessa direzione per definire l'identità brasiliana attraverso movimenti artistici e letterari, nei quali la musica giocava un ruolo fondamentale.

Quello di Darius Milhaud può rappresentare l'approccio colto del reciproco cannibalismo tra musica europea a brasiliana, anche perché tuttora alcuni intellettuali e musicologi lo accusano di essere stato un vero e proprio plagiatore più che un ammiratore della musica popolare brasiliana.

Conclusioni

Il meticciamiento culturale è la base dell'identità del Brasile. Lo stesso carattere si ritrova anche nel panorama musicale, di cui si è ripercorso il tratto di formazione identitaria che dall'epoca coloniale conduce fino ai tempi nostri. La musica, eseguita attivamente e/o fruita passivamente, ha contribuito a produrre i caratteri dell'identità brasiliana, sia perché è stata al centro di dibattiti interni alle élite culturali a proposito del ruolo di unificazione nazionale-identitaria che doveva/poteva svolgere, sia perché è stata l'occasione di pratiche sociali "metticianti" tra genti provenienti da luoghi diversi e appartenenti a culture profondamente diverse.

La "musica negra", figlia dell'emigrazione forzata degli schiavi dall'Africa al Brasile, ha proposto la propria sfida ritmica alla musica europea, riccamente dotata di melodie e armonizzazioni complesse, ma povera di ritmi sensuali, resistendo al colonialismo culturale, cui sembra invece aver ceduto la musica autoctona amerindia. Anzi, in questa direzione, il *Movimento Antropofágico*, teorizzato da Oswald De Andrade, appare come la cornice culturale più congrua per dare un'interpretazione definitiva sul quello che è successo nell'incontro tra cultura europea e cultura africana in Brasile. Se da un lato si è assistito all'exportazione di un'immagine stereotipata del paese, fondata sull'esuberanza della natura, la sensualità della popolazione, i colori accesi dei paesaggi, come nella musica "rubata" di Darius Milhaud ai musicisti che componevano tanghi da intrattenimento, dall'altro ha avuto luogo un'altra forma di digestione culturale. Il jazz-samba, la bossa-nova di Tom Jobim e João Gilberto hanno a loro volta "cannibalizzato" il modo europeo di fare musica, combinando le complessità armoniche con un originalissimo tempo ritmico portato in Brasile dagli schiavi africani.

In Brasile, la pratica musicale ha prodotto nel tempo modi di vita e relazioni sociali originali, descritti da una riconosciuta identità nazionale, frutto di una miscela di culture provenienti da luoghi geograficamente lontani, che in America Latina hanno trovato una sintesi ideale.

Bibliografia

- Abreu M., Zuleika G., *O Piano na Música Brasileira*, Porto Alegre: Movimento, 1992.
- Andrade M., *Ernesto Nazareth/Flagrantes*, in «Revista Brasileira de Música», 1963, II, 6, Rio de Janeiro.
- Appleby D.P., *The Music of Brazil*, Austin, University of Texas Press, 1983.
- Appleby D.P., *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*, Lanham (MA), Scarecrow Press, Inc., 2002.
- Biancardi E., *Raízes Musicais da Bahia*, Salvador, Omar G., 2000.
- Bopp R., *Movimentos modernistas*, citato in R.R. Mauter Wasserman, *Exotic nations: Literature and Cultural Identity in the United States and in Brazil, 1830-1930*, NY, Cornell University Press, 1966, p. 225.
- Cohen L., *The Missionary Strategies of the Jesuits in Ethiopia (1555-1632)*, KG Wiesaden, Harrassowitz Verlag, 2009.
- Connell J., Gibson C., *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, London, Routledge, 2003.
- Crook L., *Music of Northeast Brazil*, London, Routledge, 2008.
- dell'Agnese E., *Welcome to Tijuana: popular Music on the US-Mexico border «Geopolitics»* 20, 1, 2015, pp. 171-192.
- DeNora T., *Music in Everyday Life*, NY, Cambridge University Press, 2000.
- Frith S., *Music and Identity*, in S. Hall and P. du Gay, *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications Ltd, 1996, pp. 108-124.
- Fraser N., Béhague G., (s.d.), *Andrade, Mário de*, in Grove Music



- Online, Oxford Music Online, disponibile su <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00871>, accesso il 26 febbraio 2015.
- Gullentops D., Haine M., *Jean Cocteau, textes et musique*, Sprimont, Pierre Mardada éditeur, 2005.
- Jobim H., *Antonio Carlos Jobim. An Illuminated Man*, Milwaukee WI, Hal Leonard Books, 2011.
- Johansson O., Bell T.L., *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, London, Ashgate Publishing, Ltd., 2009.
- Kiefer B., *História da Música Brasileira*, 3dr. ed. Porto Alegre, Movimento, 1982.
- Klein H.S., Vidal Luna F., *Slavery in Brazil*, NY, Cambridge University Press, 2010.
- Lesser J., *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*, NY, Cambridge University Press, 2013.
- Livingston T.E., Caracas Garcia T.G., *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 2005.
- Mauter Wasserman R.R., *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and in Brazil, 1830-1930*, NY, Cornell University Press, 1994.
- Mawer D., *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2014.
- Nepomuceno A., Pignatari D. (ed.), *Canções para voz e piano*, Sao Paolo, Edusp, 2004.
- Nishida M., *Slavery and Identity: Ethnicity, Gender, and Race in Salvador, Brazil, 1808-1888*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.
- O'Malley J.W., *The First Jesuits*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995.
- Peixe C., *Variações sobre o maxixe*, in «Jornal O Tempo», São Paulo, 26 de setembro de 1954, p. 18.
- Sandroni C., *Rediscutindo os gêneros no Brasil oitocentista - tangos e habaneras. Dans Música Popular na América Latina*, Pontos de Escuta, Porto Alegre, UFRGS, 2005.
- Skidmore T.E., *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*, Durham, NC, Duke University Press, 1992.
- Sousa F., *Emigração Portuguesa Para O Brasil E As Origens Da Agência Abreu (1840)*, Porto, CEPESE, 2009.
- Thompson D., *Como o Boi ganhou seu nome, e outras lendas parisienses*, in «As Crônicas Bovinas», Parte 5, disponibile su http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/cron.pt.5.htm, accesso il 5 maggio 2015.
- Tinhorão J.R., *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, Sao Paulo, Art Editora, 1991.
- Willis P.E., *Profane Culture*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1878.

Los Tigres del Norte: *corridos* e musica *norteña* nella costruzione dell'esperienza migratoria attraverso il confine Messico-Stati Uniti

"None of our songs are fictitious. We ourselves have very similar stories to so many in our audience - we are immigrants, we crossed the border; we left family behind, we experienced conflicts within our own families, we struggle for success here in the United States", Jorge Hernandez, Los Tigres del Norte, 2007.

Summary: LOS TIGRES DEL NORTE: *CORRIDOS* AND *NORTEÑA* MUSIC IN THE MAKING OF THE MIGRATORY EXPERIENCE ACROSS THE US-MEXICO BORDER

Corridos, the typical musical forms of the Mexican tradition, in the border areas have been often used to express the desire of defying the legal impositions of the boundary. In the first half of the Twentieth century, they were typically used to exalt the deeds of social bandits and other local outlaws. Starting from the Seventies, a sort of corrido renaissance has seen them turned into a popular cultural expression for Mexican immigrants in the US. The paper focuses on the production of the most celebrated norteña band, Los Tigres del Norte, and on their role in singing and codifying the migratory experience.

Keywords: *corrido, Los Tigres del Norte, US-Mexico border, migration.*

Introduzione

Los Tigres del Norte sono un gruppo musicale attivo negli Stati Uniti che, dopo aver inciso oltre 500 canzoni, venduto 35 milioni di dischi e ricevuto 150 dischi d'oro, è stato insignito, nell'agosto del 2014, di una "stella" lungo l'*Hollywood Walk of Fame*. Quasi interamente sconosciuti alla maggioranza della popolazione statunitense non ispanofona, Los Tigres devono primariamente il loro successo agli immigrati di origine messicana¹, anche se sono in seguito divenuti molto noti in Messico e in buona parte dell'America Latina e persino in Spagna. Giunti dal Messico (e per la precisione dalla Provincia di Sinaloa) alla fine degli anni Sessanta, Los Tigres sono diventati un punto di riferimento per la comunità degli immigrati messicani, sia per i contenuti delle loro ballate, tramite cui hanno variamente espresso la difficoltà della condizione migratoria, soprattutto per quanto riguarda i migranti senza documenti, sia per lo stile musicale, la musica *norteña*, divenuta a sua volta strumento di identificazione e di riconoscimento². Per questo, costituiscono un ottimo esempio di come la canzone popolare, sia come

forma di racconto testuale, sia come scelta sonora, sia come momento di ascolto collettivo, possa acquisire un significato fondamentale nel processo di costruzione di una identità collettiva.

Di fronte a una carriera durata oltre quaranta anni, non ci si prefigge qui di prendere in esame tutta la produzione musicale de Los Tigres³; dopo una breve ricostruzione della storia del *corrido* come forma di espressione popolare, e del percorso artistico del gruppo, lo scopo è quello di analizzare i più significativi testi da loro dedicati all'esperienza migratoria. Lo sguardo verrà poi allargato al ruolo che può essere attribuito alla musica, de Los Tigres e di altri gruppi, nei confronti della realtà, percepita e vissuta, del confine.

'Voz de nuestra gente. Grito reprimido. Un canto valiente eso es el corrido'⁴

Storicamente, parlare di musica, nell'area di frontiera fra Messico e Stati Uniti, significa parlare di *corrido*, una sorta di ballata che costituisce, almeno dalla prima metà dell'Ottocento, il



genere musicale tipico della regione. Il corrido ha una forma poetica chiusa, caratterizzata da stanze di quattro ottsillabi ciascuna⁵, in rima (A-B-C-D, ma anche A-B-A-B), ma è piuttosto libero per quanto riguarda lo stile musicale; può essere cantato o, in alcuni casi, solo recitato, può essere accompagnato da un singolo strumentista (in genere alla chitarra), oppure da un gruppo di *mariachi*, tipico del Messico centrale, o ancora da un diverso tipo di *conjunto*, come avviene nella regione di frontiera.

Molti corridos sono storie d'amore, oppure narrano di episodi di rilievo solo per la vita di un singolo individuo. Accanto ai contenuti di tipo personale, tuttavia, questo tipo di ballata è stato utilizzato, dalla sua prima diffusione, anche per diffondere notizie importanti per la comunità e, soprattutto, per commentarle, trasformandosi in questo modo in una fonte di consapevolezza collettiva e di condivisione di valori (McDowell, 1981, p. 46). Inoltre, dai tempi alla Guerra per l'Indipendenza messicana (1810-1821), il corrido è stato utilizzato per diffondere notizie relative ai fatti bellici e nel contempo per cantare le gesta di eroi locali, funzionando, in questo modo, come una sorta di testo di storia non scritto per le classi popolari, una specie di "archivio della memoria" (Chew Sánchez, 2006, p. 8). Per questo, si può dire che il corrido sia sempre stato "un genere musicale dalla forte carica politica" (Herrera-Sobek, 2012), capace di trattare di oppressione e di sofferenza, ma anche di ribellione e di riscatto, e quindi di trasformarsi in una espressione di identità e di resistenza.

Questo ruolo si è fatto particolarmente significativo in seguito alla guerra messicano-statunitense e alla spartizione di quella che è diventata la regione di frontiera⁶. Infatti, nonostante il trattato di Guadalupe Hidalgo (1848) sancisse il rispetto della lingua, delle proprietà e dei diritti civili della popolazione ispanofona, di fatto la cessione di oltre un milione di chilometri quadrati di territorio dal Messico agli Stati Uniti ridusse i messicani rimasti nella regione al rango di cittadini di seconda classe, trasformandoli in una sorta di "colonia interna" (Chew Sánchez, 2006, p. 16), soggetta ad una rappresentazione fortemente stereotipata e negativa da parte della cultura maggioritaria⁷. Nella zona, venne così ben presto a crearsi una tradizione in cui il corrido si configurava come un testo atto a rielaborare il conflitto interculturale (Paredes, 1993, pp. 27-28), rappresentando da una parte il messicano come vittima/eroe, capace di difendere i propri diritti, e dall'altra l'ordine stabilito dagli Stati Uniti, variamente simboleggia-

to dalle imposizioni legali connesse alla presenza del confine, o dalle guardie di frontiera. L'eroe di questi corridos era inizialmente il fuorilegge di frontiera, che si dimostrava capace di infrangere le regole imposte dal confine e dall'autorità anglo-americana, o di vendicare i torti subiti dalla propria famiglia e dalla comunità messicana, o addirittura di configurarsi come "bandito sociale", moderno Robin Hood capace di ergersi di fronte alla umiliazione palese come mito di redenzione. Alla costruzione di figure di questo tipo contribuirono non solo i famosi corridos specificatamente dedicati a Juan Nepomuceno Cortina ("El Bandido Rojo del Rio Grande")⁸, Joaquín Murrieta⁹ o Gregorio Cortez (Paredes, 1958), ma anche quelli dedicati all'ancor più amato Pancho Villa. A questi, in particolare, vennero adattate numerose delle molteplici versioni di quello che è forse il corrido più celebre della storia, *La Cucaracha*¹⁰.

La figura del *bandolero* divenne così espressione di una forma di protesta collettiva, capace di offrire la possibilità di identificazione del "povero" nei confronti del "ricco". Accanto ai protagonisti epici, si moltiplicarono gli eroi quotidiani, anch'essi capaci, a loro modo di sfidare il potere e l'imposizione dell'autorità statunitense. Come scrive Valenzuela Arce (2002, p. 11), "la storia del contrabbando, in questo spazio, è antica come la frontiera stessa. A partire dal Trattato di Guadalupe-Hidalgo, la popolazione venne divisa..., ma mantenne vincoli familiari ed economici, che includevano il commercio transfrontaliero di prodotti. In alcune delle nuove città che crebbero lungo la linea di confine, questo era il solo commercio possibile". Insieme al commercio transfrontaliero, crebbe ovviamente anche il contrabbando, portato avanti in alcuni casi per solidarietà, in altri per lucro. Se nel periodo della guerra di Secessione si contrabbandava il cotone, in seguito, durante il Proibizionismo, si contrabbandavano l'alcol, e soprattutto la tequila, e in seguito, al posto della tequila, la droga. Si affermarono così le ballate dedicate ai nuovi protagonisti della trasgressione del confine, ossia i contrabbandieri, accettati come nuovi "fuorilegge" (Ragland, 2009). Il primo corrido dedicato al contrabbando fu probabilmente quello di *Mariano Reséndez*, un celebre contrabbandiere di tessili ucciso dalle guardie di confine, che risale ai primi anni del Novecento. In seguito, i *tequileros* divennero i protagonisti di nuovi corridos, come *Los bootleggers*¹¹; accanto ai *tequileros*, apparvero poi anche i trafficanti di droga (i corridos dedicati al *El Pablote*, o *El contrabandista*, registrati negli anni Trenta sono considerati i primi, all'interno di un filone che si sarebbe poi sviluppato sino ad

diventare oggi quasi maggioritario, il *narcocorrido*)¹² (Ramirez-Pimienta, 2010). A partire dalla fine della Prima guerra mondiale, quando vennero imposte le prime norme mirate a controllare l'immigrazione dal Messico, accanto a quella del contrabbandiere, si configurò ben presto un'altra figura di messicano che infrangeva le regole ed attraversava senza permesso il confine, il migrante illegale.

'Desafiando fronteras'¹³

I primi corridos dedicati all'esperienza migratoria risalgono alla seconda metà dell'Ottocento, quando la manodopera messicana era coinvolta nella realizzazione delle infrastrutture del Sud degli Stati Uniti e in seguito il sottogenere fiorì, registrando i diversi momenti delle relazioni migratorie fra Messico e Stati Uniti (Herrera-Sobek, 1993)¹⁴. Anche assistere ad una rappresentazione dove si suonavano corridos, dal lato statunitense del confine, era un modo per sentirsi culturalmente ancora "messicani". In quel caso, accanto ai corridos "migranti", e forse in misura ancora maggiore, si sentivano corridos tradizionali, come ad esempio il vecchio canto rivoluzionario *La Cucaracha*, caricandoli di nuovi significati che convogliavano un sentimento di nostalgia e di appartenenza identitaria, accanto ad una sorta di ribellione nei confronti degli Stati Uniti (*La Cucaracha*, in particolare, poteva svolgere un ruolo perfettamente adeguato in questo senso, a causa dell'accenno alla marijuana nelle strofe iniziali)¹⁵.

Nelle sue prime fasi, il passaggio di manodopera attraverso il confine era sostanzialmente libero. I messicani andavano a lavorare nelle ferrovie o nelle grandi fattorie a nord del confine quando serviva e, tendenzialmente, rientravano in patria, quando il loro lavoro non serviva più. Nel 1917, l'Immigration Act introdusse una tassa di ingresso di otto dollari e in seguito iniziarono ad essere implementate forme di regolamentazione, che innescarono il fenomeno dei "clandestini"; nel 1924, venne poi istituito il corpo dei *Border Patrol*, ossia della polizia di frontiera e nel 1929 l'ingresso illegale nel Paese venne dichiarato "reato". Come nel caso dei corridos tragici, o dei corridos del contrabbando, anche per quanto riguarda l'esperienza migratoria, il primo elemento con cui confrontarsi divenne così la frontiera (dell'Agnes, 2015). Di fronte a chi proveniva dal Messico, oltre alle "frontiere sociali" e "razziali" erette dalla maggioranza "anglo" nei riguardi dei messico-statunitensi¹⁶, veniva infatti ad ergersi anche il con-

fine politico, una barriera imposta non tanto per prevenire l'immigrazione, quanto per renderla "illegale", regolando in quel modo la possibilità di partecipazione alla vita economica e politica degli immigrati, utili all'economia locale, sia nell'agricoltura sia nel settore dei servizi, ma sottopagati e senza diritti¹⁷.

Come Paul S. Taylor, uno dei padri fondatori della ricerca sui movimenti migratori negli Stati Uniti (Durand, 2000), sottolineava già nel 1935 (p. 221), "gli immigrati negli Stati Uniti hanno sempre composto canzoni in cui cantavano da un lato l'esperienza di tagliare i ponti con la casa e con il loro paese, dall'altro quella di adeguarsi al nuovo contesto...I messicani, come gli irlandesi, hanno composto e cantato ballate in cui esprimono le loro esperienze legate all'addio, all'amore, al lavoro. Questi testi non sono interessanti solamente per chi si occupa di folklore, ma sono utili anche agli scienziati sociali, perché rispecchiano in modo semplice, ma molto vivido, gli atteggiamenti dei migranti". Il ruolo della canzone popolare nella rappresentazione dell'esperienza migratoria fra Messico e Stati Uniti è stato, a questo proposito, fondamentale, perché il corrido ha registrato molti momenti centrali del processo migratorio, dalla crisi del 1929, alle deportazioni degli anni Trenta, al programma *bracero*, portato avanti dal 1942 al 1964 (Valenzuela Arce, 2002), talora accentuandone alcuni aspetti "di stigmatizzazione", in altri casi alimentando (e alimentandosi di) stereotipi già presenti nella stessa tradizione musicale.

Secondo Herrera-Sobek (2012), il primo corrido dove viene menzionata la necessità di superare un controllo alla frontiera (o meglio, il fatto di averlo superato in modo illegale) è del 1917. Si tratta tuttavia di un caso abbastanza isolato. Anche corridos successivi, come *Los betabeleros* (1923), pur essendo dedicati al tema della migrazione degli Stati Uniti, non fanno menzione a controlli, perché in quegli anni vi era ancora una forte domanda di manodopera dal Messico e dunque il movimento era ancora piuttosto libero. Solo negli anni Trenta, quando la disoccupazione negli Stati Uniti rese invece superflua la manodopera messicana, i corridos iniziarono invece a toccare in modo massiccio il tema della clandestinità.

Presentato inizialmente come un personaggio tragico, il migrante senza documenti andò poi acquisendo i caratteri tipici del feroce messicano, in grado di superare i controlli delle guardie di frontiera e di sfidare la sorte (Ragland, 2009). Accanto alle difficili condizioni di lavoro, i corridos iniziarono dunque ad offrire una visione più



articolata del fenomeno, rappresentando anche la capacità di affrontare una condizione avversa, di trarne vantaggio e spesso anche profitto (salvo poi sentire nostalgia nei confronti della casa) (Chew Sánchez, 2006).

Il processo di rappresentazione, e di autorappresentazione dell'esperienza migratoria tramite la canzone popolare ha svolto un ruolo fondamentale nella costruzione della memoria migrante già ai tempi del cosiddetto "corrido popolare", ossia quando la diffusione di queste ballate era legata solamente alla loro esecuzione in pubblico. In seguito, l'avvento della tecnologia e della possibilità di effettuare registrazioni (prima su disco¹⁸ e su nastro, poi in versione digitale) e la conseguente diffusione del "corrido commerciale" da un lato ha offerto la possibilità di costruire e mantenere anche connessioni a lunga distanza fra chi era partito e chi invece era rimasto a casa, facendo della musica uno degli elementi portanti della diaspora messicana transnazionale, dall'altro ha portato il corrido messicano a far parte della costruzione identitaria di una componente più ampia della popolazione, accomunata dall'esperienza migratoria e non solo, o necessariamente, dalla provenienza nazionale, facendone in tal modo "uno dei più importanti generi musicali per l'espressione del conflitto interetnico e della resistenza" (Peña, 1992).

Los Tigres del Norte, 'the leading voice of the immigrant community'

Intorno agli anni Cinquanta del Novecento, la fine del corrido come forma di intrattenimento popolare sembrava vicina (Mendoza, 1954). Effettivamente, ai tempi, il genere subiva una sorta di declino, che sarebbe durato per tutto il decennio successivo. A partire dagli anni Settanta, tuttavia, il corrido ha vissuto una sorta di "rinascimento". Protagonista principale di questo rilancio è stato il gruppo de Los Tigres del Norte, che ha riportato il corrido alla sua classica funzione di "prodotto della cultura popolare, capace di riflettere le esperienze dei gruppi marginalizzati" (Chew Sanchez, 2006, p. XIII).

Immigrati negli Stati Uniti da giovanissimi, alla fine degli anni Sessanta, Los Tigres (un gruppo costituito da quattro fratelli e un cugino), divennero famosi con una canzone registrata a Los Angeles nel 1974, *Contrabando y traicion (Camelia la Tejana)*, che ebbe un enorme successo, segnando l'avvio della loro carriera stellare. La canzone è oggi celebrata come un pezzo antesignano dei

narcocorridos, ossia dei corridos che esaltano le gesta dei narcotrafficanti, e che sono oggi popolarissimi in Messico, ma anche in Colombia, in Russia (vedi Montoya Arias, 2012), a Los Angeles (dell'Agnese, 2015). Tuttavia, ben presto l'attenzione dei Los Tigres si orientò verso l'altra grande questione relativa alle relazioni fra Messico e Stati Uniti: l'immigrazione.

A partire dalla fine del decennio, si affidarono in particolare alle composizioni di Enrique Franco, caratterizzate da un "eccezionale livello di consapevolezza sociale nei confronti di migranti messicani" (Martínez-Saldaña, 1999, p. 377). A metà degli anni Ottanta, si erano già messi in luce come la voce dell'esperienza migratoria messicana, con oltre una dozzina di pezzi che da un lato evidenziavano la durezza della politica migratoria degli Stati Uniti, dall'altro davano luce alle esperienze autobiografiche e personali dei migranti, denunciando le difficoltà della loro vita dall'altro lato del confine, le discriminazioni, il duro lavoro, la nostalgia di casa, la difficoltà di essere accettata nella duplice identificazione creata dalla condizione di migrante, e anche il rischio collegato all'attraversamento del confine (ne *La tumba del mojado*¹⁹, un pezzo inciso nel 1976, dalla prospettiva assai pessimista, la linea del confine veniva comparata con la tomba dell'immigrato senza documenti: 'Y la línea, divisoria, es la tumba del mojado'). Direttamente alla linea di confine si rivolge anche *Frontera Internacional*, del 1989, in cui il protagonista, il cui fratello è già morto attraversando la frontiera, le domanda di aprirsi, almeno per lui, per lasciarlo passare ('Frontera, frontera internacional, abre que voy a pasar, con el amor de mi vida / Frontera, frontera internacional, si somos hombres igual, ¿por qué divides la tierra?'). In altri casi, tuttavia, accanto alle difficoltà, venivano messe in evidenza anche le possibilità offerte dal denaro guadagnato negli Stati Uniti, come si evince dal testo di *El mojado acaudalado*, 1997, ossia "l'immigrato arricchito", che tuttavia vorrebbe spendere i suoi soldi in Messico ('De los Estados Unidos Yo no me voy olvidar / Quise tener buen dinero / Y me lo vine a ganar / Pero en mi tierra querida / Yo me lo pienso a gastar'). La cosa, tuttavia, non è facile, in quanto, se è difficile entrare negli Stati Uniti, è problematico anche uscirne, se non si hanno i documenti in regola.

In quella che è forse la più celebre delle canzoni scritte da Enrique Franco per Los Tigres, *La Jaula de Oro*, 1983, il testo narra del dolore di un padre, immigrato illegalmente e arricchitosi in qualche modo, senza tuttavia che gli sia possibile mantenere una propria identità culturale, mentre i figli

si allontanano sempre più dal loro *heritage* messicano ('De que me sirve el dinero / si estoy como prisionero'). Sul versante più politico, i loro pezzi hanno toccato varie volte anche la politica statunitense nei confronti degli immigrati e il mancato riconoscimento del loro contributo economico e militare (*Los hijos de Hernández*, 1986). A fine anni Novanta, la collaborazione fra Enrique Franco e Los Tigres terminò. Il gruppo tuttavia non smise di affrontare questioni legate alla migrazione, con pezzi come *De paisano a paisano* (2000), o *El muro* (2007), una aperta critica nei confronti della realizzazione della barriera muraria lungo il confine ('Oiga señor presidente/mejor construya un puente').

Oltre ai dischi e ai concerti, l'impegno dei Los Tigres si esprime anche attraverso la presenza in produzioni cinematografiche, come *Bajo la misma luna*, 2007 (ed. it. *La stessa luna*) di Patricia Riggen, una pellicola drammatica che rappresenta la difficile relazione fra una madre, emigrata negli Stati Uniti, e il suo bambino, rimasto in Messico (che poi fugge di casa per raggiungerla). Per questo, è possibile credere alle dichiarazioni di Jorge Hernández, il leader vocalist del gruppo, quando dice che "Ho cantato canzoni per la gente senza documenti, per chi ha attraversato illegalmente – e legalmente – il confine per molto tempo. Il nostro ruolo è quello di cantare questa realtà, di quante persone prive di documenti ci sono in questo paese, che ne fanno parte, e che sono brave persone. Quasi tutte le canzoni che abbiamo registrato hanno a che fare con il confine. La gente che viene a lavorare negli Stati Uniti si identifica così fortemente con noi, perché cantiamo della loro vita. Loro ci hanno fatto quello che siamo. Mi piace pensare che quello che diamo loro indietro siano speranza e felicità" (Kun, 2007, p. 57). L'impegno si manifesta anche in modo concreto. Nel 2000, Los Tigres hanno infatti istituito un Fondo presso la UCLA (Los Tigres del Norte Fund at the Chicano Studies Research Center), mirato a finanziare la ricerca sulla musica di ispirazione messicana.

Dalle interviste raccolte ai loro concerti, l'adesione del pubblico sembra totale. Secondo quanto riporta Rohterjune (2014), recensendo una performance del gruppo, ad esempio, uno degli ascoltatori, immigrato illegalmente dal Messico, poi regolarizzato e divenuto insegnante di spagnolo, dichiara "Sono cresciuto ascoltando i Los Tigres, e sono venuto al concerto per [ascoltare] tutte le canzoni sull'immigrazione, vedo me stesso in loro...". Per questo, grazie alla loro capacità di "far sentire potente la gente di cui cantano...

[sono probabilmente] la voce più autorevole della comunità degli immigrati" (Wilkinson, 2010).

La voce dei Los Tigres, tuttavia, non è ascoltata solo dai migranti di origine messicana e a loro volta i Los Tigres amano rivolgersi ad un pubblico più ampio, sollevando questioni ancora più radicali. A volte, si rivolgono ai messicano-statunitensi, nella speranza di ricucire i rapporti fra le diverse componenti del "Messico di fuori", ossia fra questo gruppo, ormai di fatto profondamente inserito nella società statunitense, e gli immigrati appena arrivati (per esempio, con *El otro México*, 1995 o con *Somos Mas Americanos*, 2001); in altri casi, ampliano il loro raggio, e si rivolgono all'intera America Latina, sollecitando l'appartenenza comune, piuttosto che le divisioni linguistiche (ad esempio, con *America*, un pezzo composto da Enrique Franco: 'Yo he nacido en América y no veo/ Porque yo no he de ser Americano/ Porque América es todo el continente/ Y el que nace aquí, es Americano/ El color podrá ser diferente/ Más como hijos de Dios, somos hermanos'). Anche l'attenzione alle sofferenze dei migranti non si limita a quella dei messicani. In *Tres veces mojado* (1991), il testo fa riferimento al dramma dei migranti senza documenti che arrivano dall'America centrale, traversando in modo illegale non uno, ma almeno tre confini di Stato (quello del Guatemala, quello del Messico meridionale, quello che separa il Messico dagli Stati Uniti). In questo modo, "andando a toccare anche le lotte di chi deve affrontare sia l'ingresso illegale nel Messico, sia quello negli Stati Uniti, presentano al loro pubblico un'esperienza più generalizzata della migrazione senza documenti" (Rodríguez, 2009). Per questo, il gruppo è amato dai messicani immigrati negli Stati Uniti, ma anche da molti messicano-statunitensi, da chi è rimasto in Messico e anche da chi invece si immedesima nella loro musica pur essendo al di fuori della regione del confine fra Messico e Stati Uniti e vive in Colombia o in Guatemala.

'Yo no crucé la frontera, la frontera me cruzó'²⁰

Al Museo dell'immigrazione di Ellis Island, vi è un pannello dedicato alla musica della regione di frontiera, intitolato "a border music with two names". Leggendolo, si apprende che l'arrangiamento con la fisarmonica, strumento importato dagli immigrati tedeschi nel corso della seconda metà del Diciannovesimo secolo, è tipico di tutta la musica della regione di frontiera, che a nord del confine si chiama *conjunto* e a sud *norteña*. In realtà, pur essendo simili, i due stili musicali



non sono esattamente sovrapponibili; infatti, anche se la composizione dei gruppi è la stessa e, in entrambi i casi, oltre alla fisarmonica, che ha una importanza primaria, vi sono basso elettrico, batteria e chitarra, l'arrangiamento è differente, in quanto nella *música norteña* si dà meno spazio alla fisarmonica solista, più alla voce e ai testi, e il ritmo è in genere più veloce. Inoltre, ciò che più conta, il discriminante non è dato dalla localizzazione geografica, perché la *norteña* è assai diffusa anche nord del confine, ma piuttosto dalla identificazione culturale di chi li ascolta.

Il *conjunto*, particolarmente popolare soprattutto nella prima parte del secolo Ventesimo, era la musica tipica dei messicano-statunitensi, in particolare per quanto riguarda la working class; nei decenni successivi, a causa dell'intenso processo di "americanizzazione" e dalla notevole mobilità sociale di questa comunità²¹, è poi passato un po' di moda, e solo di recente è stato parzialmente recuperato, in seguito all'emergere "di una specie di etno-nazionalismo messicano-statunitense" (il cosiddetto *tejanismo*) (Limón, 2011, p. 111).

La *norteña* si è invece affermata come la musica degli immigrati messicani. Infatti "mentre i messico-statunitensi andavano trovando un proprio posto all'interno della società e della cultura degli Stati Uniti, un numero crescente di immigrati messicani stava varcando il confine [...] Questi immigrati rappresentano una nuova classe lavoratrice, discriminata sia dai loro datori di lavoro anglofoni sia dai residenti chicano/tejanos, tutti bilingui e altamente mobili dal punto di vista sociale" (Ragland, 2009, p. 24). A causa del costante afflusso di immigrati, che costituiscono il pubblico cui si rivolgono preferibilmente le radio di lingua spagnola della regione di confine, la musica *norteña* ha così preso il sopravvento anche a nord della frontiera, aiutando a forgiare una nuova identità messicana "configurata dall'esperienza collettiva del viaggio" (Ragland, 2009, p. 17).

La distinzione fra i due stili musicali è dunque importante, in quanto aiuta a mettere in evidenza il ruolo del confine, "sovrapposto" su un unico "paesaggio culturale" al momento in cui venne tracciato, nel costruire progressivamente due comunità separate (i messico-americani da un lato, i messicani dall'altro), che oggi fanno apparentemente fatica a ricongiungersi, anche una volta riattraversato il confine.

Conclusioni

Los Tigres del Norte e i gruppi di *conjunto* non

sono certo gli unici musicisti attivi nell'area di frontiera. Al contrario, a livello locale, il tema è così importante, e il corrido così diffuso come forma di cultura popolare, da venir utilizzato persino dal Border Patrol statunitense, per lanciare una campagna di monito, contro i pericoli dell'immigrazione illegale²². A parte questa operazione di "propaganda grigia", e a parte la produzione degli epigoni de Los Tigres, vi sono poi numerosissimi gruppi e artisti singoli che affrontano con forme musicali differenti la questione dell'incontro/scontro, non solo culturale, che si svolge intorno al confine. Fra coloro che hanno affrontato il tema, meritano di essere ricordati un certo El Vez, che imita Elvis Presley, cambiando tuttavia le parole dei suoi testi e adattandole alle questioni delle gang o dell'immigrazione²³, il gruppo punk dei Tijuana No!, i diversi gruppi di reggae chicano, o afro-messicano, e quelli che fanno "nortec" (*norteña techno*) (Aldama, 2008). Celebri anche al di fuori della scena locale, sono poi i Calexico, un gruppo di Tucon che mescola sonorità regionali a jazz e ad altri stili musicali e che derivano il loro nome proprio da quello di una città di frontiera (Calexico, situata di fronte alla messicana Mexicali). Se tramite i testi e la musica de Los Tigres, l'esperienza migratoria diventa un'esperienza condivisa anche dal punto di vista culturale, e quella dei gruppi di conjunto tende invece a sottolineare la specificità identitaria dei messico-americani, la produzione musicale fortemente ibrida di questi altri gruppi è altrettanto importante, in quanto riesce a testimoniare la fluidità culturale dell'area, quasi a voler riunire ciò che nel passato è stato forzatamente diviso.

Bibliografia

- Aldama F.L., *Why the Humanities Matter: A Commonsense Approach*, Austin, The University of Texas Press, 2008.
- Behnken B.D. Smithers, G.D. *Racism in American Popular Media: From Aunt Jemima to the Frito Bandito*, Santa Barbara, Praeger, 2015.
- Chew Sánchez, M.I., *Corridos in Migrant Memory*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.
- Cune L., *Los Tigres Del Norte Breaks Boundaries*, in «New York Times», 29 giugno 2014, on line.
- dell'Agnese E., *The US-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective*, in «Geopolitics», 10, 2005, 2, pp. 204-221.
- dell'Agnese E., "Welcome to Tijuana": *Popular Music on the US - Mexico Border*, in «Geopolitics», 20, 2015, 1, pp. 171-192.
- Durand J., *Un punto de partida. Los trabajos de Paul S. Taylor sobre la migración Mexicana a Estados Unidos*, in «Frontera Norte», 12-25, Enero-Junio, 2000, pp. 51-64.
- Guevara-Cruz G., *El Hombre Mexicano Inmigrante através de las canciones de los Tigres del Norte*, paper, National Association for Chicana and Chicano Studies Annual Confer-

- ence, (March 16, 2012). <http://scholarworks.sjsu.edu/naccs/2012/Proceedings/1>.
- Herrera-Sobek M., *Northward Bound: The Mexican Immigrant Experience in Ballad and Song*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Herrera-Sobek M., *The Border Patrol and Their Migra Corridos: Propaganda, Genre Adaptation, and Mexican Immigration*, in «American Studies Journal», 57, 2012, online.
- Kun J., *Artists in Conversation: Jorge Hernandez*, in «Bomb Magazine», 98, Winter 2007, pp. 54-59, <http://bombmagazine.org/article/2878/>
- Limón J.E., *This is our Música, Guy. Tejanos and Ethno/Regional Music Nationalism*, in A.J. Madrid (a cura di), *Transnational Encounters, Music and Performance at the U.S.-Mexico Border*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 111-26.
- López Castro G., *El Río Bravo es charco: cancionero del migrante*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1995.
- Marez C., *Drug Wars: The Political Economy of Narcotics*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2004.
- Martínez-Saldaña J., *La frontera del Norte*, in V.J. Matsumoto e B. Allmendinger (a cura di), *Over the Edge: Remapping the American West*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 370-383.
- McDowell J.H., *The corrido of greater Mexico as discourse, music, and event*, in R. Abrahams, R. Bauman (a cura di), «*And Other Neighborly Names*»: *Social Process and Cultural Image in Texas Folklore*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 44-75.
- Montoya Arias L.O., *Músicas Mexicanas in Bogotá. De la región a la internacionalización*, in M. Olmos Aguilera (a cura di), *Músicas Migrantes. La movilidad artística en la era global*, San Antonio del Mar, El Colegio de La Frontera Norte, 2012, pp. 137-179.
- Paredes A., *With his pistol in his hand: A border ballad and its hero*, Austin, University of Texas Press, 1958.
- Id., *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*, Austin, University of Texas Press, 1976.
- Id., *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, Austin, University of Texas at Austin Center for Mexican American Studies, 1993.
- Peña M., *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music*, Austin, University of Texas Press, 1985.
- Id., *Música fronteriza/Border Music*, in «Aztlán: A Journal of Chicano Studies», 21, 1-2, October 1992, pp. 191-225.
- Pretelli M., *Dal trattato di Guadalupe-Hidalgo al Secure Fence Act*, in «Memoria e ricerca», 2012, 39, pp. 123-137.
- Ragland C., *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*, Philadelphia, Temple University Press, 2009.
- Ramírez-Pimienta J.C., *En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas*, in «A Contracorriente. Revista de Historia Social y Literatura en América latina», 7, 3, Spring 2010, pp. 82-99, www.ncsu.edu/project/accontracorriente.
- Rodriguez M., «*¿Somos Más Americanos!*»: *The music of Los Tigres del Norte as Grass Roots Activism*, in «Transforming Cultures eJournal», 4, 1, April 2009, <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/Tf>.
- Saldívar R., *Chicano Narrative: the Dialectics of Difference*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1990.
- Saldívar J.D., *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*, Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1997.
- Schmidt Camacho A., *Migrant Imaginaries: Latino Cultural Politics in the U.S.-Mexico Borderlands*, New York, New York University Press, 2008.
- Spener D., *Some Reflections on the Language of Clandestine Migration on the Mexico-U.S. Border*, paper presented at the XXVIII International Congress of the Latin American Studies Association, Rio de Janeiro, June 11, 2009, on line
- Taylor P.S. *Songs of the Mexican migrations*, in J.F. Dobie (a cura di), *Puro Mexicano*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1935, pp. 221-245.
- Valenzuela Arce J.M., *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2010.
- Wilkinson A., *Immigration Blues. On the road with Los Tigres del Norte*, «The New Yorker», 24 May 2010, online.

Note

¹ Los Tigres “sono sostanzialmente invisibili alla maggioranza anglofona degli americani. Ma per il crescente numero di americani che parlano spagnolo...sono degli idoli, che cantano, per esperienza personale, quanto sia difficile provare a costruirsi una nuova vita in un paese strano e differente”, *New York Times*, 29 giugno 2014. Tutte le traduzioni dall'inglese e dallo spagnolo sono dell'autrice, se non altrimenti specificato.

² Los Tigres non solo l'unico gruppo che, nella regione della frontiera, si occupa di migrazioni: l'argomento è comune e le band che se ne occupano sono numerose (ad es. Ramón Ayala y sus Bravos del Norte, Dueto Voces del Rancho y Los Rieleros del Norte). Tuttavia, Los Tigres sono il gruppo più celebrato e famoso.

³ Un elenco commentato di tutte le loro registrazioni si trova in http://es.nortenopedia.wikia.com/wiki/Anexo:Discograf%C3%ADa_de_Los_Tigres_Del_Norte, consultato il 1 agosto 2015.

⁴ ‘Voce della nostra gente/ grido represso / un canto coraggioso / questo è il corrido’, verso tratto da *El Corrido*, 1991, Los Tigres del Norte.

⁵ La stanza di apertura di solito introduce la scena, il momento storico e il tema degli eventi narrati...L'ultima offre un commento generale e presenta i saluti del cantante al pubblico.

⁶ Per una ricostruzione della storia del confine fra Messico e Stati Uniti e delle politiche migratorie statunitensi, “dal trattato di Guadalupe-Hidalgo al *Secure Fence Act*”, vedi Pretelli 2012.

⁷ Behnken e Smithers (2015) scrivono in proposito che “la rappresentazione dei messicano-statunitensi si poggiava su basi pseudoscientifiche che davano credibilità alla visione anglo-americana, secondo la quale erano un avanzo degenerato di umanità, a causa della lunga storia di matrimoni interrazziali che li caratterizzavano. Come altre razze miste, i messicano-statunitensi erano usualmente rappresentati come stupidi e privi di morale e conseguentemente pronti alla violenza e al crimine... ai tempi della guerra messicano-statunitense 1846-48, un fiume di romanzi pieni di pregiudizi popolari contribuirono a consolidare questa immagine negativa”. Ai romanzi, hanno poi fatto seguito i film (dove il messicano era spesso chiamato *greaser*; vedi dell'Agnese, 2005), le serie televisive, i cartoni animati.

⁸ Juan Nepomuceno Cortina fu il capo di una banda che, nel 1859, in opposizione all'autorità statunitense, occupò la città di Brownsville per qualche mese (Saldívar, 1990). Altri eroi del genere furono Gregorio Cortez (1901), che sparò a due sceriffi del Texas, dopo che uno di loro aveva ucciso ingiustamente suo fratello, Rito Garcia (1885), che uccise diversi ufficiali, dopo che questi erano entrati nella sua casa senza un mandato, e Aniceto Pizana, protagonista di numerosi raid oltreconfine nel 1915 e ricordato in un corrido significativamente intitolato *Los Sediciosos* (una raccolta dei testi di questi corridos, provvista di una traduzione in inglese e della strofa musicale, è offerta da Paredes, 1976).

⁹ Il romanzo *The Life and Adventures of Joaquín Murrieta. The Celebrated California Bandit*, pubblicato nel 1854 dallo scrittore



cherokee John Tollin Ridge, contribuì a creare la fama di questo personaggio, anche se, lungi dall'essere realistico "quello che Ridge creò fu una caricatura dell'insieme di stereotipi sui messicani che già circolavano e che guadagnarono così l'attenzione di un vasto pubblico" (Behnken e Smithers, 2015). Il romanzo ebbe infatti un enorme successo, venne tradotto in francese e spagnolo e ispirò molti altri testi di cultura popolare, tra cui la novella *The Curse of Capistrano*, del 1919, da cui l'anno successivo venne tratto il film *The Mark of Zorro*.

¹⁰ *La Cucaracha* è ancora così popolare, e così globalmente connesso all'identità messicana, da dare il nome a locali dove viene servita "tipica cucina messicana" in tutto il mondo, da San Pietroburgo, Russia, a Waikiki, Hawai'i, nonostante il termine *cucaracha* significhi, in spagnolo, "scarafaggio", e dunque sembri essere un nome assai poco appropriato a denotare l'igiene e la cura del servizio di una struttura per la ristorazione.

¹¹ "Desde que hay prohibiciones, nos dejó sin licores/ lo venden con más cinismo, los viejos revendedores" (*Corrido de los bootleggers*, citato da Valenzuela Arce, 2002).

¹² Va tuttavia sottolineato che, mentre nel *narcocorrido* contemporaneo vi è l'esaltazione della figura del trafficante, in questi primi corridos vi era un atteggiamento misto, fra l'accettazione del ruolo del contrabbandiere e il monito nei confronti dei rischi comportati dal contrabbando stesso.

¹³ 'Sfidando le frontiere', verso tratto da *De paisano a paisano*, Los Tigres del Norte.

¹⁴ Come si può vedere, oltre che dalla citata raccolta di Herrera-Sobek (1993), anche da quella di Lopez Garcia (1995).

¹⁵ Proprio la possibilità offerta dal testo di inserire riferimenti capaci di giocare con immagini stereotipate relative alla criminalità, ma anche alla sensualità, messicana, spiegherebbero l'enorme successo della ballata anche presso il pubblico non messicano. Come testimoniato da Marez (2004), *La Cucaracha*, fra il Trenta e il Quaranta, entrò nella colonna sonora di decine di film prodotti a Hollywood.

¹⁶ Anche se, ad indicare la popolazione discendente da coloro, pur essendo ispanofoni come lingue e messicani come cultura, rimasero dalla parte statunitense del confine, ossia quelli che

si autodefiniscono "chicanos", si usa spesso la dizione "messico-americani", la forma "messicano-statunitensi" deve essere ritenuta più corretta (perché in effetti tutti i messicani sono anche "americani").

¹⁷ Scrive per questo Martha Chew Sánchez che "istituire una guardia di frontiera e realizzare una spettacolare infrastruttura lungo il confine è una forma di disciplina e di divisione del lavoro" (2006, p. 20).

¹⁸ Il primo corrido ad essere registrato fu proprio *El Lavaplatos*, una ballata dedicata ad un immigrato impegnato come lavapiatti in un locale, suonata dal gruppo de Los Hermanos Banueols, e venne inciso a Los Angeles in 1926 (Schmidt Camacho, 2008).

¹⁹ *Mojado* traduce *wetback*, il termine offensivo con cui negli anni Cinquanta venivano designati gli immigrati senza documenti. Inizialmente ritenuto offensivo anche dalla comunità ispanofona, è poi divenuto, come *chicano*, un termine non solo utilizzato correntemente, ma in qualche modo addirittura "identitario". Vedi Spener, 2009.

²⁰ 'Io non ho attraversato la frontiera, la frontiera ha attraversato me', *Somos mas Americanos*, Los Tigres del Norte, 2001.

²¹ Come suggerisce Peña (1985, p. 148), sono diventati *agringados*.

²² "Non più croci sulla frontiera", o anche "non più attraversamenti sulla frontiera". Vedi anche Herrera-Sobek (2012). I testi di questi corridos possono essere letti sul sito <http://www.nomascrucis.org>. Il sito si apre con questa definizione "Cos'è il Nord? La scuola ci ha insegnato che un punto cardinale. I detti popolari che è una metafora per l'orientamento. Queste testimonianze ci dicono che è un miraggio nel deserto, che è costato molte vite". Al che fa seguito una lunga lista di vicende tragiche di attraversamenti conclusisi con la perdita della vita dei protagonisti.

²³ Così, "It's now or never / Come hold me tight / Kiss me my darling / Be mine tonight" diventa "It's now or never / Please no more gangs / People are dying / Don't you understand", mentre *Suspicious Minds* diventa *Immigration times*. Vedi Saldivar, 1997.

Ararat: la diaspora armena e la costruzione di un paesaggio simbolico

Summary:

Every Nation, as every Diaspora, is an Imagined Community. In this article we will analyze the mediatic representation of the Ararat Mountain as a symbol of the Armenian Diaspora.

Keywords: *media, mountain, diaspora, armenia, cinema.*

Decostruendo il concetto di *diaspora*

Non appena atterrati all'aeroporto di Erevan, una volta superata la dogana, il passeggero è inevitabilmente costretto ad imbattersi in un suggestivo poster di benvenuto, che recita: "Welcome to Armenia". Ciò che colpisce in questo poster è la presenza di un monte, più precisamente il monte Ararat, che non si trova affatto in territorio armeno, bensì in territorio turco.

Se può sembrare insolito che il poster di benvenuto di un Paese rappresenti come simbolo del proprio paesaggio nazionale un luogo "fisico" che, stando ai parametri dei confini politici, non appartiene affatto al suo territorio, ancor più insolito è venire a scoprire che la produzione e la messa in commercio di *mouse-pad* raffiguranti il monte Ararat, non soltanto non avviene in Turchia, ma neppure nella Repubblica Armena, bensì in Canada.

In questo Paese, infatti, vive una numerosa nonché consolidata comunità armena che, assieme a tutte le altre comunità armeniche disseminate per il globo, dall'Argentina all'Australia, fa sì che il numero di armeni che vivono l'esperienza della diaspora, attorno ai sette milioni, sia attualmente più del doppio dei tre milioni di armeni residenti nella Repubblica Armena.

Una delle cause principali di questa insolita "sproporzione" tra armeni residenti in patria e armeni residenti all'estero sta nel fatto che l'attuale Repubblica Armena corrisponde soltanto ad un'esigua porzione del territorio che un tempo apparteneva alla cosiddetta "Armenia antica".

Stabilire quale fosse l'estensione dell'antica Armenia è impresa tutt'altro che semplice, poiché la superficie della regione è cambiata nel corso della

storia e soprattutto delle storiografie. Secondo la storiografia armena, infatti, la Magna Armenia, nel massimo del suo splendore, come durante il regno di Tigran il Grande, fra il 95 e il 56 a.C., era detta addirittura "Armenia da mare a mare" poiché occupava il vasto spazio geografico compreso tra Mar Nero, Mar Caspio e Mar Mediterraneo: uno spazio dieci volte maggiore rispetto ai confini dell'attuale Repubblica Armena.

A causa delle diverse dominazioni che si sono succedute nel territorio compreso tra l'altopiano anatolico e quello caucasico, ciò che si è verificato nel corso della storia è stato un continuo spostamento e rimescolamento di popolazioni, ragion per cui oggi risulta molto difficile riuscire a stabilire i confini di una presunta Armenia delle "origini".

Se risulta già di per sé tutt'altro che scontato riuscire a definire le "origini" dell'Armenia, si rivela ancor più complesso il tentativo di risalire alle "origini" della *diaspora* del popolo armeno.

Quando ha "inizio" la diaspora di un popolo? Quale definizione può essere considerata esaustiva per esprimere il concetto stesso di *diaspora*? Quante persone è necessario che lascino il proprio Paese perché si possa effettivamente parlare dell'esistenza di una "comunità diasporica"? Quando lasciare il proprio Paese significa compiere una scelta e quando significa subire un'imposizione? Esiste poi una differenza netta tra "scelta" e "imposizione"? E dopo quanti anni un popolo "smette" di vivere un' "esperienza diasporica"?

Lorenzo Rocci, nel suo *Vocabolario greco/italiano* (la cui prima edizione risale al 1943), traduce il sostantivo diasporá con "dispersione", poiché derivato dal composto dia-spe-rá, costituito dalla



preposizione *diá*, utilizzata per esprimere il complemento di moto per luogo, solitamente tradotto con “attraverso”, e dal verbo *spe-rá*, che a seconda dei contesti in cui viene utilizzato può significare sia “spargere”, “seminare”, che “generare”, “produrre” (Rocci, 1943, pp. 465, 438, 1691 nell’ed. del 1995).

Pur largamente usato, il termine *diaspora* sembrerebbe mancare di una definizione univoca; tuttavia, nei suoi diversi utilizzi, porta con sé molto più spesso la sola accezione di “dispersione” trascurando invece la dimensione di “produzione” e “costruzione”, che pur risultano fortemente appropriati ai processi di (ri)costruzione identitaria peculiari alle comunità di tipo diasporico.

In questo contributo, per tanto, cercherò di analizzare il paradigmatico caso della diaspora armena, e della produzione mediatica da essa elaborata come veicolo di (ri)costruzione identitaria, al fine di mettere in luce la peculiarità del processo (ri)produttivo con cui, per dirla con Anderson, una comunità “si immagina” in un contesto di tipo diasporico (Anderson, 1992).

Immaginando una comunità armena: l’invenzione dell’Ararat come paesaggio nazionale

La questione dell’appartenenza ad una comunità nazionale (sia essa territorializzata o diasporica) implica la problematizzazione dei parametri che legittimano tale senso di appartenenza.

Se, come affermava Renan già nel 1882, “l’esistenza di una nazione è un plebiscito quotidiano” (Renan, 1882, p. 60), quali pratiche discorsive inducono a partecipare a quel tipo di plebiscito quotidiano che legittima il senso di appartenenza a una comunità nazionale?

Quali sono i motori trainanti che permettono a una comunità nazionale di immaginarsi come tale?

La posizione occupata dai mass *media* nella riproduzione delle identità nazionali risulta tutt’altro che secondaria, se non del tutto peculiare, allo stesso processo di costruzione identitaria, anche per via della specifica relazione tra media e migrazione di massa, che investe un ruolo fondamentale nelle riproduzioni identitarie di tipo diasporico.

Come osserva Appadurai: “Le migrazioni di massa (volontarie o forzose) non sono certo un fatto nuovo nella storia dell’umanità, ma quando si affiancano al rapido fluire di immagini mass mediatiche, alle sceneggiature e alle sensazioni, siamo di fronte a un nuovo ordine di instabili-

tà nella produzione delle soggettività moderne. Quando lavoratori turchi emigrati in Germania guardano film turchi nei loro appartamenti tedeschi, quando Coreani a Filadelfia guardano le Olimpiadi di Seul grazie a collegamenti via satellite con la Corea, e quando i tassisti pakistani a Chicago ascoltano le cassette di prediche registrate in Pakistan o in Iran, siamo di fronte a immagini in movimento che incrociano spettatori deterritorializzati. Tutto ciò crea sfere pubbliche diasporiche, fenomeni che mettono in crisi quelle teorie che continuano a basarsi sulla rilevanza dello stato nazionale come fattore chiave dei più rilevanti punti sociali” (Appadurai, 1996, p. 17).

Appadurai riflette su quanto la deterritorializzazione crei al tempo stesso nuovi mercati per le compagnie cinematografiche, gli impresari teatrali e le agenzie di viaggio, che prosperano sul bisogno di contatto da parte delle popolazioni deterritorializzate con le patrie, patrie almeno in parte inventate, che costituiscono i *mediorami* dei gruppi deterritorializzati (Appadurai, 1996, p. 52).

Parlando del suo approccio verso la costruzione della propria armenità, il regista canadese Atom Egoyan afferma: “Dal momento che i miei



Fig. 1. Poster di benvenuto all’aeroporto di Erevan, Repubblica Armena, raffigurante il Monte Ararat (Foto dell’autrice).

genitori erano anche loro come me nati in Egitto, io non potevo tessere nessuna relazione con l'Armenia attraverso la *mediazione* (corsivo nostro) di ricordi personali. Di fatto, non ho cominciato a provare fortemente il sentimento di essere armeno fino a quando non ho visto delle immagini dell'arte armena¹.

L'analisi del caso armeno in quanto esperienza diasporica costruita attorno ad un prodotto mediatico risulta particolarmente interessante in quanto il mezzo volto alla costruzione e alla riproduzione dell'identità diasporica armena è una montagna: il Monte *Ararat*.

Di fatto sempre esistito in quanto rilievo montuoso, il monte Ararat viene riscoperto o, meglio ancora, "riletto" e "codificato" in quanto paesaggio nazionale, soltanto in un preciso momento storico, ovvero, per usare le parole di Chabod, quando l'idea di "nazione" sorge e trionfa con il sorgere e il trionfare del Romanticismo (Chabod, 1961, p. 17).

Nel 1827, è con queste parole che l'arcivescovo Nerses d'Ashtarak incita le milizie armena a riprendere i combattimenti nel corso del conflitto russo-persiano (1826-1828): "Ecco giungere per noi l'ora di vedere la liberazione della terra dell'Ararat e della nazione armena. (...) In piedi! Prodi armeni! Rovesciate il giogo persiano, raggiungete il Masis dalla testa canuta, tingete una sola volta del vostro sangue il suolo della vostra patria e vivrete liberi!" (Ter Minassian, in Dedeyan, 1982, p. 349).

Il *Masis* di cui parla Minassian è la maggiore delle due inconfondibili cime che caratterizzano il monte Ararat.



Fig. 2. Mouse-pad di produzione canadese raffigurante il Monte Ararat (Foto dell'autrice).

Il suolo della vostra patria e vivrete liberi! È dunque all'interno dello specifico contesto storico e culturale peculiare al Romanticismo che il monte Ararat diventa simbolo dell'identità armena, fortemente influenzata dalle istanze nazionaliste di matrice europea. Come messo in luce da Petrosyan: "when Armenia began to participate in the political scenes of Europe and Russia from the XIX century, Masis-Ararat became the nation's symbol" (Petrosyan, 2001, p. 37).

Tuttavia, agli inizi del Novecento, a causa dei conflitti bellici che caratterizzano l'altopiano anatolico, il monte finirà col far parte del territorio fisico della Turchia, ma questo non impedirà alla nascente Repubblica dell'Armenia Socialista Sovietica di continuare a vedere nell'Ararat il luogo simbolico dell'identità armena. Anzi, sono questi gli anni in cui, come sottolinea Petrosyan: "the mountain loom before the eyes of those living in the capital of Erevan and for miles around, inspiring artisans and painters to constantly reproduce its image" (Petrosyan, 2001, p. 38).

Apertosi la strada nel corso del Romanticismo anche dal punto di vista dell'arte figurativa, come nel celebre caso di Ayzavovsky, che nel 1889 dipinge la *Descent of Noah from Mount Ararat*, il tema dell'Ararat riuscirà a trovare il suo spazio nel corso delle varie correnti artistiche del XX secolo: celebre, a titolo esemplificativo, il caso dell'espressionista Martiros Saroyan.

Lo stesso Arshile Gorki (1904-1946), armeno dell'Anatolia immigrato negli Stati Uniti dopo il genocidio, pittore d'avanguardia precursore dell'*action painting*, pur non ritraendo mai l'Ararat, scriverà nelle sue memorie: "Essendo un figlio dell'Ararat la mia mente è impregnata dei profumi delle albicocche d'Armenia. Ce ne sono molte nel mio giardino, ed io le sento col cervello. Ora esse riemergono nel mio lavoro. (...) Alcune volte riesco ad ottenere i colori dell'Armenia, altre proprio no. Io tento continuamente di riportare i colori dell'Armenia nei miei colori" (Baghoomian, 1978, pp. 63-64).

I pittori sinora citati hanno tutti vissuto l'esperienza della diaspora, esperienza in cui l'Ararat sembra quasi risultare l'anello mancante in grado di saldare le "vite spezzate", per usare le parole di Said, di chi vive l'esperienza della diaspora (Said, 2000, p. 177). È in questo contesto che l'Ararat inizia a diventare un tema ricorrente anche nella diversa letteratura della diaspora:

*I'm an Armenian, as old as Ararat;
My shoes were wetted by the waters of the Flood.
Beside these shining peaks were Noah sat
My sword once drew the dread Bel's evil Blood.*



I'm an Armenian, opera di Gevorg Emin, nato nel 1919 nell'Armenia Sovietica e trasferitosi in seguito a Mosca, è una delle numerose opere in versi contenute all'interno della raccolta di autori della diaspora armena, dal significativo titolo *Sojournat Ararat* (1987), a cura di Gerald Papisian, editore armeno di Los Angeles.

Michael Arlen, figlio di armeni della Bulgaria, nato e cresciuto nel Regno Unito e trasferitosi in seguito negli Stati Uniti, scrive nel 1975 *Passage to Ararat*, romanzo autobiografico che descrive il tentativo da parte dell'autore di ricostruire le proprie origini armene, provando tutta quell'esperienza di straniamento peculiare di chi vive una situazione diasporica.

A partire dagli anni Settanta, dopo essere stato rappresentato dagli artisti della diaspora nella letteratura e sulla tela, l'Ararat trova inevitabilmente il suo posto anche all'interno del cinema armeno, o meglio, della diaspora armena. Come afferma Naficy: "Rural landscapes and mountains, particularly Mount Ararat, figure large in Armenian accented films" (Naficy, 2001, p. 164).

L'Ararat compare per la prima volta sullo schermo nel 1973 col film di Henri Verneuil *Le serpent*. Girato e ambientato negli anni della Guerra Fredda, il film racconta le vita di una spia sovietica, che per provare la sua buona fede nel corso delle operazioni di spionaggio mostrerà una foto che lo raffigura con alle spalle il monte Ararat, visto dal punto di vista di chi poteva trovarsi soltanto in territorio sovietico.

Tuttavia nel film di Verneuil l'Ararat compare

soltanto attraverso una foto, mentre, come osserva Naficy: "the fascination with the Ararat chronotope is encoded in Ara Madzounian's twenty minute film *The Pink Elephant*, 1988. (...) With this image, Madzounian poses the possibility of Ararat losing its hold on the Armenians in diaspora as a unifying chronotope. When he was growing up in Lebanon and the United States, the image of Ararat was found on nearly every wall in every Armenian home" (Naficy, 2001, p. 165).

Il *chronotope* dell'Ararat verrà utilizzato nuovamente nel 1991 da Verneuil come sfondo ai titoli di inizio di *Mayrig 588, Rue Paradis*, un film sulla diaspora armena in Francia, e nel 1993 da Atom Egoyan in una delle prime sequenze di *Calendar*, fino a diventare, nel 2002, il protagonista indiscusso dell'opera, sempre di Egoyan, *Ararat*.

Cinema della diaspora e diaspora nel cinema: il caso di Ararat

"Il medium è il messaggio": nella sua opera pionieristica *Understanding Media*, secondo Marshall McLuhan i *media* dovrebbero essere considerati "materie prime e risorse naturali, esattamente come il carbone, il cotone o il petrolio" (McLuhan, 1964, p. 30).

All'interno della ricchissima produzione mediatica elaborata dalla comunità diasporica armena uno dei veicoli che ha senz'altro contribuito in modo paradigmatico alla costruzione dell'identità diasporica armena è il cinema, proprio per



Fig. 3. Il regno armeno di Tigran il Grande, attorno al 70 a.C. (tratto da Dedeyan, *Histoire des arméniens*, Toulouse 1982).

la peculiare capacità di contenere al suo interno tutta una serie di messaggi (in quanto *media*) facilmente riconoscibili e decodificabili.

Quando al protagonista del film *Ararat* viene impedito di attraversare la dogana del Canada portando con sé un melograno, il regista armeno-canadese non sta soltanto dicendo che il melograno è uno dei simboli dell'identità armena, ma sta anche strizzando l'occhio a un altro capolavoro del cinema della diaspora armena: *Il colore dei melograni* di Serghiej Paradjanov.

Naficy chiama quest'insieme di prodotti *electronic epistolary media*: "Ethnically coded mise-en-scène, characters, music and iconography; epistolarity by means of letters, video, and telephone; (...) the instability and persistence of memory that can be recorded, recorded over, remembered nostalgically, erased, and played back repeatedly" (Naficy, 2001, p. 37).

Questa dimensione "epistolare" costituisce uno dei tratti caratteristici del cinema diasporico, che Naficy definisce come *accented cinema*: "Fragmented, multilingual, epistolary, self-reflexive narrative structure; subject matter and themes that involve journeying, historicity, identity, and displacement; interstitial and collective mode of production. (...) Accented films are interstitial because they are created astride and in the interstices of social formations and cinematic practices. Consequently, they are simultaneously local and global" (Naficy, 2001, p. 4).

In tal senso, il film *Ararat* risulta paradigmatico nel descrivere l'esperienza della diaspora armena, non soltanto dal punto di vista del "contenuto", ma anche dal punto di vista della "forma": attraverso un continuo utilizzo e richiamo ad altri media.

In *Ararat*, infatti, si intrecciano le storie di più personaggi, appartenenti a diverse generazioni della diaspora, ognuno dei quali si trova alle prese col tentativo di rappresentare la propria identità attraverso diversi processi di *editing*: Edward Saroyan, un regista canadese di origini armene, figlio di una sopravvissuta al massacro, sta dirigendo un colossal, intitolato a sua volta *Ararat*, basato sul libro *Un medico americano in Turchia* del dottor Clarence Usher, testimone oculare del genocidio, e sulla biografia dell'artista armeno Arshile Gorki, scritta da Ani, una storica dell'arte armena, nipote di sopravvissuti al genocidio. Il figlio di Ani, Raffi, che rappresenta la quarta generazione, decide invece di recarsi sui "luoghi della memoria" (che questa volta non saranno più nella Repubblica Armena, bensì in Turchia) per girare, usando le parole di Egojan, una sorta di

digital diary, con cui poter fare i conti non soltanto con la propria "armenità", ma soprattutto con le scelte del padre, morto nel tentativo di uccidere un diplomatico turco, ostile al riconoscimento del genocidio del popolo armeno per mano turca.

Come in un gioco a scatole cinesi, in questo prodotto cinematografico troviamo, per tanto, l'*Ararat* rappresentato su più livelli: *Ararat* è infatti prima di tutto un *film-within-film*, il colossal girato dal regista alter-ego dello stesso Egojan.

All'interno del colossal compare a sua volta il monte l'Ararat, o meglio il ritratto del monte, preso volontariamente in prestito, per quanto non verosimilmente, come fondale per i massacri del genocidio descritti dal colossal. Riportiamo qui un dialogo del film, tra il regista del colossal e la consulente storica che, esplica il fondamentale ruolo dell'*Ararat* nella riproduzione dell'identità diasporica armena:

Ani: *Da Van sarebbe stato impossibile vedere il monte Ararat?*

Saroyan: *Lo so, però mi sembrava un elemento importante nella storia.*

Ani: *Ma è una falsificazione!*

Saroyan: *Sul piano simbolico non lo è. Rubens, Ani manifestava un certo disagio sul monte Ararat, mi ha fatto giustamente notare che da Van era impossibile vederlo...*

Rubens: *Abbiamo deciso di forzare un po' la realtà, si tratta di un'icona così identificabile...*

Egojan è dunque del tutto consapevole dell'operazione che sta compiendo. Del resto, in un'intervista rilasciata a Naficy, già nel 1997, dunque prima di girare *Ararat*, alla domanda "If you were to think of Armenia, what landscape comes to mind?" Egojan risponde: "Well, the most obvious one, the most fetishized symbol is mount Ararat. It's incredible because Ararat is not even within the Armenian territory. (...) And yet if you go up to Erevan, on a clear day, it has an almost surreal presence. It is quite strange. It's as though it's pasted to the city. It's so large. And yet it's in the forbidden territory" (Naficy, 2001, pp. 164-165).

Pertanto, a completare l'opera di Egojan non poteva mancare il viaggio di Raffi, armeno di quarta generazione, alle pendici dell'*Ararat*, filmato per un documentario, quasi a volerne sottolineare l'autenticità.

Come emerge dalla dichiarazione di Egojan, l'immagine dell'*Ararat* sembra quasi irrinunciabile poiché in grado di rispondere a un bisogno di territorializzazione, da parte di coloro che invece hanno vissuto l'esperienza della deterritorializzazione: "Spesso subentra il bisogno di avere un'immagine di riferimento, che nel nostro caso diventa l'*Ararat*" afferma il direttore della Biblio-



teca parigina *Nubar*, specializzata in armenistica².

Infatti, è grazie all'immagine dell'Ararat che un armeno, per utilizzare le parole di Anderson, riesce ad "immaginarsi" come tale, tanto a Beirut quanto a Los Angeles. Come nel caso della "famosa fotografia del *Gastarbeiter* del Peloponneso seduto abbracciato nella sua stanzetta in un'anonima città industriale tedesca – Stoccarda forse? La stanzetta è spoglia, tranne che per un poster del Partenone prodotto dalla Lufthansa, con una scritta, in tedesco, che invita chi guarda ad andare in vacanza in Grecia. Evidentemente il Partenone della Lufthansa non è una memoria reale per il malinconico lavoratore. Lui l'ha messo sulla parete come segno della 'Grecia' e di un'etnicità che solo Stoccarda lo ha incoraggiato ad immaginare" (Anderson, 1992, appendice ad Anderson, 1983, p. 243).

Secondo Clifford coloro che vivono l'esperienza della diaspora "una volta che si siano sistemati in un determinato luogo hanno anche bisogno – può quasi dirsi che ne vada della loro sopravvivenza – di fissare certi simboli" (Clifford, 1997, p. 58).

Accade così che i proprietari di un ristorante armeno di Chicago, i cui antenati provenivano probabilmente da una città dell'Anatolia distante migliaia di chilometri dal monte Ararat, scelgano di appendere all'ingresso del proprio ristorante un arazzo con raffigurato l'Ararat, come non sorprende che *Ararat* diventi la marca di "tipiche" confetture armene, provenienti dalla Repubblica Armena, e in vendita presso un bookshop di New York specializzato in armenistica (Fig. 4).

Il vignettista francese Hoviv (nome d'arte di Renè Hovivan), nato nel 1929 a Vienna, dove i genitori erano riusciti a scappare dal genocidio, nel

la sua raccolta di vignette del 2001 *Les Armeniens* fin dalla copertina del libro si spinge a disegnare una sorta di auto-parodia sull'ossessione del suo popolo nei confronti dell'Ararat.

Si potrebbe affermare che l'attaccamento da parte della comunità armena nei confronti dell'Ararat è tale da aver provocato una sorta di "mercificazione" o "turisticizzazione" dell'Ararat, come messo in luce da Petrosyan: "Shops, stalls, and fairs in Erevan are full of its likeness captured, for better or worse, in various media, techniques and styles. Images of Masis-Ararat are presented to visitors and taken as a gift to friends in foreign countries. The mountain has become, for all intents and purposes, the calling card of Armenia" (Petrosyan, 2001, p. 38).

Accade così che al mercato delle pulci che si tiene ogni fine settimana a Erevan venga dedicato uno specifico *merchandising* in cui l'Ararat viene ripetutamente riprodotto su magliette, quadri, francobolli *pre* e *post* sovietici.

La domanda da porsi, ora, è se si tratti soltanto di *merchansiding*.

L'Ararat come simbolo di resistenza

Come sottolinea Elena dell'Agnese, l'imitazione ripetitiva di quanto si ritiene caratteristico del proprio passato, e cioè di quello che si ritiene essere il proprio *heritage*, non può che essere selettiva, portando così ad estremizzare solo alcuni tratti culturali (dell'Agnese, 2003, p. 226).

Caratteristica principale dell'icona *Ararat* è soprattutto quella di essere stata "codificata" secondo specifiche modalità di *editing*: l'Ararat viene



Fig. 4. Confettura armena in vendita presso il bookshop di armenistica a New York, USA (Foto di Ludovica Busnach).

sempre rappresentato, infatti, con la cima minore (*Sis*, alta 3896 m) a sinistra e quella maggiore (*Masis*, alta 5137 m) a destra: ovvero come appare a chi si accinge a guardarlo dall'altopiano caucasico, e non dall'altopiano anatolico.

La scelta di rappresentare il monte Ararat dal punto di vista "caucasico" sembrerebbe sottolineare l'impossibilità di poterlo rappresentare dal punto di vista "anatolico" per via della pulizia etnica subita dal popolo armeno nei territori dell'Anatolia durante la Prima Guerra Mondiale, per mano dell'esercito turco.

Quando ho domandato ad un commerciante di Alfortville, sobborgo parigino abitato da una numerosa comunità armena, cos'è "la cosa più bella" da vedere a Erevan la risposta è stata: "L'Ararat! Anche se ce l'hanno tolto non ci possono impedire di guardarlo, e dalle colline di Erevan, quando non c'è foschia, si possono persino scorgere le cime innevate della montagna"³.

In tal senso Traina sottolinea come persino l'urbanistica della moderna Erevan si sia sviluppata pressoché in funzione di questa suggestiva presenza (Traina, 2001, p. 217), tanto che molti armeni della diaspora, foschia o non, possono connettersi alla webcam di www.arminco.com per poter sempre avere l'Ararat "sotto controllo".

Collante extraterritoriale, fin da prima del genocidio, per una popolazione "deteritorializzata", l'Ararat, dopo il genocidio, risulta essere diventato una sorta di simbolo di resistenza, proprio perché assorbito all'interno del "corpo" del cosiddetto nemico: la Turchia. Per coloro che hanno vissuto l'esperienza della diaspora l'Ararat, infatti, è stato "rubato", e rappresenta in tal modo il simbolo per definizione del torto subito: 1.500.000 di morti a causa di un genocidio che non viene ancora riconosciuto in quanto tale.

Non è un caso che nel film *Ararat* il regista Saroyan, alter-ego di Egoyan, pronunci, con alle spalle proprio il fondale che ritrae l'Ararat, queste parole: "Qual è ancora oggi la causa di tutto questo dolore? Non è di aver perso delle persone care, o la nostra terra. È la consapevolezza di poter essere odiati così tanto. Che razza di umanità è che ci odia così tanto? E con che coraggio insiste nel negare il suo odio, finendo così per farci ancora più male?".

Nella costruzione dell'identità armena contemporanea, l'Ararat risulterebbe dunque, per usare le parole di Ugo Fabietti, uno di quei "punti dello spazio che fungono da 'tracce della memoria' e che, ripercorsi fisicamente o con l'immaginazione, sono suscettibili di sostenere ed assicurare

continuità ad una rappresentazione condivisa del sé collettivo, ossia dell'identità di un gruppo" (Fabietti, 1999, p. 10).

"Chiamare il proprio negozio di alimentari *Ararat*", continua il commerciante di Alfortville, "diventa un modo per essere riconoscibili tra noi armeni, ma soprattutto per chiedere di essere riconosciuti, dagli altri, come popolo che ha subito un genocidio". Lo stesso *Tsitsernakaberd*, monumento per la memoria dei martiri del genocidio, costruito a Erevan nel 1967 dall'architetto Arthur Tarkhanian, è stato appositamente progettato in modo da evocare le due cime del monte Ararat.

Riscoperto nell'Ottocento come simbolo di identità nazionale e rielaborato nel Novecento come irrinunciabile *heritage* di riferimento per la comunità diasporica, nel XXI secolo, mentre Ankara attende impaziente di entrare a far parte dell'Unione Europea, il monte Ararat sembra dunque essersi trasformato in veicolo di resistenza per ottenere il riconoscimento del genocidio del popolo armeno, non soltanto da parte del Governo Turco ma soprattutto da parte dell'intera comunità internazionale.

Consumatosi negli anni della Prima Guerra Mondiale, il genocidio è stato riconosciuto ufficialmente in quanto tale dall'ONU soltanto nel 1985. Come diretta conseguenza, soltanto nel 1987 il Parlamento Europeo ha approvato una risoluzione affinché il governo turco, come condizione necessaria per l'ingresso della Turchia nell'Unione Europea, riconosca pubblicamente la propria responsabilità nei confronti del genocidio operato sul popolo armeno.

Il dibattito rimane aperto ancora oggi, tanto che il professore turco Tanger Akçam, per aver messo in discussione le tesi negazioniste riguardo al genocidio del popolo armeno, nel 1976 venne condannato a dieci anni di reclusione. Akçam, che attualmente insegna alla University of Minnesota, oltre ad essere uno dei più acuti e soprattutto più coraggiosi studiosi della questione armena, è stato uno dei primi intellettuali turchi a lavorare intensamente per un progetto di dialogo tra il popolo turco e il popolo armeno.

Nella sua opera del 2004 *Nazionalismo turco e genocidio armeno* Akçam cerca, in particolare, di tracciare i principali ostacoli nei processi di riconciliazione tra popolo armeno e popolo turco.

Secondo Akçam, quando un turco e un armeno si incontrano, l'armeno vede nel turco, riemerso dal passato, un assassino della sua gente e il turco vede nell'armeno un traditore della patria del 1915. Non sono più individui ma si sentono i



rappresentanti dei loro popoli e, per tanto, ogni critica viene percepita come un attacco sia nei confronti dell'individuo che del gruppo: "Oggi, nell'interagire l'uno con l'altro, entrambi sono incapaci di vedersi come persone nel presente" (Akçam, 2004, p. 256).

Questo ci riporta alla rappresentazione cinematografica dell'esperienza della diaspora. Nel film di Egoyan, infatti, la controparte "nemica" è rappresentata dal personaggio di Ali, un attore americano di origine turca, scritturato dal regista Saroyan per interpretare il ruolo di un sadico ufficiale turco. Fra tutti i componenti della troupe cinematografica Ali è l'unico ad avanzare dubbi sullo svolgimento dei fatti che il film si accinge a raccontare:

Ali: Prima di girare ho fatto delle ricerche. Credo che i turchi avessero dei validi motivi per ritenere che gli armeni fossero una minaccia. Voglio dire, il loro confine orientale era minacciato dalla Russia, in poche parole pensavano che gli armeni fossero sul punto di tradirli. In fin dei conti c'era una guerra e i civili in guerra sono sballottati qua e là. Quindi alla fine...

Saroyan: Va bene così. Grazie, hai fatto un ottimo lavoro.

In questa scena Egoyan espone l'irrisolto problema del negazionismo turco, tuttavia non permette il confronto tra le due voci, come per dire che tra turchi e armeni il confronto è impossibile: non solo lo era allora, ma nemmeno oggi, persino tra armeni e turchi appartenenti alla quarta generazione e che ormai vivono in un altro paese, come avviene nel corso di una discussione fra Ali e Raffi.

Raffi: Quello che gli ha detto lo pensa davvero?

Ali: Cioè?

Raffi: Che non sia avvenuto?

Ali: Cosa? Il genocidio?

(...)

Ali: Io non ho mai sostenuto che non fosse successo qualcosa...

Raffi: Qualcosa?...

Ali: No scusa...io sono nato qui, come te del resto, no?

Raffi: Sì.

Ali: Il Canada è un paese giovane, perciò lasciamoci alle spalle la storia e i vecchi rancori e guardiamo avanti. Qui nessuno vuol bruciare la tua casa e tanto meno sterminare la tua famiglia. E adesso andiamo di là a tirare il collo a questa bottiglia e festeggiamo?

Quella che sicuramente avrebbe potuto essere una delle scene più intense del film, finisce dunque con l'essere mortificata da eccessi e semplificazioni, senza lasciare spazio a possibili chiarimenti. Tuttavia questa stessa "contraddittorietà" risulta al tempo stesso una delle componenti più

interessanti del film.

Nel non volere ammettere repliche, nel tentativo di prevenire qualsiasi possibilità di rifiuto dell'effettivo evento del massacro, Egoyan, troppo preso a anticipare ogni eventuale tesi negazionista e conscio di non poter raccontare in prima persona eventi così scottanti come quelli del genocidio, sceglie la strada del film nel film, lasciando molto spazio alle crudeli immagini dell'eccidio, e abbozzando appena l'altro elemento portante della storia: il rapporto tra memoria e perdono.

Secondo Akçam, entrambe le parti coinvolte dovrebbero invece mobilitare risorse politiche e culturali per promuovere una commissione d'indagine che esamini e metta in comune la diversa documentazione storica: "è necessario passare a un paradigma che ponga entrambe le società al centro dell'analisi, uno spazio culturale in cui entrambe le parti abbiano la possibilità di imparare le une dalle altre" (Akçam, 2004, p. 261).

Un simile cambio di paradigma, non soltanto da parte delle comunità turche e armenie, ma in ogni contesto migratorio, potrebbe essere uno stimolo nell'attuale mondo della ricerca volta allo studio dei fenomeni migratori e diasporici, poiché, pur rispettando l'unicità di ogni fenomeno migratorio o diasporico, la caratteristica universale di ognuno di questi fenomeni consiste proprio nella possibilità di ricostruire la propria identità all'interno di un contesto caratterizzato da una molteplicità di identità altre.

Il tentativo di dialogo tra identità diverse, finalizzato al riconoscimento di una da parte dell'altra risulterebbe necessario, infatti, per il riconoscimento morale e giuridico non soltanto della comunità interessata, ma di essa in quanto parte dell'intera comunità umana.

Bibliografia

- Akçam T., *Nazionalismo turco e genocidio armeno*, Milano, Guerini e Associati, 2005.
- Anderson B., *Comunità immaginate*, Roma, Manifestolibri, 1996.
- Appadurai A., *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.
- Baghoomian Z., *Armenia o Hayastan?*, Tesi in Storia dell'Arte presso l'Accademia delle Belle Arti di Brera, Milano, 1978.
- Chabod F., *L'idea di nazione*, Roma-Bari, Laterza, 1961.
- Clifford J., *Strade*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Devedyan G., *Storia degli armeni*, Milano, Guerini e Associati, 2002.
- dell'Agnese E., *Identità meticce: deriva etnica e nazionalismo della diaspora nell'esperienza del contatto con l'Altro*, in G. Cusimano (a cura di) *Ciclopi e Sirene. Geografie del contatto culturale*, Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'università di Palermo, 2003.



Fabietti U. e Matera V., *Memorie e identità*, Roma, Meltemi, 1999.
McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
Naficy H., *An accented cinema*, Princeton, Princeton UP, 2001.
Petrosyan H., *The Sacred Mountain* in L. Abrahamian, N. Sweezy (a cura di) *Armenian Folk Arts, Culture and Identity*, Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 2001.
Renan E., *Cos'è una nazione?* in H. K. Bhabha (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997.
Rocci L., *Vocabolario greco/italiano*, Dante Alighieri, Perugia, 1943, (ed. aggiornata al 1995).
Said E., *Reflexions on Exile and Other Essays*, Cambridge, Ma., Harvard UP, 2000.
Traina G., *Note sulla montagna nell'Armenia antica*, in S. Giorcelli Bersani (a cura di), *Gli antichi e la montagna*, atti del convegno (Aosta, settembre 1999), Torino, Celid, 2001.

Filmografia

Egoyan A., *Calendar*, Canada, 1993.
Ararat, Canada-Francia, 2002.
Madzounin's A., *ThePink Elephant*, USA, 1988.
Verneuil H., *Le Serpent*, Francia-Italia, 1973. *Mayrig 588, Rue Paradis*, Francia, 1991.

Note

¹ Intervista rilasciata a *Positiv*, n. 406, dicembre 1994.

² Intervista a Raimond Kievorkian, svoltasi a Parigi il 27 ottobre 2005, nel corso di un'esperienza sul campo.

³ Intervista a Yëtò Derderian, svoltasi ad Alfortville, il 28 ottobre 2005, nel corso di un'esperienza sul campo.



ANGELA ALAIMO - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trento

VALENTINA ALBANESE - Dipartimento di Storia Culture Civiltà, Università di Bologna

FABIO AMATO - Dipartimento di Scienze Umane e Sociali, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

LORENZO BAGNOLI - Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale, Università di Milano-Bicocca

ALESSANDRA BONAZZI - Dipartimento di Filosofia e Comunicazione, Università degli Studi di Bologna

MARIA CRISTINA CARDILLO - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

GIAN LUIGI CORINTO - Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, Università di Macerata

RAFFAELLA COLETTI - Dipartimento di Metodi e Modelli per l'Economia, il Territorio e la Finanza, Università Sapienza di Roma

PIERLUIGI DE FELICE - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

SIMONA DE ROSA - T6 Ecosystems Srl, Genova

GIULIA DE SPUCHES - Dipartimento Culture e Società, Università di Palermo

ELENA DELL'AGNESE - Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale, Università di Milano-Bicocca

CHIARA GIUBILARO - Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale, Università di Milano-Bicocca

TERESA GRAZIANO - Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali, Università degli studi di Sassari.

ENRICO NICOSIA - Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, Università degli Studi di Macerata

MARINA MARENGO - Dipartimento di scienze della formazione, scienze umane e della comunicazione interculturale, Università degli Studi di Siena

FIAMMETTA MARTEGANI - Faculty of Humanities, Tel Aviv University

DONATELLA PRIVITERA - Dipartimento di Scienze della Formazione, Università di Catania

- Geotema 1, *L'officina geografica teorie e metodi tra moderno e postmoderno*
a cura di F. Farinelli - pagine 156 (esaurito)
- Geotema 2, *Territori industriali: imprese e sistemi locali*
a cura di S. Conti - pagine 110 (esaurito)
- Geotema 3, *Le vie dell'ambiente tra geografia politica ed economica*
a cura di U. Leone - pagine 104 (esaurito)
- Geotema 4, *Geografia e beni culturali*
a cura di C. Caldo - pagine 152
- Geotema 5, *Geografia e agri-cultura per seminare meno e arare meglio*
a cura di M. G. Grillotti - pagine 92
- Geotema 6, *Realtà virtuali: nuove dimensioni dell'immaginazione geografica*
a cura di V. Guarrasi - pagine 102
- Geotema 7, *L'“invenzione della Montagna”. Per la ricomposizione di una realtà sistemica*
a cura di R. Bernardi - pagine 140 (esaurito)
- Geotema 8, *Il viaggio come fonte di conoscenze geografiche*
a cura di I. Luzzana Caraci - pagine 198
- Geotema 9, *La nuova regionalità*
a cura di G. Campione - pagine 118
- Geotema 10, *Le aree interne nelle strategie di rivalorizzazione territoriale del Mezzogiorno*
a cura di P. Coppola e R. Sommella - pagine 148
- Geotema 11, *Spazio periurbano in evoluzione*
a cura di M. L. Gentileschi - pagine 88
- Geotema 12, *Il Mediterraneo*
a cura di G. Campione - pagine 176 (esaurito)
- Geotema 13, *I vuoti del passato nella città del futuro*
a cura di U. Leone - pagine 120
- Geotema 14, *Vivere la città del domani*
a cura di C. Santoro - pagine 102
- Geotema 15, *Turismo, ambiente e parchi naturali*
a cura di I. Gambino - pagine 190
- Geotema 16, *L'immigrazione in carte. Per un'analisi a scala regionale dell'Italia*
a cura di L. Cassi e M. Meini - pagine 96
- Geotema 17, *La Geografia all'Università. Ricerca Didattica Formazione*
a cura di G. De Vecchis - pagine 128
- Geotema 18, *Geografia e religione. Una lettura alternativa del territorio*
a cura di G. Galliano - pagine 110
- Geotema 19, *2004 Anno Internazionale del Riso*
a cura di C. Brusa - pagine 108
- Geotema 20, *Parchi letterari e professionalità geografica: il territorio tra trasfigurazione e trasposizione utilitaristica*
a cura di P. Persi - pagine 144
- Geotema 21, *Orizzonti spirituali e itinerari terrestri*
a cura di G. Galliano - pagine 140

- Geotema 22, *Conflict and globalization*
a cura di E. Biagini - pagine 160
- Geotema 23, *L'immigrazione straniera in Italia. Casi, metodi e modelli*
a cura di P. Nodari - pagine 214
- Geotema 24, *Territorio, attori, progetti. Verso una geografia comparata dello sviluppo*
a cura di P. P. Faggi - pagine 168
- Geotema 25, *Lotta alla siccità e alla desertificazione*
a cura di P. Gagliardo - pagine 136
- Geotema 26, *Geografia e sviluppo locale tra dinamiche territoriali e processi di istituzionalizzazione*
a cura di E. Dansero e F. Governa - pagine 112
- Geotema 27, *Itineraria, Carte, Mappe: dal reale al virtuale. Dai viaggi del passato la conoscenza dell'oggi*
a cura di S. Conti - pagine 240
- Geotema 28, *Dai luoghi termali ai sistemi locali di turismo integrato*
a cura di G. Rocca - pagine 182 (esaurito)
- Geotema 29, *Paesaggi terrazzati*
a cura di G. Scaramellini e D. Trischitta - pagine 184
- Geotema 30, *Territori tradizioni oggi*
a cura di G. Botta - pagine 158
- Geotema 31-32, *Competitività in sostenibilità: la dimensione territoriale nell'attuazione dei processi di Lisbona/Gothenburg nelle regioni e nelle province italiane*
a cura di M. Prezioso - pagine 158
- Geotema 33, *Luoghi e identità di genere*
a cura di G. Cortesi - pagine 136
- Geotema 34, *Geografia e nomi di luogo*
a cura di V. Aversano e L. Cassi - pagine 116
- Geotema 35-36, *2009 Anno Internazionale delle Fibre Naturali*
a cura di C. Brusa, - pagine 184
- Geotema 37, *Identità territoriali. Riflessioni in prospettiva interdisciplinare*
a cura di T. Banini - pagine 86
- Geotema 38, *I luoghi del commercio fra tradizione e innovazione*
a cura di C. Cirelli - pagine 144
- Geotema 39, *Dal turismo termale al turismo della salute: i poli e i sistemi locali di qualità*
a cura di G. Rocca - pagine 166
- Geotema 40, *Porti, trasporti marittimi, città portuali*
a cura di S. Soriani - pagine 144
- Geotema 41, *La ricerca empirica nel lavoro del geografo*
a cura di M. Loda - pagine 114
- Geotema 42, *Geografie d'Italia e d'Europa: invito alla ricerca*
a cura di M. Prezioso - pagine 148
- Geotema 43-44-45, *Immigrazione e processi di interazione culturale*
a cura di C. Brusa - pagine 286
- Geotema 46, *Luoghi termali della memoria, luoghi turistico-termali di consolidata tradizione e sistemi turistici locali wellness-oriented*
a cura di G. Rocca - pagine 170
- Geotema 47, *Pianificare la configuratività territoriale: literacy, conflitto, partecipazione*
a cura di M. Maggioli e C. Arbore - pagine 106
- Geotema 48, *Esplorazioni per la cooperazione allo sviluppo: il contributo del sapere geografico*
a cura di E. Bignante, E. Dansero, M. Loda - pagine 158
- Geotema 49, *Aree naturali protette, turismo e sviluppo locale sostenibile*
a cura di B. Cardinale, R. Scarlata, - pagine 210
- Geotema 50, *L'esperienza migratoria e la cultura popolare: passaggi, costruzioni identitarie, alterità*
a cura di F. Amato, E. dell'Agnese, - pagine 118



