Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014) : da uno sguardo personale a uno sguardo politico

Enrico Gheller

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/transalpina/452>

DOI: 10.4000/transalpina.452

ISSN: 2534-5184

Editore

Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 octobre 2016

Paginazione: 159-172

ISBN: 978-2-84133-839-9

ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale

Enrico Gheller, « Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014) : da uno sguardo personale a uno sguardo politico », *Transalpina* [Online], 19 | 2016, online dal 19 décembre 2019, consultato il 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/452> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.452>

IL CINEMA ITALIANO DI FRONTE ALLE MIGRAZIONI (1994-2014) : DA UNO SGUARDO PERSONALE A UNO SGUARDO POLITICO

Riassunto: A partire dai primi anni Novanta, la penisola italiana è stata interessata a più riprese da flussi migratori cui le istituzioni non hanno saputo quasi mai rispondere in maniera umana. È toccato al cinema, più che agli altri dispositivi, supplire a tale difetto di comprensione e solidarietà. Dal 1994 al 2014, la figurazione e il ruolo del migrante nel cinema italiano hanno subito alcune evoluzioni fondamentali: l'«Altro» è passato progressivamente da un ruolo complementare a una posizione più autonoma all'interno della narrazione. Da un ruolo di «specchio» in cui riconoscersi, lo straniero si è trasformato in oggetto di indagine, e spesso soggetto di racconto. Tale evoluzione si è accompagnata a un cambio di linguaggio di questo tipo di cinema; se esso all'inizio si appoggiava in prevalenza su schemi di genere tradizionali, negli anni Duemila ha visto l'affermazione di forte istanze documentarie e la loro integrazione coerente nelle strutture della finzione. A tale trasformazione fondamentale, anche grazie al sorgere di una nuova generazione di cineasti impegnati, si è accompagnato un progressivo innalzamento del livello di engagement politico di questo cinema nei confronti di una questione sempre più centrale del dibattito politico italiano.

Résumé: À partir des années 1990, la péninsule italienne a été concernée à plusieurs reprises par des flux migratoires auxquels les institutions n'ont presque jamais su répondre de façon humaine. Face à ce défaut de compréhension et de solidarité, le cinéma a dû se charger, plus que les autres dispositifs, de suppléer ce manque de compréhension et de solidarité. De 1994 à 2014, la figure et le rôle du migrant dans le cinéma italien ont subi des évolutions fondamentales: l'«Autre» est progressivement passé d'un rôle complémentaire à une position plus autonome dans la narration. D'un rôle de «miroir» dans lequel se reconnaître, l'étranger s'est transformé en un objet d'enquête, et souvent en sujet de narration. Cette évolution s'est accompagnée d'un changement de ce genre de cinéma; si au début on s'appuyait surtout sur des schémas de genre traditionnel, dans les années 2000 on a assisté à l'affirmation de formes documentaires fortes et à leur intégration cohérente dans les structures de la fiction. À cette transformation fondamentale, grâce par ailleurs à l'essor d'une nouvelle génération de cinéastes engagés, s'est ajoutée une augmentation progressive du niveau d'engagement politique de ce cinéma face à une question de plus en plus centrale dans le débat politique italien.

A proposito del titolo di questo convegno, che si interroga sulle insorgenze di natura politica e impegnata nel cinema italiano contemporaneo, si impongono diversi interrogativi. Esiste oggi in Italia un cinema propriamente politico? E in caso affermativo, quali sarebbero le sue peculiarità? Riesce davvero, tale cinema, ad intervenire sulla realtà e contribuire a modificarla attraverso una critica del potere?

Se considerassimo il cinema in senso esclusivamente tradizionale (come dispositivo composto di una struttura produttiva tradizionale, di una sala, di una visione collettiva, etc.), difficilmente riusciremmo a comprendere il ruolo politico da esso svolto nel mondo contemporaneo. In effetti molti testi audiovisivi impegnati, di fronte a un sistema distributivo tradizionale che li esclude, sono fruibili unicamente in rete, o comunque diffusi episodicamente. Si può affermare che il film propriamente militante, negli ultimi vent'anni, ha progressivamente abbandonato la sala cinematografica, lo spettatore interessato a prodotti militanti si rivolge oggi allo schermo del proprio *computer*, alla ricerca di materiali video militanti diffusi in rete da organizzazioni politiche.

Benché tale forma di fruizione sia evidentemente in opposizione a un'idea di esperienza politica tradizionale, che presuppone una partecipazione collettiva alla modificazione dell'esistente, va riconosciuto che i nuovi *media* telematici permettono una diffusione rapida dei contenuti di denuncia. A questo proposito, sembra tornare alla ribalta il pensiero di Cesare Zavattini, indubitabilmente uno dei padri del cinema politico italiano. In effetti, lo scrittore-sceneggiatore promuoveva una vera e propria «esplosione» dell'immagine filmata, una parcellizzazione che doveva riguardare tanto i soggetti degni dell'attenzione dei cineasti quanto il pubblico destinatario del messaggio. Al centro del cinema, in mezzo al suo fitto intrico di interconnessioni soggetto-realizzatore-spettatori, doveva trovarsi l'Uomo:

Osserviamolo il nostro uomo, cammina, sorride, parla, lo potete vedere da tutte le parti, avvicinarvi a lui, allontanarvi, studiare ogni suo atto, e ristudiarlo come se foste alla moviola. Ora, illuminato da tante lampade, gira adagio intorno a sé come la terra e noi lo osserviamo pieni di interesse, apriamo gli occhi sopra di lui che ci è davanti senza favola, senza storia apparente¹.

Si può d'altronde tranquillamente affermare che è nel periodo e nello spirito del Neorealismo che la vocazione umanista e impegnata del cinema

1. C. Zavattini, «Il cinema e l'uomo moderno», in *Polemica col mio tempo*. Cesare Zavattini, M. Argentieri (éd.), Milano, Bompiani, 1997, p. 61 e seguenti.

italiano contemporaneo trova le sue radici storiche. Da questo stesso spirito proviene la fiducia nelle possibilità politiche della camera, che negli ultimi anni ha trovato nuovo slancio grazie all'elettronica e alla diffusione di mezzi di produzione video economicamente accessibili. Tale diffusione ha trovato di recente un'utilità politica in diversi ambiti militanti, soprattutto attraverso la forma specifica del *reportage*, organizzazioni politiche e cineasti impegnati possono approfondire le loro riflessioni e allargare il loro campo d'azione e le reti di solidarietà. Ad esempio, all'inizio del nuovo secolo, in seguito alle drammatiche giornate del G8 di Genova, in cui un giovane militante è ucciso dalle forze dell'ordine, lo strumento del video militante (gestito da reti come Indymedia), trova un'applicazione massiccia e documenta una parte importante degli avvenimenti, permettendo in seguito una denuncia dell'operato delle autorità.

Uno degli ambiti più fruttosi di tale incontro tra audiovisivi e militanza riguarda, tra gli altri, quello delle lotte per i diritti dei migranti, un interesse che accomuna più settori del cinema italiano, quello commerciale distribuito in sala come il video militante. Dagli inizi degli anni Novanta, momento in cui il fenomeno dell'immigrazione ha iniziato a coinvolgere l'Italia, il cinema italiano ha dato conto del nuovo stato di cose, affrontando quasi da subito il tema dell'«altro» e del «diverso».

Mi concentrerò sull'evoluzione di questo sguardo, sul percorso compiuto dal cinema italiano degli ultimi venti anni di fronte all'emergenza progressiva del fenomeno migratorio; il *corpus* di opere da me selezionato ha conosciuto una distribuzione nel circuito tradizionale. A mio parere, il tema delle migrazioni è stato uno dei pochi ad aver consentito, nel corso degli ultimi anni, delle considerevoli manifestazioni di impegno politico all'interno di strutture produttive e distributive tradizionali. Più incisivamente rispetto agli altri temi politici, la questione della condizione dei migranti ha coinvolto il cinema e gli ha permesso di partecipare in maniera costruttiva al dibattito politico contemporaneo. In effetti, tale tema è, in Italia come in Europa, al centro dell'attualità politica; dall'inizio degli anni Novanta i governi che si sono succeduti hanno tentato di gestire la situazione attraverso interventi puntuali e quasi sempre inadeguati. Gli atti giuridici repressivi messi in atto hanno progressivamente peggiorato le condizioni di vita dei migranti presenti sul suolo italiano.

A tali atti di discriminazione, il cinema italiano ha sempre risposto in maniera diretta; da una ventina d'anni, esso cerca di raccontare tale realtà sociale, di esaminarla, di spiegarla. Esso ha progressivamente appreso a esprimersi a proposito degli interventi messi in atto e a proporre una alternativa politica nella quale – secondo l'esempio di Zavattini – l'essere umano sia posto al centro della questione. In effetti, nel corso del XX secolo,

il cinema è apparso come uno dei mezzi più adatti a riflettere su una questione così complessa. D'altronde, i temi del viaggio, dello smarrimento, dell'arrivo e della partenza, si trovano dall'inizio al centro della sua poetica; pensiamo – con un *flashback* azzardato – a *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) dei fratelli Lumière, ma anche ai viaggi immaginari di Georges Méliès. La nozione di viaggio è strettamente legata a quella di racconto e il viaggio è struttura narrativa, metafora di evoluzione personale, di riuscita oppure di fallimento finale.

In Italia questo tipo di cinema ha conosciuto, negli ultimi anni, un'evoluzione peculiare, secondo un percorso di maturazione che lo ha progressivamente portato a formulare un discorso politico sempre più netto e radicale. In seguito alla visione di circa venti opere² (per la maggior parte diffuse nelle sale italiane), mi è stato possibile individuare due fasi successive, il cui spartiacque si colloca nei primi anni 2000, corrispondenti a una fase di calo dell'interesse verso tali temi.

Nel primo periodo (1994-2001 circa), il cinema italiano si confronta con l'«altro» in modo incerto ma prevalentemente intimo e personale. Il discorso politico esiste, ma passa attraverso le forme dello spettacolo; la materia è trattata soprattutto attraverso la finzione e la tematica, e i personaggi di migranti sono inseriti in strutture di genere tradizionali (melodramma, commedia, *road-movie* etc.).

Nella seconda fase (2004-2014), accanto al prosieguo dell'interessamento da parte del cinema di finzione, si sviluppa quello che potremmo definire «nuovo realismo», che dà vita a una nuova e vivacissima produzione documentaria. Una nuova generazione di cineasti impegnati – divisi tra regia e militanza, tra messinscena e reportage grezzo – affronta la questione delle condizioni dei migranti con un nuovo entusiasmo. Tali

-
2. *Un'anima divisa in due* (Silvio Soldini, 1993), *Lamerica* (Gianni Amelio, 1994), *Terra di mezzo* (Matteo Garrone, 1996); *Vesna va veloce* (Carlo Mazzacurati, 1997), *Ospiti* (Matteo Garrone, 1998), *L'assedio* (Bernardo Bertolucci, 1998); *Sud side stori* (Roberta Torre, 2000), *Tornando a casa* (Vincenzo Marra, 2001), *Saimir* (Francesco Munzi, 2004), *Lettere dal Sahara* (Vittorio De Seta, 2004), *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (Marco Tullio Giordana, 2005), *Il vento fa il suo giro* (Giorgio Diritti, 2005), *La sconosciuta* (Giuseppe Tornatore, 2006), *Cover-boy* (Carmine Amoroso, 2006), *L'orchestra di Piazza Vittorio* (Agostino Ferrente, 2006), *Io, l'altro* (Mohsen Melliti, 2007), *Civico o* (Francesco Maselli, 2007), *Nuovomondo* (Emanuele Crialese, 2007), *Il resto della notte* (Francesco Munzi, 2008), *La giusta distanza* (Carlo Mazzacurati, 2008), *Come un uomo sulla terra* (Andrea Segre, 2008), *Good morning, Aman* (Claudio Noce, 2009), *Io, la mia famiglia Rom e Woody Allen* (Laura Halilovic, 2009), *Into paradiso* (Paola Randi, 2010), *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), *Terraferma* (Emanuele Crialese, 2011); *Mare chiuso* (Stefano Liberti et Andrea Segre, 2012), *La nave dolce* (Daniele Vicari, 2012), *La prima neve* (Andrea Segre, 2013), *Il villaggio di cartone* (Ermanno Olmi, 2014), *Io sto con la sposa* (Gabriele Del Grande, Antonio Augugliaro, Khaled Soliman Al Nassiry, 2014).

cineasti (o *videomakers*), sostenuti da un pubblico giovane e più sensibile a tali problematiche, rivolgono una critica apparentemente più esplicita alle istituzioni italiane.

Gli anni Novanta: l'«altro» sono io

Alla metà degli anni Novanta, il modo in cui il cinema italiano affronta la tematica dei migranti e dell'accoglienza degli stranieri risente, come in genere l'ambiente culturale del momento, di un momento di crisi ideologica e politica delle sinistre tradizionali. La caduta del Muro di Berlino e la fine dell'Unione Sovietica hanno innescato nuove ondate di migrazione e, allo stesso tempo, hanno messo in crisi alcuni punti di riferimento ideologici tradizionali. Le opere cinematografiche di questo periodo sembrano risentire di tale smarrimento, affrontando la questione delle migrazioni in maniera incerta e guardando ai nuovi arrivati in maniera discreta e intima. A una società che oscilla tra diffidenza e curiosità, l'occhio del cinema serve ad approfondire la dimensione privata dei nuovi arrivati.

Lamerica, film di Gianni Amelio (1994), può essere considerato come il punto di partenza di questo percorso. In uno stile hollywoodiano (contraddistinto dall'uso del formato *cinemascope*), il cineasta adotta la forma del *road-movie* per raccontare l'Albania e i suoi abitanti sconosciuti, protagonisti di alcuni sbarchi sulle coste italiane. Di fronte a tali arrivi improvvisi e massicci, mentre lo Stato italiano adotta una serie di provvedimenti disumani e repressivi, un cineasta cerca di comprendere l'«altro», per ritrovarvi l'immagine di se stesso:

Vivere là, a Tirana o in Albania in generale, ti dava l'idea di essere ritornato un po' nell'Italia degli anni '50. Alla fine il film sull'Albania è diventato anche un film sull'Italia di quarant'anni fa. E gli emigrati albanesi, che sognano di vivere nell'Italia di oggi, rammentano un'altra emigrazione, quella nostra, storica, verso le Americhe³.

Nel cinema italiano degli anni Novanta, lo sforzo di comprensione dell'«altro» è un tentativo di comprensione di se stessi; in un momento di passaggio epocale, il migrante serve da specchio per ritrovare la propria identità. Tale tendenza mi pare ravvisabile in altre opere dello stesso periodo, come *Vesna va veloce* (Carlo Mazzacurati, 1996), che segue le peripezie di una giovane donna cecoslovacca che arriva nel Nord Italia. Il film segue la parabola discendente della protagonista, all'inizio sorretta

3. M. Sesti, «Lamerica», intervista con Gianni Amelio (1994), in *Gianni Amelio, un posto al cinema*, D. Scalzo (a cura di), Torino, Lindau, 1994, p. 174.

da un incrollabile ottimismo, ma obbligata in seguito alla prostituzione a causa dell'indifferenza degli italiani. Anche in questo caso, il personaggio di Vesna svolge una funzione riflessiva; attraverso l'incontro con la protagonista, l'italiano Antonio (e lo spettatore con lui) prende coscienza dei propri insormontabili pregiudizi ed egoismi.

Anche il cinema di Matteo Garrone nasce sotto il segno delle migrazioni: le sue due prime opere (*Terra di mezzo*, 1996 e *Ospiti*, 1998) si interessano specificamente all'incontro-scontro di culture che segna la società italiana negli anni Novanta. In particolare, il secondo film si interessa al rapporto che si instaura tra i due protagonisti albanesi e i personaggi di Corrado e Lino: i due ragazzi stranieri appaiono come figure solide e coraggiose al cospetto dell'insicurezza degli autoctoni. Di fronte alla positiva speranza dei nuovi arrivati, secondo uno schema che si ripresenta più volte nelle opere studiate, gli italiani sono connotati come personaggi in crisi; ne *Lamerica*, Gino (Enrico Lo Verso) perde progressivamente tutti i suoi averi e si ritrova alla fine a rientrare come clandestino su una nave di migranti; in *Vesna va veloce* Antonio vive un'esistenza solitaria e precaria e trova nella giovane cecoslovacca un nuovo punto di riferimento.

Credo sia inoltre interessante notare come, nella maggior parte del cinema italiano degli anni Novanta, le figure degli stranieri non siano mai viste nella loro dimensione di viaggiatori, quanto piuttosto in quella di nuovi cittadini. Potrebbe sembrare un paradosso, ma i film di questo periodo non si interessano tanto ai processi migratori che hanno condotto tali persone in Italia, quanto piuttosto al loro difficile processo d'integrazione e alla loro nuova vita. Nulla si sa del loro viaggio, né del loro passato; essi sono corpi stranieri inseriti in un universo sconosciuto che essi esplorano con occhi nuovi.

Agli inizi di questo fenomeno migratorio, il discorso politico del cinema italiano – un discorso che è certo critico, ma non esprime ancora una vera e propria istanza conflittuale – passa attraverso le strutture dello spettacolo, della messinscena, del simbolico. I generi tradizionali prestano spesso la loro forma ad una volontà di denuncia diffusa tra le fila dei cineasti legati alla sinistra.

Il *road-movie*, la commedia, la storia d'amore, il giallo sono i generi prediletti per la messa in forma di uno sguardo problematico sui nuovi arrivati e, di riflesso, su se stessi. In tali film, dunque, il politico resta nell'ambito dello spettacolare e – per citare Christian Zimmer e la sua pubblicazione dedicata a politica e cinema – « *le spectacle est, en un certain sens, impuisance devant le réel* »⁴.

4. C. Zimmer, *Cinéma et politique*, Paris, Cinéma 2000 – Seghers, 1974, p. 16.

Gli anni 2000 : di fronte all'emergenza, uno sguardo più complesso

I primi anni 2000 segnano, per il cinema italiano, un calo dell'interesse verso le condizioni dei migranti; tali temi iniziano a tornare alla ribalta verso il 2004-2005, in seguito all'inasprimento di politiche securitarie che tendono a criminalizzare tali soggetti. In seguito, a partire dal biennio 2011-2012, gli sconvolgimenti politici che coinvolgono le regioni del Nord Africa portano migliaia di persone ad attraversare il mar Mediterraneo e spesso a trovarvi la morte. Al cospetto dell'emergenza, lo Stato italiano risponde in modo inadeguato: di fronte alle nuove ondate migratorie che interessano i confini del paese, si introduce il cosiddetto «reato di clandestinità», promuovendo di fatto l'attività delle organizzazioni criminali dedite al traffico di esseri umani. I naufragi si succedono fino a quello del 3 ottobre 2013, quando circa quattrocento persone annegano nel canale di Sicilia. Il governo Letta mette dunque in atto l'operazione *Mare Nostrum*, che un anno più tardi diventa *Frontex-Triton*, ma che non può evitare la morte di novecentocinquanta persone il 19 aprile 2015. In aggiunta, il nuovo terrorismo islamico che dilaga in modo eclatante a partire dall'11 settembre 2001 e si manifesta ancora in occasione degli attentati di Madrid (2004) e Londra (2005), permette l'adozione di politiche statali allarmiste che diffondono un senso di insicurezza generalizzato e una generale diffidenza nei confronti delle persone di origine araba o di religione islamica.

La gravità della situazione e la necessità di supplire a una mancanza di analisi e di comprensione impongono la ricerca di una via alternativa all'accoglienza. Nel cinema italiano, tale esigenza si manifesta con il dispiegamento di un nuovo sguardo: da una decina d'anni, un «nuovo realismo» si è impadronito di una parte del cinema italiano. Si tratta di avere il coraggio di affrontare le questioni politiche in un modo differente rispetto al potere statale, attraverso un cinema che parli allo spettatore in modo diretto, anche di questioni giuridiche. Al cuore della questione si trova un nuovo interrogativo che riguarda la legittimità di una legge che non ha per scopo la protezione delle vite umane.

Una ripresa generale della produzione documentaria italiana è ravvisabile a partire dal 2005, ripresa in cui il tema dell'immigrazione torna a essere privilegiato. A tale proposito, si potrebbe vedere *Lettere dal Sahara* (2004), film del maestro del documentario Vittorio De Seta, come un sintomo del cambiamento imminente. Tale mutamento si esprime in un progressivo re-interessamento del mercato distributivo per il film documentario e nella ripresa di alcuni eventi festivalieri espressamente dedicati a questo genere di opere, come ad esempio il Bellaria Film Festival.

Tra le opere di questo tipo, un particolare interesse di pubblico e di critica ha suscitato *L'orchestra di Piazza Vittorio* (Agostino Ferrente, 2006), documentario dedicato ad una orchestra multiculturale romana. Il film esprime un punto di vista critico verso le logiche discriminatorie e propone una politica dell'accoglienza fondata sulla solidarietà e la condivisione delle culture.

Ultimamente, un giovane autore come Andrea Segre, personalità peculiare divisa tra militanza e realizzazione di film, tra finzione e documentario, si dedica prevalentemente alla narrazione di storie di migrazione. Nella sua opera documentaria, i migranti sono interpellati in modo diretto; essi non sono soltanto invitati al racconto delle loro vicissitudini, ma sono spesso implicati direttamente nel ruolo di co-autori dei film stessi. Con Andrea Segre ci troviamo di fronte a un cinema risolutamente impegnato, un cinema che affronta la questione dei migranti in Italia per rivolgere un'accusa alle istituzioni. *Come un uomo sulla terra* (2008) e *Marechiuso* (2012) sono dei reportages sulle condizioni dei migranti detenuti in alcuni campi di prigionia del Nord Africa a partire dai racconti di questi uomini e donne, sospesi in un limbo che sembra non avere fine; Segre s'interessa ai dispositivi violenti messi in atto dallo Stato italiano per contenere gli sbarchi e denuncia le connivenze delle autorità italiane con il regime di Gheddafi.

Accanto all'insorgenza di questa nuova e consistente produzione documentaria, il cambio di passo è testimoniato dal presentarsi sulla scena di alcuni cineasti di origine straniera. A questo proposito vanno ricordati, ad esempio, due film come *Io, la mia famiglia Rom* e *Woody Allen* di Laura Halilovic et *Io, l'altro* di Mohsen Melliti. Il primo – piccolo documentario realizzato da una giovane regista d'origine bosniaca – racconta in modo ironico ma nitido la vita all'interno di un campo rom della periferia torinese e il razzismo che i suoi abitanti devono affrontare ogni giorno. La seconda opera, realizzata in un contesto nettamente più commerciale, adotta uno schema e uno stile hollywoodiani per raccontare il sospetto e i pregiudizi soggiacenti ai rapporti tra italiani e arabi all'epoca del terrorismo islamico; attraverso una sceneggiatura che ricorda *Stagecoach* (*Ombre rosse*, John Ford, 1939), la condizione di coabitazione forzata è simboleggiata nel microcosmo di un peschereccio sperduto nel Mediterraneo.

Anni 2000: le migrazioni nella finzione

L'insorgenza di una nuova produzione documentaria non corrisponde a una crisi della finzione nel cinema italiano. Al contrario, il lavoro di messinscena resta vivace, benché sempre più permeato dalla drammatica attualità. In effetti il cinema dedicato alla immigrazione è progressivamente

divenuto un crocevia di passaggio tra documentario e finzione, tra realtà e messinscena.

Come già emerso a proposito della produzione documentaria, il cinema di finzione più recente guarda ai migranti interessandosi alla dimensione del viaggio; esso si interessa al passato dei propri personaggi, che decidono di raccontare le loro storie e le ragioni della loro partenza. Nella narrazione realista dei viaggi e delle sofferenze di questi uomini e donne, il cinema italiano ritrova il senso della solidarietà umana.

Agli inizi di tale «trasformazione ideologica», si trova un film come *Quando sei nato non puoi più nasconderti* di Marco Tullio Giordana. In collaborazione con gli sceneggiatori Sandro Petraglia e Stefano Rulli, il regista adotta il punto di vista di un bambino per raccontare il dolore pieno di speranza dei migranti alla ricerca di una nuova vita. Il personaggio del piccolo naufrago salvato dall'arrivo di queste persone simbolizza la parte sana della società italiana, una parte che crede ancora nel valore della fraternità tra gli uomini. In una società falsamente solidale, il solo soggetto capace di una vera comprensione dell'«altro» è un bambino; tale atto di fiducia gli costerà l'incomprensione dei suoi genitori e degli altri adulti. Il personaggio del giovane protagonista – che rimanda peraltro ad una tradizione risalente a De Sica e Zavattini – rappresenta da un lato il bisogno di adottare uno sguardo vergine di fronte a un argomento così delicato, e dall'altro ribadisce la perdita di fiducia nelle strutture statali, rilanciando l'appello a una solidarietà diretta e incondizionata.

In genere, mi pare di poter affermare che il 2005 rappresenti un momento importante di presa di coscienza che riguarda anche il pubblico; questa nuova tendenza è illustrata da alcuni film-evento come *Il vento fa il suo giro* (Giorgio Diritti, 2005), film che deve il proprio successo proprio al passa-parola tra spettatori. Tale film racconta i difficili rapporti tra autoctoni e stranieri in un piccolo paesino delle Alpi occitane; in questo microcosmo isolato il regista può esaminare da vicino le psicologie che muovono gli esseri umani di fronte all'ignoto. *Il vento fa il suo giro* è un'accusa diretta all'ipocrisia dell'italiano medio, disposto all'accoglienza di chi è diverso solo fintanto che egli non entra davvero nel suo spazio vitale. Nel film di Diritti, l'aspetto documentario (soprattutto l'uso di attori non professionisti e l'uso del dialetto) s'introduce nella struttura della finzione e dona un valore più forte al discorso politico dell'autore.

Ancora a proposito di tale amalgama di documentario e finzione, mi sembra utile evocare *Là-bas. Educazione criminale* (Guido Lombardi, 2011). Il soggetto del film nasce da un fatto di sangue realmente accaduto, il massacro di Castel Volturno del 18 settembre 2008, in cui alcuni immigrati africani sono uccisi dalla camorra nella cittadina dei dintorni di Napoli.

Il progetto iniziale di raccontare attraverso un documentario la vita quotidiana della comunità immigrata del luogo e il suo sfruttamento da parte della mafia locale si trasforma progressivamente, e prende la forma di un film *noir* contemporaneo che conserva la forza e la freddezza realista di una analisi sociologica.

A proposito dei film sulle condizioni dei migranti, l'anno 2011 sembra offrire un quadro particolarmente ricco; anche un anziano maestro come Ermanno Olmi decide di dedicarsi alla questione con *Il villaggio di cartone*. Il protagonista, un prete vecchio e malato, accoglie alcuni migranti in fuga nella sua chiesa ormai abbandonata, opponendosi in questo modo a una legge che fa della clandestinità e della solidarietà dei reati penalmente perseguibili. Attraverso una rappresentazione dai forti valori simbolici, un maestro del cinema italiano esprime la propria proposta sul futuro della Chiesa e dell'Umanità in generale; per sopravvivere al suo inesorabile spopolamento – secondo Olmi – la Casa di Dio deve riscoprire la virtù della Carità e aprire le sue porte ai più umili degli uomini.

Restando nel quadro dell'anno 2011, troviamo la stessa tesi, benché espressa su un registro più laico, alla base di *Terraferma* (Emanuele Crialese, 2011); in un'ambientazione da racconto mitico, il cineasta mette in scena l'opposizione tra due mondi. Sull'isola siciliana di Linosa, una famiglia di marinai si divide di fronte all'arrivo di una barca di migranti. Da un lato, l'anziano patriarca, fedele alla legge millenaria del mare, si oppone alle leggi dello Stato e rifiuta di denunciare i clandestini, dall'altra parte il suo figlio maggiore e i militari della Guardia di Finanza rappresentano l'egoismo piccolo-borghese e la ragion di Stato. Questo schema prettamente maschile è integrato dai due personaggi femminili di Giulietta e Sara, che trovano senza sforzo i punti di contatto per fondare un rapporto di sorellanza autentica. Alla fine, il rapporto si giocherà tra esseri umani, tra gli abitanti dell'isola e gli immigrati; le istituzioni sono lontane, sorde alle richieste di chi fugge da guerre e povertà. Ancora una volta un punto di riferimento del film può essere trovato nel cinema neorealista, nello specifico in *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948); al di là dell'evidente citazione contenuta nel titolo e nell'uso insistito del dialetto siciliano, i due film sono accomunati da un'esplicita volontà di denuncia politica.

In una fase più recente, desta interesse una diffusa volontà di indagare fenomeni migratori appartenenti al passato e ormai rimossi dalla memoria collettiva; è il caso di *La nave dolce* (2012), film di Daniele Vicari concepito come un documentario dalla forte istanza narrativa. Tale film ripercorre gli avvenimenti del 7 e 8 agosto 1991, data in cui la nave *Vlora* porta in Italia 20 000 immigrati albanesi irregolari. Costruito a partire da un vasto fondo di immagini televisive di repertorio e attraverso i racconti di alcuni

protagonisti dello sbarco, il film costituisce una sorta di seduta psicanalitica nella quale il cineasta e il pubblico riscoprono un capitolo dimenticato (e vergognoso) della storia italiana recente. Una parte importante del film, infatti, evidenzia e denuncia le pratiche disumane messe in campo dalle autorità italiane nella gestione di questo avvenimento inatteso.

Gli ultimi anni hanno dunque visto, nel cinema italiano, l'apparizione di un nuovo spirito politico, uno spirito che si oppone alle leggi ingiuste e rifiuta di considerare i migranti in base ai loro documenti di identità. A proposito delle politiche migratorie, il cinema del nuovo secolo sceglie di far esplodere le contraddizioni della nostra società e non teme di mostrare il conflitto, più che l'integrazione. La visione dei cineasti verso tali tematiche sembra dunque farsi più problematica; lo sguardo del cinema italiano, che durante gli anni Novanta guardava soprattutto ai rapporti tra italiani e stranieri, si rivolge ora alle istituzioni.

Uomini e donne in primo piano

A tale evoluzione ideologica radicale corrisponde un cambiamento di linguaggio. Per quanto riguarda le soluzioni di regia, in effetti, questa volontà di critica delle istituzioni e di riaffermazione dell'umano si traduce nell'uso sempre più insistito del primo piano, che spesso diventa uno sguardo in camera dei personaggi stessi. A questo proposito pare appropriato citare il seguente passo, tratto dall'opera teorica di Jean Epstein:

Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si je tends le bras, je le touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût des larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près, il me talonne, et c'est moi qui le poursuis, front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous, je le mange. Il est en moi comme un sacrement⁵.

Anche Christian Zimmer ha ripreso (da Pierre Bourdieu e Arnold Hauser) l'idea di sacralità legata al primo piano nella rappresentazione artistica. A partire dall'arte antica, passando dal teatro classico, «*la frontalité manifeste et réclame le respect*». Nel cinema politico, secondo Zimmer,

il ne s'agit plus du tout évidemment de quoi que ce soit de religieux, mais d'une disposition intérieure créée chez le spectateur et qui correspond quelque peu, si l'on veut, à l'expression «regarder la vérité en face». [...] Frontalité, facialité, c'est la position la meilleure pour en voir le plus possible. [...] Ce rêve du

5. J. Epstein, *Bonjour, Cinéma* [1921], Paris, Éditions de la Sirène, 1993, p. 102.

*quantitatif est peut-être aussi un rêve d'embrassement cosmique, d'abolition de mes propres limites, de fusion entre le regardant et le regardé*⁶.

Il frequente ricorso al primo piano – e spesso allo sguardo in camera – che si riscontra oggi nel cinema italiano dedicato alla condizione dei migranti risponde dunque ad un'esigenza di contatto, di condivisione, di simpatia (termine da intendersi in senso letterale). A tale proposito, si potrebbe ricordare il ruolo del primo piano in *Terraferma* di Crialese, il quale attraverso una successione alternata di sguardi in macchina tra Giulietta (la siciliana) e Sara (la migrante), stabilisce un contatto di solidarietà reciproca tra le due figure. In modo simile, Daniele Vicari in *La nave dolce* pone i suoi narratori (gli albanesi, ora anche italiani, protagonisti dello sbarco del 1991) di fronte all'occhio della cinepresa, a contatto diretto con gli spettatori; per di più, il film si apre e si chiude, in maniera ancora più esplicita, su una lunga sequenza di primissimi piani degli occhi di queste persone.

Nella rappresentazione cinematografica della figura della persona migrante, il cinema che sorge in Italia a partire dal 2005 denota una maggiore maturità politica; il migrante inizia finalmente a essere percepito e rappresentato come un elemento della società e sempre meno come come un corpo estraneo. Il suo ruolo si stacca dalla semplice funzione di «specchio» che egli aveva ricoperto durante gli anni Novanta, per raggiungere uno statuto più autonomo.

Io sto con la sposa: ritorno del cinema impegnato?

Il percorso di apparente presa di coscienza del cinema italiano al quale stiamo assistendo ha recentemente fornito un caso particolare che credo utile considerare in ultimo luogo: *Io sto con la sposa* (Gabriele del Grande, Antonio Augugliaro, Khaled Soliman Al-Nassiry, 2014). Il film in questione assume un'autentica dimensione militante nella misura in cui esso costituisce il *reportage* di un'azione politica sovversiva. Si tratta in effetti del resoconto in forma di *road-movie* di un atto premeditato di disobbedienza al potere, il viaggio di un gruppo di migranti dall'Italia alla Svezia. Per aggirare le leggi che in Europa regolamentano lo spostamento degli extra-comunitari, i protagonisti-registi organizzano un falso corteo nuziale che riesce a oltrepassare illegalmente tutte le frontiere sino alla meta. Scritto, organizzato, diretto e interpretato da un giornalista e un cineasta italiani oltre che da un poeta siriano, *Io sto con la sposa* costituisce la testimonianza

6. C. Zimmer, *Cinéma et politique*, p. 46-48.

di un atto esplicito di insubordinazione a una legge ingiusta. Per questo l'opera è molto più che un semplice prodotto cinematografico; è possibile considerarla come un'azione politica in senso più largo.

Il film ha incontrato un'accoglienza molto favorevole in più settori della società italiana; esso è stato presentato alla Mostra del cinema di Venezia, in cui è stato oggetto di buone critiche, e ha ottenuto un grande successo di pubblico nelle sale; soprattutto, *Io sto con la sposa* è stato accolto molto positivamente negli ambienti della sinistra extraparlamentare italiana, che ha visto in esso un raro esempio di cinema «utile». Due piattaforme di riferimento di tali aree politiche, globalproject.info e infoaut.org, hanno recensito, sostenuto e contribuito a diffondere il film. Peraltro la particolarità di tale opera riguarda anche il suo processo di produzione; i centocinquanta mila euro necessari alla sua realizzazione sono stati ottenuti grazie ad una raccolta fondi promossa in rete e il film ha potuto contare sulla collaborazione volontaria di alcune persone sensibili alla causa.

Attraverso tale sistema di finanziamento e realizzazione collettiva, gli autori hanno inteso condividere anche la responsabilità di un atto di violazione di una legge ingiusta:

Molti film sono finanziati dal basso, ma spesso si finanzia l'opera artistica, il progetto estetico. Qui da una parte c'è il discorso della mobilitazione, ma dall'altra c'è anche l'idea di dire «Voi da che parte volete stare?» Noi poniamo una questione: siamo d'accordo o no su come vengono gestite le migrazioni all'interno di Schengen⁷?

Forse per la prima volta da molti anni, siamo di fronte, in Italia, a un esempio di cinema insurrezionale, secondo la categorizzazione di Barthélémy Amengual⁸. In effetti, se anche nelle sue manifestazioni più impegnate il cinema italiano si è sempre mantenuto nella cornice di una funzione «civica» e di testimonianza, *Io sto con la sposa* compie un passaggio

7. R. Da Soller, «Cosa posso mandarti dal posto in cui arriverò?», intervista con Antonio Augugliaro e Valeria Verdolini, apparsa sul sito globalproject.info, 17 ottobre 2014.

8. B. Amengual, *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971, p. 192: «Il conviendrait de distinguer, au sein du cinéma politique, un cinéma insurrectionnel (ou seulement insurgé) d'un cinéma simplement civique. Le premier, forcément marginal, parallèle, voire clandestin, circonstanciel, qu'il soit toléré ou traqué par le système, relaie cette agitation par la brochure, le livre interdit, le meeting et le tract sur lesquels les révolutionnaires de la fin du XIX^e siècle établirent leur propagande et leur action. Le second, moins ambitieux mais non moins primordial, mobilise les consciences sur les problèmes immédiats de la réalité politique et sociale, nationale et internationale. À défaut d'inciter le spectateur à la critique des armes, tâche qui incombe au cinéma insurrectionnel, le cinéma civique lui apporte les armes de la critique. C'est au cinéma civique, davantage menacé, on le conçoit, de castration et de récupération, que l'art est le plus nécessaire».

radicale. Nell'Italia di oggi, dove in seguito a vent'anni di «berlusconismo», la sinistra parlamentare porta avanti un'idea di democrazia strettamente legata ad una legalità incondizionata, *Io sto con la sposa* propone coraggiosamente una via alternativa.

Ma siamo di fronte a un cinema davvero rivoluzionario? La risposta sembra essere negativa, poiché il contenuto radicale di questo film non corrisponde a una forma artistica altrettanto innovativa; in fin dei conti siamo ancora nel genere del *road-movie*. Tali dubbi sono stati recentemente sollevati anche in un saggio di Ivelise Perniola, la quale afferma che «il cinema del reale di oggi riflette soltanto l'immagine di se stesso, non c'è verità, c'è solo infinita rappresentazione, di codici, di norme, di modelli culturali, di stratificazioni mediatiche e storico-sociali. Il cinema del reale è scomparso»⁹.

La ripresa generale del documentario italiano come cinema di denuncia lascia dunque alcuni dubbi a proposito della sua effettiva natura e della sua capacità di rapportarsi all'esistente. Soprattutto nella sede specifica della sala cinematografica il documentario sembra, secondo Perniola, perdere la sua efficacia:

Di fronte allo sgretolamento della società, di fronte alla spettacolarizzazione della politica, di fronte alla fine della spettatorialità tradizionale, il documentario ritorna al cinema come al luogo della nostalgia, tendenza certamente affascinante ed evocativa, ma sotto molti aspetti poco produttiva¹⁰.

Nondimeno va riconosciuto che, in un cinema dalle strutture produttive piuttosto rigide, profondamente dipendente dai finanziamenti pubblici, l'urgenza del dibattito sui migranti ha saputo stimolare (più di altre tematiche politiche) una produzione relativamente libera e alternativa.

Enrico GHELLER

Université de Caen Normandie

9. I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, Milano – Udine, Mimesis, 2014, p. 9.

10. *Ibid.*, p. 112.