



Università degli Studi Roma Tre  
Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo

Scuola Dottorale “Culture e trasformazioni della città e del territorio”

Sezione “Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti”

XXIV ciclo – a.a. 2011 - 2012

Titolo della tesi:

*Identità culturali in crisi: sguardo sui processi di inclusione-esclusione nel cinema francese e francofono contemporaneo di finzione (1990-2010).*

Dottoranda:  
Valentina Domenici

Tutor:  
Prof. G. De Vincenti  
Prof.ssa L. Schifano

## **Sommario:**

### **Introduzione**

#### Parte Prima

#### **Capitolo 1.**

##### **Identità fluttuanti in un'era "post-nazionale".**

*La crisi politico-sociale delle moderne democrazie occidentali e della forma Stato-Nazione.*

*Ruolo delle grandi ondate di immigrazione: la rottura dell'isomorfismo tra popolo e territorio.*

*L'identità nazionale e culturale come il risultato di molteplici costrutti culturali, sociali e storici.*

##### 1.1 Il malessere del cittadino contemporaneo, la *vita nuda* e i diritti negati.

*La figura attuale del rifugiato come punto di partenza per una riflessione sul concetto di "vita nuda" e sulle dinamiche di funzionamento della biopolitica.*

##### 1.2 Mondializzazione e differenza.

*Il fenomeno "glocal": globalizzazione vs differenziazione culturale.*

##### 1.3 Cultura e culture dell'altro, una breve ricognizione.

*Un territorio artistico (teatrale e cinematografico) sotto il segno della "differenza".*

#### **Capitolo 2.**

##### **La società francese di oggi e il suo cinema: traumi e ombre del passato coloniale.**

*Il postcolonialismo come applicazione di schemi culturali coloniali a certe categorie della popolazione.*

##### 2.1 La questione della frattura coloniale e il suo impatto sull'immaginario attuale: un nuovo razzismo differenzialista.

*La costruzione dello sguardo e l'immaginario collettivo: immagini mediali e disuguaglianze sociali. Il razzismo "differenzialista" calato nelle pratiche sociali quotidiane: l'impossibilità di una convivenza tra culture diverse e la centralità della cultura nazionale dominante.*

##### 2.2 Rottura e legame con il contesto sociale esterno: sintomi di una tendenza del cinema francese contemporaneo.

*Una tendenza sovversiva del cinema francese, aperta alle possibilità di rappresentazione dell'altro e a tecniche di messa in scena meno "universalizzanti".*

## Parte Seconda

### **Capitolo 3.**

**L'utopia del cambiamento e la fragilità delle istituzioni: *Petits frères* (1999), *L'Esquive* (2004), *Entre les murs* (2008).**

*La crisi della famiglia e l'impasse della scuola francese rispetto alla questione della diversità culturale e ai conflitti sociali.*

*Doillon, Cantet, Kechiche e la "fiction de gauche": la "funzione critica prestabilita"<sup>1</sup> per un pubblico borghese.*

3.1 *Petits frères*: la disgregazione del nucleo familiare e la geografia dell'esclusione.

*Il mondo dell'adolescenza e la perdita dei padri.*

*L'assenza di psicologismi e la depurazione dell'immagine cinematografica, ridotta all'essenziale.*

3.2 *L'Esquive* e *Entre les murs*: la scuola tra idealizzazione e riproduzione sociale.

*La scuola, la funzione educativa e l'"action pedagogique".*

*I limiti della scuola francese di fronte alla questione della disuguaglianza sociale.*

### **Capitolo 4.**

**Inchiesta e contro-inchiesta: *J'ai pas sommeil* (1993) e *Caché* (2005).**

*La questione dell'"altro" come enigma da risolvere e svelare.*

*I testi filmici e le loro latenze: il senso evidente e quello nascosto.*

*L'impossibilità di una rappresentazione adeguata dell'"altro" attraverso le forme tradizionali della narrazione.*

4.1 *J'ai pas sommeil* (1993): dalla ricerca del colpevole all'imperscrutabilità dell'essere umano.

*Contro le dicotomie culturali stabilite e le rappresentazioni stereotipate o unilaterali dell'"altro".*

*Il "terzo spazio" come dimensione dell'autonomia culturale.*

*L'occhio ambiguo della macchina da presa e l'interrogazione sulla realtà.*

4.2 *Caché* (2005): sotto la superficie delle apparenze: rimozione e occultamento.

*La guerra d'Algeria: un trauma storico e individuale.*

*Il "tradimento" delle immagini e l'investigazione sul visibile: il confronto tra il mondo fenomenico, la sua riproduzione tecnica, lo sguardo umano e quello tecnologico.*

---

<sup>1</sup> L. Schifano, *Olivier Assayas: un esempio di impegno politico nel cinema d'oggi*, in: *biancoenero*, n.565, settembre-dicembre 2009.

## **Capitolo 5.**

**Il cinema come urgenza politica: *La Blessure* (2004); *Le silence de Lorna* (2008); *Welcome* (2009).**

*La dimensione politica attraverso una denuncia sociale esplicita sulle condizioni precarie degli immigrati, nelle società europee del benessere economico.*

*Questioni di emergenza politica e sociale: dalla mancata integrazione degli stranieri alle espulsioni violente degli immigrati clandestini.*

*La narrazione forte e la divisione maniche dei ruoli in vittime e carnefici.*

### **5.1 *La Blessure*: i non- luoghi della metropoli contemporanea e le nuove frontiere della biopolitica.**

*La ferita fisica e interiore della protagonista Blandine.*

*Le linee di frontiera e l'anonimato dei non-luoghi: il doppio speculare della città dell'immaginario e del sogno.*

*Lo "stato di eccezione" come sospensione temporale del normale sistema politico e giuridico di uno Stato.*

### **5.2 *Le silence de Lorna* e *Welcome*: gli esclusi delle democrazie occidentali.**

*Il Belgio e la Francia, due apparenti terre promesse per i moderni naufraghi del Terzo Mondo.*

*La metamorfosi di due relazioni: dai pregiudizi culturali al riconoscimento reciproco, attraverso una prospettiva postcoloniale.*

## **Capitolo 6.**

**Il corpo come portatore di significato e come marca di differenziazione.**

*Il corpo che "fa problema": da sede dei meccanismi di potere e di controllo, a dimensione in cui si giocano le dinamiche identitarie relative al genere.*

### **6.1 *La Blessure* (2004) e *Le silence de Lorna* (2008): corpi feriti, corpi venduti.**

**Il percorso di due donne.**

*La condizione attuale delle società occidentali mostrata attraverso due figure di donne outsider.*

*Vivere la marginalità: lo sfruttamento e la mercificazione del corpo.*

*Guardare per resistere: traiettorie dello "sguardo oppositivo".*

### **6.2 *J'ai pas sommeil* (1993): il corpo transgender, il farsi e il "disfarsi" del genere.**

*Il genere come direttrice del sapere e criterio per la distinzione e l'assoggettamento dei corpi.*

*Il personaggio di Camille e la figura del transgender, al di là del maschile e del femminile.*

*La performance drag: lo spettacolo di travestitismo e i meccanismi di costruzione sociale del genere.*

*Dalla performatività del genere, alla sua risignificazione collettiva.*

**Considerazioni conclusive:** Quale rappresentazione della diversità, quale politica delle immagini?

*Dall'analisi delle rappresentazioni della "differenza" (di chiunque sia al di fuori delle strutture e della cultura egemoniche), alla riscoperta della funzione politica delle immagini e del suo significato.*

*L'antinomia tra rappresentabile e irrappresentabile e l'attività critica dello spettatore di fronte al medium cinematografico.*

*Distinzione tra cineasti politici e politicamente corretti.*

*L'immagine "politica" come riconfigurazione critica delle categorie del reale e abbandono del principio delle polarità vittima/carnefice o ex colonizzatore/nuovo colonizzato.*

**Filmografia essenziale.**

**Schede dei film e analisi delle macrosequenze.**

**Bibliografia.**

## **Sommaire raisonné :**

### **Introduction.**

#### Première Partie

### **Chapitre 1.**

#### **Identités fluctuantes dans une ère « post-nationale ».**

*Les démocraties occidentales modernes traversent actuellement une crise socio- politique profonde, qui a renversé en partie ce qui était la forme traditionnelle de l'Etat-nation.*

*Cette crise, qui s'est fait jour dans de nombreux pays européens parallèlement au phénomène des grandes vagues d'immigration, s'est traduite par la rupture, de plus en plus évidente, de l'isomorphisme présumé entre un peuple et un territoire.*

*En conséquence, le concept même d'identité nationale et culturelle, déjà fortement ambigu, se soustrait encore plus aujourd'hui à des catégorisations fixes puisqu'il est le résultat de nombreuses constructions culturelles, sociales et historiques.*

#### 1.1 Le mal-être du citoyen contemporain, la *vie nue* et la négation des droits.

*La représentation actuelle du réfugié est le point de départ d'une réflexion critique sur le concept de "vie nue" proposé par G. Agamben, en relation avec les principales dynamiques de fonctionnement de la biopolitique et avec ses conséquences sur le tissu social dans les sociétés occidentales d'aujourd'hui.*

#### 1.2 Mondialisation et *différence*.

*Le phénomène de la globalisation unit des mondes différents et distants entre eux, il tente de les homologuer et crée ainsi les conditions mêmes d'une nouvelle production de "localité" et d'un élan vers une plus grande différenciation culturelle.*

*Parler aujourd'hui d'identité culturelle signifie parler de quelque chose qui apparaît comme le résultat d'une série de fusions et de rencontres, de résistances et de conflits.*

#### 1.3 Culture et cultures de l'autre, une rapide reconnaissance.

*Il existe un vaste territoire artistique varié et caractérisé par l'intérêt pour l'« autre », qui a donné naissance à certaines des expériences culturelles les plus importantes du siècle dernier. Ce territoire a croisé souvent d'autres disciplines et a toujours été caractérisé par le respect voire par la nécessité de la « différence », considérée comme un stimulus important pour ouvrir l'art au monde et l'amener à s'interroger sur lui-même.*

## Chapitre 2

### La société française d'aujourd'hui et son cinéma : traumatismes et ombres du passé colonial.

*Un des plus grands débats politiques apparus en France ces dernières années est celui lié à la situation du post-colonialisme, et en particulier aux répercussions actuelles de l'histoire coloniale sur le tissu social.*

*Comme l'a souligné I. Chambers, le terme postcolonial n'est pas simplement descriptif, mais il propose une relecture du colonialisme à travers ses « conséquences » actuelles, qui consistent à appliquer des schémas culturels coloniaux à des catégories bien précises de la population (des catégories réelles ou construites). Il s'agit également d'une question de construction du regard qui est lié à un certain imaginaire collectif dont il est difficile de se défaire, et qui a été construit et entretenu par les images des médias qui sont capables de faire apparaître comme normales, ou pas, des inégalités qui sont en réalité politiquement et culturellement déterminées.*

#### 2.1 La question de la fracture coloniale et son impact sur l'imaginaire actuel : un nouveau racisme différentialiste.

*Le racisme contemporain "différentialiste" fait émerger un nouveau type d'inégalité qui n'est plus inscrit dans la loi, mais inséré dans les pratiques sociales quotidiennes et présent dans la structure même de la société, dans sa capacité à réitérer des tabous historiques sans les assumer ni les dépasser. Il a remplacé le racisme classique, qui se fondait sur la présumée supériorité biologique d'une « race », et il théorise l'impossibilité d'une cohabitation entre des cultures différentes, tout en se focalisant sur la culture nationale dominante.*

#### 2.2 Rupture et lien avec le contexte social extérieur : symptômes d'une tendance du cinéma français contemporain.

*Dans le cinéma français à petit budget qui tourne le dos au grand spectacle, une tendance à un plus grand intimisme est apparue dès la deuxième moitié des années 90, loin d'une esthétique de la « belle image » et d'un langage simpliste ou « normalisant ». Ce cinéma met souvent en scène des personnages en marge de la société, dont le point commun est celui d'un mal-être intérieur et social, et porteurs d'une fracture qui remonte la plupart du temps à leurs origines.*

*Comparée aux films de banlieue, cette tendance apparaît plus subversive, surtout dans sa tentative d'explorer les possibilités de représentation de l'« autre » en ayant parfois recours à des techniques de mise en scène plus classiques, ou à l'inverse en refusant toute catégorisation conventionnelle et tout type de narration « universalisante ».*

## Deuxième Partie

### **Chapitre 3.**

#### **L'utopie du changement et la fragilité des institutions : *Petits frères* (1999), *L'Esquive* (2004), *Entre les murs* (2008).**

*« Petits frères », de Jacques Doillon, « Entre les murs », de Laurent Cantet, et « L'Esquive », de Abdellatif Kechiche ont été réalisés par des cinéastes provenant de contextes artistiques et personnels bien différents, mais qui sont toutefois caractérisés par certains éléments-clés communs: ils se déroulent dans certaines périphéries de la ville de Paris, ils tournent autour de la figure de certains adolescents, ils affrontent de manière transversale ou frontale l'image et la crise de l'école et de la famille en tant qu'institutions formatrices.*

*Bien qu'ils s'impliquent dans un processus de remise en question des contradictions de la France d'aujourd'hui, les trois films ne parviennent pas s'affranchir totalement d'une représentation stéréotypée de la « différence » et du melting-pot, et apparaissent ainsi destinés principalement à un public appartenant au système culturel même qu'ils dénoncent.*

*C'est pour cette raison que ces films semblent tous s'inscrire dans la lignée de la « fiction de gauche », c'est-à-dire dans un cinéma explicitement politique où il y a encore une forte médiation de la fiction et où l'on retrouve souvent une « fonction critique préétablie »<sup>2</sup> que le film tente seulement de diffuser.*

#### **3.1 *Petits frères* : la désagrégation du noyau familial et la géographie de l'exclusion.**

*« Petits frères » est un film qui raconte la perte des pères et leur absence au sein du noyau familial. La mise en scène, dépourvue de tout psychologisme, cherche à « vider » l'image cinématographique de tout cliché et à la dépouiller du moindre élément accessoire et superflu en la réduisant à l'essentiel.*

#### **3.2 *L'Esquive* et *Entre les murs* : l'école entre idéalisation et reproduction sociale.**

*« L'Esquive » et « Entre les murs » sont deux films extraordinairement complémentaires, où le monde de l'adolescence est observé dans sa relation avec le microcosme de l'école, elle-même analysée et mise en cause dans sa propre fonction éducative et pédagogique.*

*Les films mettent en lumière, à travers des stratégies narratives différentes, l'impasse de l'école française face à la question des inégalités sociales, notamment dans le rapport entre les jeunes et le monde de l'enseignement.*



## **Chapitre 4.**

### **Enquête et contre-enquête : *J'ai pas sommeil* (1993) et *Caché* (2005).**

*« J'ai pas sommeil » de C. Denis et « Caché » de M. Hanek, posent la question de l'« autre » comme une énigme à résoudre à travers une enquête, plus ou moins explicite, que le spectateur se doit de mener le premier. Ces deux films sont construits au travers de lignes narratives non-linéaires, et se prêtent ainsi à des analyses interprétatives qui permettent de comprendre les textes dans leur latence, en faisant émerger les relations entre le sens apparent et le sens caché.*

*Les deux metteurs en scène suggèrent l'impossibilité de représenter l'« autre » de manière adéquate à travers les formes traditionnelles de la narration, en remettant en question les principes mêmes de la représentation cinématographique.*

#### **4.1 *J'ai pas sommeil* (1993) : de la recherche du coupable à l'impénétrabilité de l'être humain.**

*Dans ce film, inspiré d'un fait réel, la réalisatrice se concentre sur la non-validité des dichotomies culturelles établies et abandonne la représentation superficielle ou stéréotypée de l'Autre. Ce qui émerge du film est tout autant notre incapacité à comprendre l'autre véritablement, que l'importance du droit à sa propre altérité, qui doit occuper un « troisième espace », une dimension où l'autonomie culturelle a une valeur fondamentale.*

*L'œil de la caméra reste interrogatif face à la réalité et replace les questions de la différence, de la marginalité sociale et de l'identité dans le cadre d'un refus des certitudes. En explorant les possibilités de représentation de l'« autre », C. Denis choisit de laisser l'objet de son analyse dans une zone d'ambiguïté qui ne permet ni des catégorisations simplistes, ni une explication unilatérale de la diversité.*

#### **4.2 *Caché* (2005), sous le voile des apparences : refoulement et dissimulation.**

*Le film de M. Haneke est une œuvre complexe dont les faits sont narrés de manière ambiguë, malgré ou plutôt à travers leur évidence apparente.*

*La complexité du film émerge aussi bien au niveau visuel, puisque la narration est construite entre images du passé (flash-back et images relatives à l'inconscient des personnages) et images du présent, qu'au niveau des thèmes qui mettent en cause le traumatisme de la guerre d'Algérie.*

*A partir de la question de la « trahison » des images, le metteur en scène réalise une enquête sur le visible, en confrontant le monde phénoménologique et sa reproduction technique, le regard de l'homme et celui de la technologie, et en aboutissant à la conscience de l'impossibilité d'accéder à une vérité qui n'ait pas été déjà rapportée et racontée par d'autres, vécue ou refoulée.*

## **Chapitre 5.**

### **Le cinéma comme urgence politique: *La Blessure* (2004), *Le silence de Lorna* (2008), *Welcome* (2009).**

*Dans ces trois films, respectivement de N. Klotz, des frères Dardenne et de P. Lioret, la dimension politique est présente à travers une dénonciation sociale fortement explicite qui montre les conditions de vie précaires de nombreux immigrés qui débarquent dans les sociétés européennes du bien-être économique.*

*Bien que le film des frères Dardenne mette en lumière la question de l'intégration ratée des étrangers dans le tissu social et économique des pays qui les accueillent, les films de P. Lioret et de N. Klotz se concentrent sur les expulsions des immigrés clandestins et sur la violence exercée par la police.*

*Il s'agit de films dans lesquels la narration est très forte et dans lesquels les rôles sont répartis de manière bien nette et manichéenne : d'un côté les victimes, de l'autre les bourreaux.*

#### **5.1 *La Blessure* : les non-lieux de la métropole contemporaine et les nouvelles frontières de la biopolitique.**

*La blessure à laquelle le titre du film fait référence est la blessure physique, mais aussi intérieure, de la protagoniste, Blandine, qui quitte la République démocratique du Congo et tente d'entrer en France pour retrouver son mari, lui aussi, comme elle, sans papiers.*

*Le film a été tourné dans une série de non-lieux dont l'aéroport de Roissy, tous caractérisés par l'anonymat et par un strict contrôle des flux de personnes qui entrent et qui sortent. Il s'agit ici de lignes de frontière à l'intérieur même de la ville qui représentent le double miroir de la ville de l'imaginaire et de tous les possibles, bien que fait au contraire d'exclusion et de conflit.*

*C'est dans ces non-lieux qu'est appliqué l'« état d'exception », caractérisé par une suspension temporelle du système politique et juridique normal de l'Etat, utilisé souvent en cachette, et dont les immigrés en situation irrégulière et les clandestins sont victimes.*

#### **5.2 *Le silence de Lorna* et *Welcome* : les exclus des démocraties occidentales.**

*Réalisés dans deux contextes différents (la Belgique d'aujourd'hui et la France du gouvernement actuel de Sarkozy), « Le Silence de Lorna » et « Welcome » restituent le cadre dramatique de deux terres promises en apparence où accostent les naufragés modernes du Tiers Monde, et racontent la métamorphose qui va survenir dans deux relations qui s'instaurent entre des personnes de culture et d'origine différentes.*

*Le rapport initialement déséquilibré qui unit les couples dans les deux films, déterminé surtout pas des préjugés culturels, se transformera progressivement jusqu'à être renversé, dans une perspective*

postcoloniale. Malgré ce renversement, la relation échouera dans les deux cas à cause de contingences plus grandes qui vont entraver et miner irrémédiablement les possibilités d'évolution positive de la relation et donc celles d'un happy ending.

## **Chapitre 6.**

### **Le corps comme porteur de sens et comme marque de différenciation.**

*Certains des films déjà étudiés plus haut seront analysés ici sous l'angle de la problématique du corps, considéré comme quelque chose qui pose problème, comme un lieu où les principaux mécanismes de pouvoir et de contrôle agissent, et dans laquelle les dynamiques identitaires liées au sexe sont déterminées et se manifestent.*

#### **6.1 *La Blessure* (2004) et *Le silence de Lorna* (2008) : corps blessés, corps vendus, le parcours de deux femmes.**

*« La Blessure » et « Le silence de Lorna » explorent la condition actuelle de la société à travers la représentation de la marginalité, à travers des personnages qui incarnent la posture de l'étranger par rapport à l'économie et à la richesse d'un pays. Il s'agit ici de deux femmes immigrées dans un pays étranger, qui luttent pour être intégrées et acceptées. Leur histoire est une histoire de corps exploités et réduits à de la simple marchandise, marqués par une exclusion sociale gravée physiquement sur leur corps, ainsi que par l'expérience difficile de l'immigration.*

*Dans ces deux films, la violence renvoie également au regard, de celui qui le porte et de celui qui le subit silencieusement ou le rend, en en modifiant la nature et la trajectoire : regarder, pour reprendre les termes de bell hooks, est une action politique.*

#### **6.2 *J'ai pas sommeil* (1993) : le corps transsexuel, la construction et la déconstruction du genre.**

*Le genre représente une ligne directrice du savoir, un critère permettant de distinguer, d'ordonner, d'assujettir des corps et, également donc une instance disciplinante et normalisatrice. En tant que tel, le genre peut produire les normes à travers lesquels le corps parvient à gagner une véritable existence sociale et à faire partie des catégories mêmes de l'« humain » et du « réel », considérées à leur tour comme des questions étroitement liées au pouvoir.*

*Dans le film de C. Denis le protagoniste Camille incarne un personnage transsexuel, c'est-à-dire celui qui fuit les catégorisations binaires du masculin et du féminin et qui joue avec les rôles sociaux et de genre en changeant continuellement d'identité et en restant impénétrable aussi bien pour le spectateur que pour la caméra.*

*Il s'exprime surtout à travers la performance « drag queen », un spectacle de travesti qui révèle les mécanismes de construction sociale du genre et qui représente une façon de réfléchir non seulement sur son caractère performatif, mais aussi sur sa re-signification collective.*

**Réflexions conclusives :** Quelle représentation de la diversité, quelle politique des images ?

*C'est à travers l'analyse des représentations de la différence (que l'on peut appliquer à quiconque est en dehors des structures et de la culture hégémonique) que l'on peut commencer à redécouvrir la fonction politique des images et à remettre en question sa signification, surtout au travers de la question de l'antinomie entre ce qui est jouable et ce qui ne l'est pas, de l'activité critique du spectateur et de son interprétation du médium cinématographique.*

*Si l'on considère l'ensemble des metteurs en scène étudiés ici, il apparaît que seuls certains d'entre eux sont parvenus à reconfigurer les principales catégories du réel et à réaliser des travaux politiques en abandonnant le principe de la polarité victime/bourreau ou ancien colonisateur/nouveau colonisé, sans tomber donc dans la tentation d'une représentation stéréotypée de l'« autre ».*

**Filmographie.**

**Fiches des films et analyse des macro-séquences.**

**Bibliographie.**

## Introduzione

La prospettiva abbracciata da questo lavoro, che ha come oggetto di indagine il modo in cui il cinema francese e francofono contemporaneo di finzione si è confrontato con la questione della diversità culturale, tiene necessariamente conto della situazione politico-sociale che si è delineata in Francia dal tramonto ufficiale del colonialismo a oggi, e in particolare di quella che è stata definita la *questione post-coloniale*.

Il termine “postcoloniale” fa riferimento al generale processo di decolonizzazione che ha segnato le società colonizzatrici altrettanto profondamente di quelle colonizzate, seppur in modi diversi: non si tratta di un termine semplicemente descrittivo, ma in grado di proporre una rilettura del colonialismo attraverso i suoi “postumi” attuali. Il campo postcoloniale, quindi, appare come un corpus di testi che ha come interesse principale l’analisi della relazione coloniale, così come delle prospettive subalterne e resistenti che si oppongono a essa.

Gli strumenti metodologici di studio e di analisi impiegati nel presente lavoro si innestano su quelli offerti dai Postcolonial Studies, i quali investigano concetti come quelli di alterità e di marginalità, visibili e analizzabili a livello spaziale, politico e culturale, e approfondiscono il rapporto tra i moderni “colonizzati” e “colonizzatori” << il cui conflitto viene regolato prevalentemente dalla forza militare ed economica del paese dominante >><sup>3</sup>. Questo spiega anche perché uno dei temi più di rilievo nella critica postcoloniale (e non solo) sia quello del nazionalismo e della sua << intrinseca instabilità retorica >><sup>4</sup> connessa con la formazione e la storia degli Stati-nazione europei, le cui implicazioni sociali relative all’applicazione dei diritti fondamentali dell’uomo sono oggetto di un’ampia riflessione critica che coinvolge oggi un numero crescente di esponenti del mondo artistico e culturale.

Tutto ciò fa sì che nel presente lavoro coesistano due livelli di analisi che si rimandano continuamente a vicenda: uno più marcatamente socio-culturale, che non può prescindere dalle considerazioni di alcuni importanti studiosi della contemporaneità, né dai cambiamenti politici in atto negli ultimi anni; e un secondo più specificamente estetico, che cerca di evidenziare le linee di continuità e di rottura considerate rilevanti all’interno

---

<sup>3</sup> Cit. dalla voce “Studi (post-)coloniali” del dizionario on line degli studi culturali, [www.culturalstudies.it](http://www.culturalstudies.it).

<sup>4</sup> Ibidem.

del cinema francese e di un certo cinema francofono (composto da autori anche geograficamente distanti tra loro, provenienti dal Belgio e da alcuni paesi del Maghreb). Si partirà, quindi, dai concetti di “vita nuda” e di “stato di eccezione” proposti dal filosofo italiano Giorgio Agamben, provando a utilizzarli come possibili chiavi di lettura e di interpretazione dell’attuale situazione post-coloniale, e come spunto critico per una riflessione più vasta sulla questione dei diritti di chiunque faccia parte di gruppi minoritari, alla quale si stanno dedicando da anni molti esponenti del pensiero contemporaneo, da Hanna Arendt a Judith Butler, da Zygmunt Bauman a Slavoj Žižek.

La rottura dell’isomorfismo che si considerava implicitamente “naturale” tra un popolo e un territorio, infatti, resa più evidente con l’aumento delle ondate di immigrazione ed emigrazione da un paese all’altro del mondo, ha spinto maggiormente a riflettere sulla condizione attuale di chi ricopre delle zone ibride di identità culturale, e si ritrova a dover ri-costruire o addirittura inventare dei nuovi sentimenti di appartenenza nazionale.

Se il post-colonialismo, allora, va interpretato sia come un processo di ricostruzione dei valori della cittadinanza che, più in particolare, di riformulazione critica dei significati culturali dominanti, è rilevante osservare in che modo il cinema francese recente si sia posto di fronte a tali questioni, distinguendo tra film che consolidano una visione stereotipata o politicamente corretta dell’“altro”, e film che offrono invece delle rappresentazioni più coraggiose e sovversive.

I film che compongono il corpus di analisi critica del presente lavoro vanno quindi considerati come delle tracce, degli indizi che valgono soprattutto per ciò che fanno intendere indirettamente o che tacciono; dei sintomi di processi culturali e sociali più ampi, di cui fanno inevitabilmente parte.

Poiché, come ha osservato Stuart Hall, le rappresentazioni sono dei serbatoi di significati con cui la nostra esperienza acquista un particolare senso, l’efficacia di un testo (in questo caso visuale) e del suo sistema di rappresentazioni starà soprattutto nelle posizioni che esso assegna ai soggetti in campo. Il punto della questione, quindi, non è tanto quello dell’adeguatezza o della distorsione delle rappresentazioni filmiche, ma piuttosto quello di una *politica* delle rappresentazioni, che implica il doversi occupare del modo in cui le identità vengono prodotte e assunte attraverso pratiche discorsive e testuali.

Osservando i testi filmici a disposizione, si cercherà dunque di indagare le correlazioni profonde esistenti tra le problematiche messe in scena e le modalità con cui esse vengono messe in forma, riflettendo, in alcuni casi, sul rapporto tra potere, discorso e linguaggio visivo; in particolare, si studierà il modo in cui lo sguardo della macchina da presa

costruisce e definisce l'identità di coloro che sono portatori di una diversità culturale, e il loro rapporto rispetto a quella che è sentita come la norma culturale.

Come ricorda Hall, infatti, in ogni processo di rappresentazione ha luogo una lotta per l'articolazione discorsiva dell'identità, che va sempre messa in relazione con la politica e con i sistemi culturali e sociali ad essa esterni. Proseguendo la direzione inaugurata già da Michel Foucault, lo studioso invita a una lettura critica delle pratiche discorsive in cui si producono e collocano oggi i soggetti, senza la quale non può avvenire alcuna sovversione o capovolgimento dei modelli culturali dominanti.

Queste posizioni implicano, evidentemente, la negazione di ogni tipo di concezione fissa o "essenzialista" dell'identità culturale, così come << la possibilità di un'origine o di un significato dell'identità basato su strutture dell'esperienza stabili e universalmente condivise >>, e insistono sull'idea che l'identità è sempre culturalmente, politicamente e socialmente determinata.

I film selezionati, e analizzati attraverso una prospettiva prevalentemente post-coloniale, hanno fatto emergere una tendenza interna al cinema francese e francofono attuale interessata a esplorare le diverse possibilità di rappresentazione dell'"altro", di chiunque sfugga alla norma culturale egemonica o ricopra una posizione di subalternità sociale. Tra questi film, alcuni si servono di tecniche di messa in scena più tradizionali, indirizzate a un'ampia fascia di pubblico, altri invece si collocano nel quadro del rifiuto di ogni tipo di narrazione che potremmo definire "universalizzante". Mentre i primi, pur attenti al sociale, si mantengono all'interno di un sistema di pensiero che lasciano per buona parte intatto, proponendo strutture narrative lineari e in alcuni casi prevedibili, i secondi, al contrario, privilegiano << le retrait et la suggestion plutôt que le voyeurisme ou la "consommation" visuelle et narrative de l'"autre" >>.<sup>5</sup>

Interrogarsi sul modo in cui il nostro tempo affronta la questione dell'alterità e della differenza, e studiare i film intesi come produzioni culturali in parte emblematiche di una società data, condurrà verso una distinzione tra testi che legittimano l'esistente, o lo denunciano ma senza contestarlo né comprometterne l'ordine, e testi che invece tentano di ribaltarne i meccanismi di funzionamento. Questa seconda categoria non si accontenta più, semplicemente, di individuare gli stereotipi legati alla diversità, ma considera implicitamente il testo filmico come una costruzione stratificata e complessa, di cui mettere in evidenza gli aspetti più opachi e ambigui.

---

<sup>5</sup> M. Beugnet, « Le souci de l'autre: réalisme poétique et critique sociale dans le cinéma français contemporain », in: Iris, n. 29., 2000, p. 65.

Il quesito che il presente lavoro sottintende ha proprio a che vedere con tali questioni, e in particolare con la possibilità di esistenza di un cinema in cui le identità diverse rispetto a una cultura egemonica siano rappresentate *non* necessariamente come “l’Altro”.

Uno dei tratti fondamentali del discorso coloniale, infatti, è la sua dipendenza dal concetto di fissità nella costruzione dell’alterità, e il fatto che si serva dello stereotipo (inteso come strategia discorsiva), che si ripete sempre anche di fronte al mutare delle congiunture storiche e sociali. La forza dello stereotipo sta proprio nell’essere una forma fissa, bloccata, di rappresentazione<sup>6</sup>, che semplifica inevitabilmente la complessità del reale e ignora del tutto i processi di formazione delle diverse identità culturali.

Una rappresentazione non stereotipata, allora, tratterà il tema della differenza culturale come qualcosa di complesso e fluttuante, come il risultato di elementi e fattori sia esterni (sociali e storici), che interni, privati, e si sforzerà di non rinchiudere la questione nei margini di una comprensione totale e totalizzante.

L’approdo auspicabile, infatti, non è a una rappresentazione ben definita dell’alterità culturale (ovvero la risposta alla principale domanda posta dagli studi postcoloniali: “What is *another* culture?”), peraltro impossibile, ma a un superamento di una forma mentis e di un linguaggio estetico esclusivamente “binari”, che si servono solo di contrapposizioni tra termini antitetici (come quelli oppressori/oppressi) per spiegare i conflitti culturali del presente, verso una finale posizione intermedia tra universalismo e relativismo culturale.

---

<sup>6</sup> H. Bhabha, in: C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard, *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2002, p. 169.



## Introduction

La perspective embrassée par ce travail, qui a comme objet d'enquête la façon dont le cinéma français et francophone contemporain de fiction a affronté la question de la diversité culturelle, tient nécessairement compte de la situation politique et sociale de la France, du déclin officiel du colonialisme à aujourd'hui, et particulièrement de ce qui a été défini comme la *question postcoloniale*.

Le terme « postcolonial » fait référence au processus général de décolonisation qui a marqué tout aussi profondément bien que de manière différente les sociétés colonisatrices et celles qui ont été colonisées : il ne s'agit pas d'un terme simplement descriptif, mais capable de proposer une relecture du colonialisme à travers ses conséquences actuelles. Le domaine postcolonial apparaît donc comme un corpus de textes qui a comme intérêt principal l'analyse de la relation coloniale, ainsi que des points de vue secondaires ou qui s'y opposent.

Les instruments méthodologiques d'étude et d'analyse utilisés ici se greffent sur ceux offerts par les Postcolonial Studies qui étudient des concepts comme ceux de l'altérité et de la marginalité, visibles et analysables au niveau spatial, politique et culturel, et se penchent sur le rapport entre les « colonisés » et les « colonisateurs » modernes, dont le conflit est surtout réglé par la force militaire et économique du pays dominant.

Ceci explique aussi pourquoi un des thèmes les plus importants de la critique postcoloniale est celui du nationalisme et de son « instabilité rhétorique intrinsèque » lié à la formation et à l'histoire des Etats-nations européens, dont les implications sociales relatives à l'application des droits fondamentaux de l'homme font l'objet d'une ample réflexion critique, qui implique aujourd'hui un nombre croissant de personnalités du monde artistique et culturel.

Ainsi l'analyse se fera à deux niveaux qui se renvoient continuellement l'un à l'autre : un niveau nettement orienté sur le socio-culturel, qui ne peut faire abstraction des considérations de certains des plus grands spécialistes de l'époque contemporaine, ni des changements politiques qui ont eu lieu ces dernières années ; et un second plus spécifiquement esthétique, qui essaye de souligner les lignes de continuité et de rupture considérées importantes dans le cinéma français et dans certains films francophones (avec

des auteurs géographiquement éloignés entre eux provenant de Belgique et de certains pays du Maghreb).

Nous partirons donc des concepts de « vie nue » et d'« état d'exception » proposés par le philosophe italien Giorgio Agamben, en tentant de les utiliser comme des clés de lecture et d'interprétation possibles de la situation actuelle postcoloniale, et comme un point de départ pour une réflexion plus vaste sur la question des droits de tout homme appartenant à un groupe minoritaire, sur laquelle se penchent depuis plusieurs années de nombreux représentants de la pensée contemporaine, de Hanna Arendt à Judith Butler, en passant par Zygmunt Bauman et Slavoj Žižek.

En effet, la rupture de l'isomorphisme que l'on considèrerait implicitement « naturel » entre un peuple et un territoire, rendue plus visible avec l'augmentation des vagues d'immigration et d'émigration d'un pays à un autre du monde, a poussé à réfléchir sur la condition actuelle de celui qui recouvre des zones hybrides d'identité culturelle et se retrouve à devoir reconstruire ou même s'inventer de nouveaux sentiments d'appartenance nationale.

Alors, si le post-colonialisme est interprété à la fois comme un processus de reconstruction des valeurs de la citoyenneté et, plus précisément, comme un processus de reformulation critique des significations culturelles dominantes, il est important de souligner de quelle façon le cinéma français récent s'est positionné face à de telles questions, en faisant une distinction entre les films qui consolident une vision stéréotypée ou politiquement correcte de l'« autre » et les films qui offrent à l'inverse des représentations plus courageuses et plus subversives.

Les films qui composent notre corpus d'analyse critique doivent être considérés comme des traces et des indices qui valent surtout pour ce qu'ils font comprendre indirectement ou pour ce qu'ils taisent, des symptômes des processus culturels et sociaux plus larges dont ils font inévitablement partie.

Comme l'a fait remarquer Stuart Hall, qui dit que les représentations sont des réserves de sens avec lesquelles notre expérience acquiert un sens particulier, l'efficacité d'un texte (dans ce cas précis visuel) et de son système de représentations tiendra surtout aux positions qu'il assigne aux sujets dans le champ. La question n'est donc pas tant celle de l'adéquation ou de la distorsion des représentations filmiques, mais plutôt celle d'une *politique* des représentations qui implique de devoir s'intéresser à la façon dont les identités sont produites et assumées à travers des pratiques discursives et textuelles.

Nous tenterons donc d'étudier, en observant les textes filmiques à disposition, les corrélations profondes existant entre les problématiques mises en scène et les modalités avec lesquelles celles-ci sont mises en forme, et en réfléchissant, dans certains cas, sur le rapport entre pouvoir, discours et langage visuel. Nous nous pencherons en particulier sur la façon dont le regard de la caméra construit et définit l'identité de ceux qui sont porteurs d'une diversité culturelle, et leur rapport envers ce qui est perçu comme la norme culturelle.

En effet, comme le rappelle Hall, dans tout processus de représentation a lieu une lutte pour l'articulation discursive de l'identité, qui doit toujours être mise en relation avec la politique et les systèmes culturels et sociaux qui lui sont extérieurs. En poursuivant la direction déjà inaugurée par Michel Foucault, Hall invite à une lecture critique des pratiques discursives où se produisent et se situent aujourd'hui les sujets, et sans laquelle aucune subversion ni aucun renversement des modèles culturels dominants ne sont possibles.

Ces positions impliquent évidemment la négation de tout type de conception fixe ou « essentialiste » de l'identité culturelle, ainsi que la possibilité d'une origine ou d'un sens de l'identité basée sur des structures de l'expérience stables et universellement partagées, et insistent sur l'idée que l'identité est toujours culturellement, politiquement et socialement déterminée.

Les films sélectionnés et analysés à travers une perspective principalement postcoloniale, ont fait émerger une tendance interne au cinéma français et francophone actuel qui vise à explorer les différentes possibilités de représentation de l'« autre », de quiconque échappe à la norme culturelle hégémonique ou assume une position sociale subalterne. Certains de ces films font appel à des techniques de mise en scène plus traditionnelles, adressées à un public plus large, tandis que d'autres s'opposent à tout type de narration « universalisante ». Les premiers, bien qu'étant attentifs au social, se maintiennent dans un système de pensée qu'ils ne bousculent pas ou peu en proposant des structures narratives linéaires et dans certains cas prévisibles. Les seconds, à l'inverse, privilégient la suggestion plutôt que le voyeurisme ou la "consommation" visuelle de l' "autre".

S'interroger sur la façon dont notre temps affronte la question de l'altérité et de la différence, et étudier les films en tant que productions culturelles partiellement emblématiques d'une société donnée, amènera à établir une distinction entre des textes qui légitiment ou dénoncent l'existant, mais sans le contester ni en compromettre l'ordre, et des textes qui à l'inverse tentent d'en renverser les modes de fonctionnement. Cette

seconde catégorie ne se contente plus simplement d'identifier les stéréotypes liés à la diversité, mais elle considère implicitement le texte filmique comme une construction stratifiée et complexe, dont il faut souligner les aspects les plus opaques et les plus ambigus.

Le problème soulevé ici renvoie précisément à de telles questions, et en particulier à l'existence possible d'un cinéma où les identités différentes de la culture hégémonique *ne* sont *pas* représentées nécessairement comme « l'Autre ».

En effet, un des traits fondamentaux du discours colonial est sa dépendance vis-à-vis du concept de fixité dans la construction de l'altérité, et le fait qu'il ait recours au stéréotype (considéré comme stratégie discursive) qui se répète toujours même face à l'évolution des conjonctures historiques et sociales. La force du stéréotype tient justement à sa forme de représentation fixe et figée, qui simplifie inévitablement la complexité du réel et ignore totalement les processus de formation des différentes identités culturelles.

Ainsi, une représentation non stéréotypée traitera le thème de la différence culturelle comme quelque chose de complexe et de fluctuant, comme le résultat d'éléments et de facteurs aussi bien externes (sociaux et historiques) qu'internes et privés, et s'efforcera de ne pas confiner la question aux marges d'une compréhension totale et totalisante.

En effet, l'approche souhaitable n'est pas une représentation bien définie de l'altérité culturelle (c'est-à-dire la réponse à la principale question posée par les spécialistes postcoloniaux : « What is *another* culture? »), d'ailleurs impossible, mais un dépassement d'une tournure d'esprit et d'un langage esthétique exclusivement « binaires », utilisant uniquement des oppositions de termes antithétiques (comme les oppresseurs/les opprimés) pour expliquer les conflits culturels du présent, afin de parvenir à une position finale intermédiaire entre universalisme et relativisme culturel.

## **Parte Prima.**

## Capitolo Primo. Identità fluttuanti in un'era “post-nazionale”.

<< E' una cultura, la nostra, che ha scommesso sull'universale, e il pericolo che incombe su essa è di morire di universale... (...) Diffidiamo di una tale idea, che è divenuta universale solo formalizzandosi nell'astrazione, esattamente come quella di rivoluzione, e a questo titolo altrettanto divoratrice di singolarità quanto la rivoluzione lo è dei suoi figli. >>

(Jean Baudrillard, *America*, 1986)

### 1.1 Il malessere del cittadino contemporaneo: la vita *nuda* e i diritti negati

Nel 1943 Hanna Arendt scriveva un articolo dal titolo *We refugees (Noi, i rifugiati)*, apparso in una piccola rivista ebraica dell'epoca “The Menorah Journal”, nel quale rifletteva, a partire dalla complessa figura del rifugiato politico, sulla condizione dell'uomo moderno e sulla crisi dei diritti umani faticosamente conquistati nel corso della Storia. La condizione del rifugiato sarebbe diventata, attraverso le riflessioni della Arendt, il paradigma di una nuova coscienza della storia, e la testimonianza di un cambiamento storico e politico molto importante. La questione, che divenne col tempo per la Arendt una vera e propria necessità personale<sup>7</sup>, fu da lei ripresa e sviluppata in seguito in numerose pubblicazioni e articoli, e in particolare in un saggio contenuto in una delle sue opere più importanti, *Le origini del totalitarismo*, pubblicata nel 1951.

Il saggio in questione ha un titolo di per sé già forte ed esplicito: “Il declino dello Stato-nazione e la fine dei diritti dell'uomo”, e raccoglie una serie di lucide riflessioni di carattere storico e filosofico sul lento processo di sgretolamento e indebolimento, a partire già dalla fine della Seconda Guerra mondiale, del valore e del significato stesso dei diritti umani.

---

<sup>7</sup> Nel 1933 H. Arendt scappò dalla Germania nazista e si trasferì a Parigi. Nel 1940 fu internata nel campo di Gurs in quanto “straniera sospetta” e successivamente rilasciata. Nel 1941 riuscì a lasciare la Francia e si trasferì a New York. Fino al 1951, anno in cui le venne data la cittadinanza statunitense, fu priva di diritti politici.

Le considerazioni della Arendt hanno rappresentato un punto di partenza fondamentale per molte delle analisi odierne sulle attuali società occidentali, condotte da importanti filosofi e studiosi contemporanei come G. Agamben, J. Butler, Z. Bauman e S. Žižek, e restano tutt'ora una chiave teorica preziosa per ogni tipo di riflessione e interpretazione della realtà sociale e politica del mondo di oggi.

Come aveva osservato H. Arendt è già a partire dalla fine del primo conflitto mondiale, e in particolare dalle sue conseguenze sociali sui paesi non vincitori, che l'Europa subisce un nuovo assetto geografico e che emerge per la prima volta una situazione politica internazionale completamente nuova.

La liquidazione politica di paesi come la Russia e l'Austria-Ungheria aveva determinato delle conseguenze sociali radicali sulle loro popolazioni, rimaste senza la possibilità di lavorare, senza uno statuto sociale, senza un governo che le rappresentasse più o le potesse proteggere.

Queste popolazioni, osserva la Arendt, avevano indirettamente e definitivamente perso quei diritti fondamentali che altro non sono che i diritti umani, che avrebbero dovuti essere tutelati *a prescindere* dall'appartenenza politica ad uno specifico Stato nazionale.

E' con l'apparizione di questi gruppi minoritari che si assiste in Europa, secondo la Arendt, ad un punto di non ritorno, e che si introduce un nuovo elemento di esclusione politica e sociale, così che la definizione stessa di "diritti umani" inizia gradualmente a diventare il sinonimo di un idealismo vuoto e senza speranza.

Di fronte al peso di tali cambiamenti e alla presenza di intere popolazioni diventate per molti versi apolide, la forma dello Stato-nazione si dimostrò incapace di risolvere i nuovi problemi della politica mondiale e di garantire l'applicazione di quei diritti umani che fino ad allora erano stati considerati fondamentali e inalienabili. L'apparizione di nuove minoranze e la nascita di movimenti di rifugiati iniziarono a far emergere interrogativi importanti, da un lato sulla validità e sull'applicazione effettiva dei diritti umani, e dall'altro sulla profonda fragilità della forma politica dello Stato-nazione, che iniziò in quel momento ad entrare irrimediabilmente in crisi.

Nella sua analisi H. Arendt cerca di risalire alle origini, in Europa, della formazione e della proclamazione di quei diritti e in particolare, quindi, alla Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino ottenuta in seguito alla Rivoluzione Francese, e ne mette in luce alcuni aspetti secondo lei contraddittori. La Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino contiene indirettamente, secondo la Arendt, un paradosso difficile da risolvere: essa, infatti, fa apparentemente appello ad una figura universale di uomo, di individuo, ma

effettivamente il suo referente è il popolo francese, così come ogni popolo di una specifica nazione.

In altri termini vi è un'identificazione implicita, alla base della Dichiarazione, tra i diritti dell'uomo e quelli del popolo, all'interno del più ampio quadro di riferimento che è il sistema dello Stato-nazione. L'uomo, così com'è inteso dalla Dichiarazione, appare alla Arendt come una figura profondamente astratta che si traduce, nella pratica, nella figura politica del cittadino, in riferimento, quindi, ad un determinato Stato nazionale.

L'identificazione tra i diritti dell'essere umano e quelli del cittadino di una determinata nazione diventa chiara, secondo la Arendt, nel preciso momento in cui iniziano ad apparire delle minoranze prive di un paese e di un governo di riferimento (e private per questo dei loro diritti fondamentali) e in cui, quindi, i diritti dell'uomo cominciano a rappresentare una precisa questione politica di ordine pratico.

La perdita dei diritti nazionali del cittadino inizia a diventare, in questo modo, anche la perdita dei principali diritti dell'uomo che dovrebbero essere, invece, indipendenti e *precedenti* rispetto alle questioni della cittadinanza e della nazionalità.

Con il corso del tempo e della Storia, quelle che erano inizialmente delle minoranze sono diventate inevitabilmente più numerose, così da mettere definitivamente in crisi e in questione il significato stesso dei diritti umani e soprattutto la loro applicazione concreta all'interno del quadro politico e sociale delle odierne società occidentali.

Le lucide riflessioni e l'analisi della Arendt, infatti, risultano particolarmente lungimiranti se calate nel contesto del mondo di oggi, nell'epoca che è stata emblematicamente definita da A. Appadurai come *postnazionale*. Il termine utilizzato dallo studioso rimanda, evidentemente, alla crisi dello Stato-nazione, la cui forma tradizionale è diventata per alcuni aspetti ormai obsoleta e sostituita da diverse altre forme di identità e di affiliazione; se un tempo, infatti, il suolo rappresentava il collegamento necessario tra affiliazione territoriale e monopolio statale dell'uso della forza, oggi le identità ruotano sempre meno intorno all'immagine e alla realtà del suolo.

L'aumento esponenziale, inoltre, dei movimenti migratori dalle zone povere del pianeta verso quelle più ricche ma anche da sud a nord di uno stesso paese, oltre che da una città all'altra, ha contribuito notevolmente alla crisi dello Stato, sempre più incapace di controllare o limitare i flussi migratori delle popolazioni.

Di fronte alla realtà attuale di quelle che Appadurai ha definito le nuove "locazioni postnazionali", le considerazioni di Hanna Arendt risuonano ancora oggi particolarmente vere: risulta evidente, infatti, che i diritti dell'uomo nati dalla Rivoluzione Francese siano



strettamente correlati e dipendenti dal contesto del sistema degli Stati-nazione, senza il quale finiscono col perdere il loro significato profondo.

Proprio in quanto figli della Rivoluzione, inoltre, quei diritti avevano rappresentato il nuovo fondamento delle società civili, il momento di massimo progresso e civilizzazione, e la loro mancata applicazione ad alcune categorie di individui rappresenta un enorme paradosso sul quale è difficile, oggi, non soffermarsi a riflettere.

Il dramma paradossale insito nella perdita dei diritti (e nella perdita di comunità politiche desiderose di avere certi diritti) consiste proprio, secondo la Arendt, nel fatto che essa corrisponde al preciso momento di alcune delle conquiste storiche più importanti per l'uomo, ovvero al momento di un apparente stato di estrema civilizzazione. I diritti nati dalla Rivoluzione Francese si dimostrano invece, per molti versi, un' "astrazione" che ha validità soprattutto teorica e che nasce nel cuore del sistema - nazione, in cui i valori universali della *liberté*, dell'*égalité* e della *fraternité* racchiudono aspetti in realtà ambigui e complessi.

### *La figura del rifugiato*

Senza entrare nel contesto specifico della nazione francese, che verrà approfondito successivamente, risulta interessante a questo punto collegare le riflessioni fin qui esposte con quelle di un importante filosofo contemporaneo, Giorgio Agamben, il quale è stato profondamente influenzato dal pensiero di H. Arendt, tanto da farne il fulcro e il punto di partenza di molti dei suoi scritti dedicati all'analisi delle condizioni politiche delle società occidentali di oggi.

Agamben parte proprio dalle teorizzazioni di H. Arendt relative al collegamento sotterraneo tra le sorti dei diritti dell'uomo e la crisi della forma politica dello Stato-nazione, dimostrato attraverso l'esempio specifico della figura del rifugiato: esso, che avrebbe dovuto e dovrebbe tutt'oggi incarnare << l'uomo dei diritti >><sup>8</sup>, segna invece, di fatto, la fine di questo concetto.

Quella del rifugiato è una figura centrale della nostra storia politica, che mette in crisi i fondamenti stessi su cui si regge lo Stato-nazione e apre il campo a nuove categorie concettuali, oltre che ad una riflessione più ampia sulle contraddizioni e i paradossi delle odierne democrazie occidentali.

---

<sup>8</sup> G. Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*, Torino, Einaudi, 2005, p. 139

Il rifugiato è colui che dovrebbe ricordare, soprattutto oggi, l'applicazione dei diritti dell'uomo non in quanto cittadino ma in quanto "semplice" essere umano, e rappresenta invece una figura problematica tramite cui è emersa tutta l'ambiguità e la vacuità di quei diritti, che si presupponevano sacri e inalienabili per ogni individuo. L'immagine del rifugiato, infatti, spezza l'identità considerata implicita tra l'uomo e il cittadino, ovvero spezza la presunta continuità tra *natività* e *nazionalità* data spesso per scontata, ed esibisce in questo modo lo scarto esistente tra nascita e nazione, sul cui nesso si era indirettamente fondata la Dichiarazione del 1789.

Secondo Agamben ciò che è implicito nella Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino è proprio l'idea, o meglio la finzione, che << la *nascita* divenga immediatamente *nazione*, in modo che fra i due termini non possa esservi alcuno scarto >><sup>9</sup> e che quindi i diritti si riferiscano all'uomo solo nella misura in cui egli ricopre il ruolo del cittadino.

E' come se, in un certo senso, l'uomo e il cittadino formassero non due realtà autonome ma una realtà percepita come unitaria, in cui il primo (l'uomo) è sempre contenuto nel secondo (il cittadino) e si mostra solo attraverso di esso.

Agamben sottolinea l'importanza di evidenziare la storicità della proclamazione dei diritti dell'uomo, ovvero di non considerarli tanto come dei principi legati a dei valori eterni e universali, ma di osservarli e analizzarli soprattutto secondo la loro funzione storica, in relazione, quindi, alla formazione del moderno Stato-nazione.

E' su questo nodo teorico che si gioca l'aspetto più importante del discorso di Agamben, il quale ha osservato che le dichiarazioni dei diritti hanno implicato << l'iscrizione della vita naturale nell'ordine giuridico-politico dello Stato-nazione >><sup>10</sup>. Questo fatto non è senza conseguenze, in quanto è proprio la *nascita* a diventare la fonte del diritto, la quale però si fonde immediatamente nella figura del cittadino, in cui gli stessi diritti vengono conservati e tutelati. La nazione, che da un punto di vista etimologico deriva proprio da *nascere*, chiude infine il cerchio, in quanto è in essa che risiede il principio di sovranità; da quella che era, nel passato, la sovranità regale, quindi, si passa alla sovranità nazionale.

All'interno del discorso teorico di Agamben la distinzione tra vita naturale e vita politica ricopre un'importanza fondamentale, tanto da rappresentare il filo rosso di molti dei suoi scritti e, più in generale, l'asse portante di una più ampia e complessa riflessione sullo stato attuale delle moderne democrazie occidentali.

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 142.

<sup>10</sup> Ivi, p. 140.

## *Il biopotere e la vita nuda*

Il filosofo parte da una distinzione tra due termini-chiave che risale all'antica Grecia: il termine *zoé*, che indica la vita puramente biologica, e il termine *bios*, che fa riferimento alla vita prettamente politica. Se la *zoé* rimanda all'uomo inteso come puro e semplice essere vivente, la *bios*, invece, si riferisce all'uomo come soggetto politico, preso in considerazione attraverso l'insieme delle sue attività pubbliche; questi due poli, o due aspetti differenti della vita dell'uomo, venivano in passato tenuti distinti l'uno dall'altro, e in particolare la *zoé* era esclusa dal mondo della vita politica e dai suoi meccanismi, restando confinata nell'ambito della mera vita riproduttiva.

La situazione, osserva Agamben, è profondamente mutata nel corso della Storia, ed è proprio alle soglie dell'età moderna che la vita biologica e naturale ha iniziato ad essere gradualmente inclusa nelle dinamiche del potere politico, così da creare, oggi, una vera e propria *biopolitica*.<sup>11</sup>

La Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino (e con essa anche tutte le altre dichiarazioni dei diritti), ha rappresentato un momento fondamentale da questo punto di vista: in essa, infatti, << il principio di natività e il principio di sovranità (...) si uniscono ora irrevocabilmente nel corpo del "soggetto sovrano" per costituire il fondamento del nuovo Stato-nazione >><sup>12</sup>.

Ciò che Agamben vuole evidenziare, quindi, è che una delle caratteristiche più rilevanti dei moderni Stati nazionali nel corso del XIX e del XX secolo consiste proprio nella loro << vocazione "nazionale" e biopolitica >>, secondo la quale il vero fondamento dello Stato non è tanto l'uomo inteso come soggetto politico, ma prima di tutto la sua vita nuda, la sua nascita, che << è investita come tale dal principio di sovranità >>.<sup>13</sup>

L'aspetto contraddittorio di questo fenomeno è che, come si è visto, si è creata una forte linea di continuità tra la *nascita* e la *nazione*, così che all'uomo sono riconosciuti determinati diritti solo in quanto cittadino di una nazione; è la cittadinanza ad assumere una centralità nuova e rilevante nelle questioni politiche moderne e a diventare, soprattutto oggi, una questione che pone una serie di problemi.

---

<sup>11</sup> Secondo l'ottica foucaultiana, su cui si fonda il ragionamento teorico di Agamben, il termine "biopolitique" << désigne la manière dont le pouvoir tend à se transformer, entre la fin du XVIII siècle et le début du XIX siècle, afin de gouverner non seulement les individus à travers un certain nombre de procédés disciplinaires, mais l'ensemble des vivants constitués en population. (...) La biopolitique s'occupera donc de la gestion de la santé, de l'hygiène, de l'alimentation, de la sexualité, de la natalité etc., dans la mesure où ceux-ci sont devenus des enjeux politiques. >> (da: J. Revel, *Dictionnaire Foucault*, Paris, Ellipses, 2008, p. 25.).

<sup>12</sup> G. Agamben, op. cit., p. 141.

<sup>13</sup> Ivi, p. 142.

Quello della cittadinanza, quindi, è iniziato a diventare un tema politico di crescente attualità, che investe totalmente la questione dello « scollamento tra i diritti dell'uomo e i diritti del cittadino »<sup>14</sup> e che invita obbligatoriamente a riflettere sulle nuove categorie rappresentate da chi, come gli apolidi o i rifugiati, non si riconosce e non fa parte del sistema di un determinato Stato.

Nel momento in cui la situazione politica internazionale ha iniziato, come ha suggerito la Arendt a partire dalla fine del primo conflitto mondiale, a subire dei profondi sconvolgimenti, lo scarto fino a quel momento non ancora evidente tra nascita e nazione ha iniziato a diventare palese, fino a mettere in crisi definitivamente la “fortezza” stessa del sistema-Stato. Una delle conseguenze più gravi ed evidenti di questa situazione consiste nel fatto che l'identità nazionale « si è congelata in un “fatto”, un “elemento dato” » , in quanto « si è allargato un divario, dolorosamente percepito, tra ciò che quell'idea implicava, insinuava, suggeriva, e lo *status quo ante* ».<sup>15</sup>

La crisi della forma dello Stato-nazione, e di conseguenza del significato stesso di “identità nazionale”, deriva proprio dal collasso del presunto isomorfismo tra un popolo, un territorio e una sovranità legittima, e della loro presunta corrispondenza “naturale”. L'appartenenza *naturale* a una nazione per effetto della semplice nascita è stata, come denuncia Agamben, una finzione faticosamente costruita nel corso della Storia, messa sempre più in discussione dalla proliferazione di gruppi di popolazioni de-territorializzate e di conseguenti costruzioni identitarie che superano il quadro e i confini nazionali.

E' necessario, quindi, riflettere profondamente intorno alle considerazioni di H. Arendt dalle quali si è partiti, a cominciare dalla figura stessa del rifugiato, ovvero di colui che fa emergere la *nuda vita* di cui parla Agamben, rimasta priva dei diritti fondamentali che sono i diritti dell'uomo, ancora prima del cittadino; egli rappresenta una figura-limite che mette oggi in discussione, in maniera evidente e drammatica, le categorie fondamentali sulle quali si reggono i moderni Stati nazionali.

Attraverso la figura del rifugiato, infatti, i nessi nascita-nazione e uomo-cittadino emergono in tutta la loro fragilità e nelle loro contraddizioni, e le loro dinamiche entrano a far parte di quella tendenza più generale che, secondo Agamben, caratterizza la maggior parte delle società occidentali di oggi e che egli definisce, come si è detto, a partire da M. Foucault, la *biopolitica*. Foucault, infatti, aveva già denunciato i modi subdoli attraverso i quali « il potere si è dato la funzione di gestire la vita » , osservando come « al vecchio

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 147.

<sup>15</sup> Z. Bauman, Op. cit., p.19.

diritto di *far* morire o di *lasciar* vivere si è sostituito un potere di *far* vivere o di *respingere* nella morte >>, altrimenti definito “bio-potere”.<sup>16</sup>

L’avvento del bio-potere segna secondo Foucault un cambiamento radicale rispetto al passato e rispetto al potere tradizionalmente inteso, in quanto << la vecchia potenza della morte in cui si simbolizzava il potere sovrano è ora ricoperta accuratamente dall’amministrazione dei corpi e dalla gestione calcolatrice della vita >>; in altri termini, è proprio << l’assunzione della vita da parte del potere, più che la minaccia dell’uccisione, che gli dà accesso fino al corpo. >><sup>17</sup>

Come ha osservato Pietro Montani, Foucault ha il merito di aver collocato il termine *biopolitica* in un adeguato contesto teorico e filosofico volto a un’indagine sui dispositivi di potere esercitati attraverso forme di assoggettamento concrete, riferite soprattutto allo spazio e al corpo, e di aver mostrato come il potere non sia in realtà qualcosa che << “si applica”, giuridicamente, agli individui, ma “transita attraverso” di loro costituendoli come soggetti >>. <sup>18</sup> La comparsa stessa della popolazione come moderno soggetto politico rappresenta, nell’ottica di Foucault, uno degli eventi cruciali per la definizione del biopotere, poiché essa rimanda a un insieme di individui il cui statuto è, prima che giuridico, biologico; la popolazione, infatti, va continuamente “assicurata”, controllata e rafforzata, evidentemente non attraverso la legge esplicita, ma facendo appello, piuttosto, alla norma implicita.

Tuttavia, secondo Agamben, la biopolitica non consiste tanto nell’implicazione della vita biologica dell’uomo nei calcoli del potere politico e statale (aspetto, questo, già denunciato acutamente da Foucault), quanto nel fatto che la *zoé* e la *bios* sono ormai entrate in una zona di profonda indistinzione, in cui i confini e i limiti di un aspetto sfumano in quelli dell’altro. E’ proprio sul rapporto tra questi due aspetti della vita dell’uomo che si consuma oggi, secondo Agamben, una delle più gravi aporie delle società contemporanee: nel momento stesso in cui si assiste spesso a rivendicazioni almeno formali dei valori della democrazia, essa si rivela inaspettatamente incapace di salvaguardare i diritti della *zoé*, ovvero di quella vita nuda << alla cui liberazione e alla cui felicità aveva dedicato tutti i suoi sforzi >>. <sup>19</sup>

Se esclusione ed inclusione, *bios* e *zoé*, si confondono ormai tra loro, anche la biopolitica si può rovesciare in ogni momento in “tanatopolitica”, ovvero in una politica della morte, o di

---

<sup>16</sup> M. Foucault, *La volontà di sapere*, Paris, Gallimard, 1976, p. 122; 124.

<sup>17</sup> Ivi, p. 123; 126.

<sup>18</sup> P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell’età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007, p. 26.

<sup>19</sup> G. Agamben, op. cit., p. 13.

“protezione negativa della vita”. Quest’ultima definizione, volutamente ambigua e contraddittoria, è stata utilizzata dallo studioso Roberto Esposito<sup>20</sup> proprio in riferimento alla profonda anomalia della biopolitica adottata da molte delle odierne società occidentali, che per salvaguardare in maniera quasi ossessiva la vita umana, in realtà finisce per costituirne una minaccia. Non a caso Esposito propone di contrapporre in maniera netta la biopolitica intesa come biopotere (o politica *sulla* vita) dalla biopolitica concepita invece come politica *della* vita, nella quale intravede opportunità realmente emancipative per l’uomo.

Alla luce di queste considerazioni la questione dei diritti assume un senso più complesso e pone nuovi interrogativi, soprattutto relativi alla dicotomia esistente tra un livello formale e un livello di concreta applicazione, ben esplicitata da Jean Baudrillard in uno dei suoi scritti più famosi, *La société de consommation*.<sup>21</sup> Il sociologo francese denuncia alcuni dei falsi “miti” di cui si nutrono le società moderne, tra cui quello della felicità, del benessere, della ricchezza e, non ultimo, il mito dell’uguaglianza tra gli uomini, di un’*égalité* ostentata e realizzata soprattutto da un punto di vista formale e non sostanziale.

L’uguaglianza, esattamente come la felicità, è uno dei diretti referenti delle società dei consumi ed era già diventata, negli anni in cui il sociologo scriveva, un semplice valore “pubblicitario”, un puro segno esteriore il cui significato e la cui applicazione sono in realtà profondamente vacui. I diritti sociali vengono ancora oggi ostentati e branditi come se fossero degli slogan, degli indicatori esterni delle società del benessere, che vanno a convergere in un’ideologia democratica globale che maschera la democrazia in realtà assente e un’idea di uguaglianza che in realtà è profondamente ambigua.<sup>22</sup>

Le provocatorie e sicuramente non ottimistiche affermazioni di Baudrillard mostrano di avere, oggi, un fondo di inquietante verità, soprattutto se inserite nel quadro delle riflessioni fin qui affrontate, e in particolare se collegate all’analisi di Agamben, il quale, non a caso, ha molto insistito sull’ambiguità insita nella questione dei diritti dell’uomo.

Il concetto stesso di “popolo”, che è il referente delle carte dei diritti, non rimanda mai secondo il filosofo ad un soggetto unitario ed omogeneo, ma anzi oscilla continuamente tra i due poli già precedentemente esposti: il popolo come corpo politico integrale e il popolo come insieme di esseri viventi.

Come si è potuto vedere, la differenziazione tra *zoé* e *bios* si riferisce proprio a questi due poli, ovvero a due aspetti diversi della vita umana, intorno ai quali si giocano oggi le più

---

<sup>20</sup> R. Esposito, *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*, Milano, Mimesis, 2008.

<sup>21</sup> J. Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 60-61.

importanti e decisive strategie politiche delle società occidentali; il Popolo come corpo politico unitario, incluso perfettamente nella società, si contrappone al popolo che è invece formato da una molteplicità frammentaria di corpi, da un insieme di *vite nude* e anonime che subiscono dei processi di esclusione a diversi livelli.

L'aporia denunciata da Agamben si manifesta di nuovo in tutta la sua evidenza: se da un lato, infatti, le democrazie occidentali "riscoprono" la *vita nuda* dell'uomo (prima che del cittadino) mettendola al centro delle principali strategie politiche di attenzione e controllo delle popolazioni, dall'altro la escludono, sotto molti aspetti, dai diritti fondamentali che la dovrebbero invece tutelare. L'esclusione della "nuda vita" dallo spazio politico e dei diritti non è comunque tale in tutti i sensi, ma assume piuttosto la forma paradossale di un'"esclusione inclusiva": la vita biologica, infatti, rientra nell'orizzonte del diritto proprio tramite il fatto che ne viene bandita.

A questo proposito i filosofi Toni Negri e Michael Hardt hanno invece proposto di sostituire il concetto di popolo con quello di *moltitudine*, a partire dal quale si può oggi, secondo i due studiosi, tentare di fondare una vera ed efficace azione politica; la moltitudine, rispetto al popolo che rimanda a un'unità indifferenziata, è invece << composta da un complesso di *singolarità* >><sup>23</sup>, ovvero da un insieme di << soggetti sociali le cui differenze non possono essere ridotte ad alcuna identità >>. Il termine moltitudine, infatti, designa un soggetto sociale attivo che << agisce sulla base di ciò che le singolarità hanno in comune >><sup>24</sup> e che, malgrado resti molteplice e differente intrinsecamente, non è incoerente né frammentato ed è in grado di agire in comune. La moltitudine supera il dualismo insito nel concetto di popolo messo in evidenza da Agamben e rappresenta per questo, secondo gli autori, l'unico soggetto sociale capace oggi di realizzare la democrazia, o almeno l'unico soggetto che può lanciare una sfida in questo senso.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> A. Negri; M. Hardt, *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 123.

<sup>24</sup> Ivi, p. 124.

<sup>25</sup> Nel loro secondo lavoro dopo *Impero* (Bur-Rizzoli, 2003), Negri e Hardt descrivono e argomentano in che modo, nell'epoca dell'economia e della città postfordista, possa prendere corpo politicamente la moltitudine come soggetto sociale, e come essa rappresenti una sfida alla tradizione della sovranità occidentale, legata da sempre all'idea di unità, sia essa quella del re, di un partito o del popolo.

Come ha osservato acutamente Judith Butler<sup>26</sup> il problema oggi in realtà non risiede, alla base, nella separazione più o meno netta tra quelle che i Greci chiamavano *zoé* e *bios*, quanto nel fatto che la politica e la vita si ricongiungano unicamente e sempre sulla questione della cittadinanza, che rappresenta spesso la *condicio sine qua non* fondamentale per accedere a determinati diritti. Se lo Stato ottiene la maggior parte della propria legittimità dal sentimento di appartenenza nazionale (e quindi dall'idea di un'identità nazionale forte), tutte le minoranze che non si qualificano per questa appartenenza sono considerate come degli abitanti "illegittimi".

J. Butler fa anche un passo successivo rispetto al discorso di Agamben, osservando che la *vita nuda*, privata di ogni tipo di valenza politica (di diritti o di obblighi), rappresenta in realtà un momento di estrema condensazione e saturazione di potere, che agisce in maniera spesso invisibile. La Butler contesta l'idea, portata avanti dal filosofo italiano, per cui il potere dello Stato si esercita attraverso la capacità di riportare una parte della popolazione a una condizione che è al di fuori del sistema della politica, e che è simboleggiata dalla *nuda vita*, concepita come un'esposizione non protetta alla violenza dello Stato. Al contrario, secondo Judith Butler, la *vita nuda* è totalmente immersa dalla politica: è proprio nel momento in cui la vita viene privata della cittadinanza, infatti, che è saturata di potere, e di conseguenza la sospensione della vita dell'uomo inteso come animale politico, che si traduce nella sospensione della tutela della legge, è essa stessa un esercizio tattico, e deve essere compresa all'interno degli obiettivi più ampi del potere.

Il potere, come ricorda la Butler, è altra cosa rispetto alla legge: coloro che si trovano nella condizione di essere "senza stato", infatti, sono ancora all'interno di un forte campo di potere, ma vengono privati giuridicamente, e quindi non posseggono più i normali diritti; la loro vita, insomma, viene sì saturata di potere, ma non nella modalità della concessione di diritti o vincoli giuridici come accade normalmente.

La stessa terminologia utilizzata da Agamben, ovvero la definizione di *vita nuda*, risulta quindi poco pertinente agli occhi della Butler, poiché rimanda da subito ad uno stato di assenza o di abbandono del potere politico che invece, secondo la studiosa, continua ad essere sempre presente e a funzionare; il potere politico di uno Stato, in altri termini, non si esaurisce mai nella sovranità, che non è che uno dei caratteri del potere.

---

<sup>26</sup> J. Butler- G.C. Spivak, *L'Etat global*, Paris, Payot, 2007. (Ed. or. *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*, Oxford, Seagull Books, 2007).



Le riflessioni della Butler rimandano in maniera evidente al già citato pensiero Foucaultiano<sup>27</sup> e alla sua analisi del potere e dei suoi meccanismi all'interno delle moderne società occidentali: in particolare, emerge l'idea per cui il potere politico non sia una realtà localizzata solo in alcuni settori, come il governo o le istituzioni amministrative e i diversi apparati dello Stato. Esso, al contrario, si esercita anche in numerose altre istituzioni apparentemente indipendenti o neutrali, che sono impegnate, invece, a mantenere certe classi sociali e ad escluderne altre. Foucault aveva denunciato che « il potere è dappertutto, non perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove » e, precisamente, « non è un'istituzione, e non è una struttura, non è una certa potenza di cui alcuni sarebbero dotati: è il nome che si dà ad una situazione strategica complessa in un società data. »<sup>28</sup>

Anche quando abbiamo a che fare con la *vita nuda*, quindi, siamo sempre di fronte ad una « formazione specifica di potere e di coercizione, concepita per produrre e perpetuare la condizione del *dépossédé* »<sup>29</sup>: è soprattutto il potere dello Stato (che si manifesta in molti casi direttamente attraverso il potere militare) che in questo caso ingloba o esclude.

Alla luce di queste considerazioni non sembrerebbe più corretto parlare di assenza o sgretolamento dello Stato-nazione, quanto piuttosto di complessa trasformazione del potere statale, che si manifesta oggi attraverso nuove facce di cui la sorveglianza, per esempio, come aveva già denunciato Foucault, è una delle tante. Emerge così un inquietante paradosso più volte evidenziato dalla Butler: la riduzione e la spoliazione dei diritti ad alcune categorie di persone rappresentano oggi una condizione prodotta attivamente, mantenuta, monitorata e reiterata sistematicamente da un dominio di potere violento e complesso, di cui la sovranità degli Stati non è che una minima parte.

Nonostante, quindi, come si è visto inizialmente, il carattere “post-nazionale” sembri contraddistinguere lo scenario delle società occidentali di oggi, e nonostante gli Stati nazionali si stiano effettivamente dimostrando oggi inadeguati a risolvere e gestire le conseguenze sociali e politiche dei nuovi movimenti e flussi di popolazioni da una zona all'altra del mondo, « la struttura politica astratta a cui si fa riferimento è ancora localizzata nello Stato. »<sup>30</sup>

Come ha osservato la storica Saskia Sassen, il termine “post-nazionale” dovrebbe piuttosto essere sostituito con il termine “denazionalizzato”, al fine di contestare ogni facile determinismo circa l'impatto del fenomeno della globalizzazione; i due termini, infatti,

---

<sup>27</sup> Il riferimento è ancora a *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, ma anche, in questo specifico caso, a: N. Chomsky, M. Foucault, *De la nature humaine: justice contre pouvoir*, Paris, L'Herne, 2006.

<sup>28</sup> M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 82-83.

<sup>29</sup> J. Butler -G.C. Spivak, op. cit., p. 14.

<sup>30</sup> Ivi., p.72.

delineano due traiettorie possibili per l'istituzione della cittadinanza, e mettono in evidenza aspetti diversi della mondializzazione. Il primo termine ha a che fare soprattutto con la trasformazione del nazionale attraverso il globale, mentre il secondo rimanda a nuove forme che restano connesse al nazionale, ma lo sono sulla base di condizioni di impiego storicamente nuove. Esiste indubbiamente, secondo S. Sassen, un divario tra globalizzazione e confinamento dello Stato nazionale nel suo territorio, ma è tuttavia inadeguato vedere il nazionale e il globale come due campi che si escludono reciprocamente.

Del resto, il rischio che si corre spesso in questi casi è quello di creare delle suddivisioni troppo rigide tra un presente caratterizzato da una realtà geopolitica post nazionale e da identità fluide e mobili, e una modernità appartenente al passato dominata invece da ideologie forti e realtà politiche e geografiche monolitiche.

Anche l'antropologo James Clifford<sup>31</sup> mette in guardia proprio da questi limiti, sui quali anche le politiche dell'ibridismo e del multiculturalismo si trovano spesso in impasse, lasciando che i principi teorici astratti si impongano sulla realtà concreta di certe dinamiche sociali che spesso li smentiscono. Secondo Clifford è sempre importante scoprire chi sono i soggetti che rivendicano la nazionalità o la transnazionalità, contro quale potere o egemonia culturale e politica essi vanno e per quali motivi e in quali condizioni attuano le loro rivendicazioni.

Lo Stato-nazione, quindi, in un'ottica più flessibile, rappresenta oggi allo stesso modo sia la fonte dell'appartenenza che della non-appartenenza e può, anzi, *produrre* quest'ultima e conservarla come uno stato permanente; lo Stato, in altri termini, è ciò che può legare ed escludere nello stesso tempo, includere ed espellere dalla propria comunità. Le *vite nude* che esso tende ad escludere (ovvero le vite di coloro che non hanno le condizioni necessarie per riconoscersi in esso o per farne politicamente parte) ci ricordano, come sottolinea la Butler, del potere anche violento che esso può esercitare, nel tentativo di conservare la propria legittimità politica e sociale, che fa leva, non a caso, sul sentimento di appartenenza ad una precisa identità nazionale.

Nonostante l'antinomia tra i diritti umani "universali" e quelli legati alla condizione del cittadino resti, come si è potuto vedere, una questione non facilmente risolvibile, risulta comunque importante concludere soffermandosi sulla questione ancora aperta dei diritti. Essi non possono né essere considerati a-storici, attraverso un procedimento che li ridurrebbe a dei "feticci reificati", né possono essere banalizzati in quanto mero prodotto di

---

<sup>31</sup> J. Clifford, *Roots. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

determinate condizioni storico-politiche viste oggi da molti come profondamente inattuali. In entrambi i casi, come ha giustamente osservato un importante studioso della contemporaneità come Slavoj Žižek<sup>32</sup>, essi verrebbero svuotati del loro profondo significato e della loro universalità; è invece necessario mettere in luce la loro complessità, attraverso la consapevolezza che essi hanno sì un valore universale, ma che non sono mai neutri o “pre-politici”, in quanto definiscono continuamente lo spazio della politicizzazione.

Se si affronta la questione dei diritti umani, come suggerisce Žižek, attraverso un approccio non superficiale o unilaterale ma che sia profondamente critico, risulterà più facile riconoscerne anche gli abusi, che avvengono nel momento in cui, sempre più spesso, ci si serve dei diritti per un gioco di negoziazione di interessi particolari, o come baluardo per nascondere nuove e inquietanti politiche di imperialismo.

## 1.2 Mondializzazione e differenza.

<< L'uomo si ricostruisce una patria sotto qualsiasi lembo di cielo. >>

(Johann Gottlieb Fichte)

Nella prima parte di *Modernity at large*, lo studioso A.Appadurai riprende le riflessioni fatte, già nel 1987, da G. Deleuze e F. Guattari, e si serve delle loro intuizioni per descrivere alcune delle caratteristiche più evidenti del mondo attuale, definito << rizomatico e persino schizofrenico>><sup>33</sup>, in quanto diviso tra fenomeni di sradicamento, alienazione, solipsismo da un lato, e vicinanza elettronica, virtuale, dall'altro. Ciò a cui ci troviamo oggi di fronte è, sotto alcuni punti di vista, una condizione paradossale: un'ambivalenza sempre più forte tra una dimensione locale e una planetaria dell'esistenza; una tensione crescente tra una spinta verso l'omologazione e una resistenza ad essa. Vi è quindi una struttura ambivalente, che vede la compresenza di due aspetti: l'uniformazione

---

<sup>32</sup> S.Žižek, *Against Human Rights*, New Left Review, 2005.

<sup>33</sup> A.Appadurai, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001, p.47. (Ed. or. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996).

prevalentemente economica e tecnologica, e di pari passo una differenziazione etico-culturale, che si traduce spesso, come si avrà modo di vedere, in un processo di “localizzazione delle identità e dei valori di appartenenza”.<sup>34</sup>

Queste due tendenze parallele, antitetiche e convergenti al tempo stesso, rappresentano, al di là di facili generalizzazioni, un fenomeno complesso dal quale nessuna riflessione sulla contemporaneità, sia essa prettamente filosofica, storica, estetica o politica, possa ormai prescindere.

G. Marramao, all'interno di uno studio più ampio dedicato precisamente al rapporto tra filosofia e globalizzazione, riflette a lungo su questa duplice tendenza e si sofferma sul concetto fin troppo banalizzato di mondializzazione, tipica soprattutto del mondo di oggi, proponendone una lettura che ne fa un fenomeno di natura specificamente culturale e non solo principalmente economico.

Il filosofo prende in prestito il termine *glocal*, (coniato da R. Robertson, nel 1992) per tentare di analizzare le dinamiche principali della mondializzazione: esso, infatti, ha il pregio di sottolineare l'asincronia tra i termini “globale” e “locale” e la complessità della loro interrelazione, oltre che il loro aspetto apparentemente contraddittorio.

La dimensione globale, mondiale, e quella locale, secondo Marramao, non vanno considerate in banale opposizione l'una all'altra, ma al contrario sono interdipendenti, interagiscono reciprocamente e si presuppongono a vicenda. Il fenomeno della globalizzazione, infatti, unisce e comprime dei mondi-vita diversi e distanti tra loro, tenta di omologarli e, così facendo, crea i presupposti stessi per una maggiore produzione di “località”, per una spinta verso una maggiore differenziazione culturale.

L'aspetto più paradossale del fenomeno della “glocalizzazione” consiste proprio in questo, ovvero nel fatto che ogni esperienza del globale, qualunque essa sia, include sempre al suo interno quella che J. Derrida ha definito efficacemente << *l'esperienza dello scarto* >><sup>35</sup>. In altre parole, la percezione di un'omogeneità e di un'unità mondiale, data soprattutto dal collegamento immediato a livello tecnologico e di comunicazione e dall'azzeramento delle distanze, cela in sé un importante rovescio della medaglia, dato dalla consapevolezza che mai come oggi la popolazione mondiale è stata ed è, in realtà, meno compatta e omogenea, soprattutto a livello di coesione sociale e culturale.

---

<sup>34</sup> G. Marramao, *Passaggio a Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 235.

<sup>35</sup> J. Derrida, *L'Université sans condition*, Paris, Galilée, 2001, cit. in G. Marramao, Op. cit., p. 35.

## *La differenza culturale*

Il tema della *differenza*, a questo punto, emerge in tutta la sua importanza: esso viene spesso legato al concetto di cultura, quasi si trattasse di un binomio già implicito e dato per scontato. Effettivamente, come ha osservato Appadurai, ogni volta che parliamo di cultura, o meglio di una pratica, di un'ideologia o di un oggetto dotato di una dimensione culturale, stiamo sempre evidenziando l'idea di una *differenza situata*, in relazione << a qualcosa di locale, di incarnato e di importante >><sup>36</sup>. Risulta quindi difficile slegare i due concetti e non rendere conto delle loro implicazioni reciproche, anche se lo studioso propone di sostituire, in relazione al concetto di differenza, il sostantivo cultura con l'aggettivo *culturale*.

Il termine culturale, secondo Appadurai, evita di far pensare e di concepire la cultura come qualcosa di statico, di immanente, come una proprietà fissa e già data, ovvero come una realtà sostanziale e imm modificabile; al contrario, esso rimanda a una dimensione *contestuale* della cultura, concepita appunto come differenza, o come << strumento euristico >><sup>37</sup> utile, piuttosto che come una proprietà immutabile degli individui o di gruppi di individui.

La prospettiva di Appadurai rientra nella cornice più ampia degli studi post-coloniali, che suggeriscono un approccio che sia sempre critico rispetto alla questione della cultura e delle identità culturali, e che non prescinda mai dal contesto storico-politico e sociale delle società contemporanee soprattutto, evidentemente, nei paesi delle ex-colonie. Uno degli obiettivi della critica postcoloniale è, non a caso, quello di de-naturalizzare ogni forma di identità culturale, di allontanarla da una concezione stanziale e di associarla piuttosto all'idea di un processo in atto, mai definitivamente concluso.

Quando si ha a che fare con la questione dell'identità culturale bisognerebbe sempre tenere presente quello che il sociologo Denys Cuche ha definito "contesto relazionale": essa, in altri termini, andrebbe considerata come una costruzione sociale, un qualcosa che è inizialmente acquisito, ma che si costruisce e ricostruisce costantemente attraverso gli scambi sociali e che, in quanto tale, << avviene all'interno delle cornici sociali che determinano la posizione degli agenti, e proprio per questo orientano le loro rappresentazioni e le loro scelte >>.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> A. Appadurai, Op. cit., p. 28.

<sup>37</sup> Ivi, p. 29.

<sup>38</sup> D. Cuche, *La nozione di cultura nelle scienze sociali*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 109.

L'identificazione ad una cultura da parte di un attore sociale è, come ha messo in evidenza anche Jean-François Bayart <sup>39</sup>, sempre contestuale, multipla e relativa, legata ad un preciso momento storico e a circostanze altrettanto specifiche: la cultura, quindi, non esiste che nella relazione, nel confronto o nel conflitto con l'altro. Secondo Bayart persino l'immaginazione, in quanto pratica sociale, gioca oggi un ruolo fondamentale all'interno della formazione dell'identità culturale, soprattutto nel momento della "scelta" dell'identificazione a una data cultura.

Bayart si scaglia sia contro la pretesa dell'universalismo culturale, che si manifesta attraverso la tendenza a uniformare le diverse culture in nome della neutralità e della laicità dello Stato, sia contro il pensiero che reclama il "culturalismo" (ovvero la tendenza verso un relativismo culturale); entrambe le posizioni, secondo lo studioso, considerano implicitamente le identità culturali come delle sostanze o delle categorie atemporali, e ne occultano i processi di formazione, storicamente dati, che ne sono alla base.

Anche Ian Chambers, che non a caso parte da un'ottica postcoloniale di analisi, ha messo in luce l'importanza dell'immaginazione nei complessi procedimenti di costruzione del sé, affermando che << come per narrare una nazione è necessario costruire una "comunità immaginaria", un senso di appartenenza sostenuto in parti uguali da fantasia e immaginazione e da realtà fisica e geografica, così anche il nostro senso del sé è frutto di un lavoro di immaginazione, è una finzione, una storia particolare che fabbrica senso. >>

E' proprio questa finzione, di cui si dovrebbe tuttavia essere sempre consapevoli, che secondo Chambers ci permette di agire, che fa immaginare di << essere l'autore, piuttosto che l'oggetto, della narrazione che costituisce la nostra vita. >><sup>40</sup>

Il punto di vista di Chambers è del resto condiviso dalla maggior parte degli studiosi che hanno abbracciato la prospettiva postcoloniale, tra cui spicca Homi K. Bhabha<sup>41</sup>, i quali hanno << applicato il concetto performativo all'analisi dell'ideologia della nazione >>, considerandola << né una cosa, né una collocazione geografica, ma l'effetto di precise ripetizioni narrative >>, ovvero una realtà estremamente simbolica che << è messa in atto e acquista un'esistenza attraverso il potere performativo di concetti come "casa", patriottismo, governo e territorio. >><sup>42</sup>

Un altro importante studioso della contemporaneità come Zygmunt Bauman ha riassunto bene queste posizioni osservando che ogni volta che si parla di identità, e in particolare di

---

<sup>39</sup> J. F. Bayart, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.

<sup>40</sup> I. Chambers, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 38-39.

<sup>41</sup> H.K. Bhabha, *Nation and narration*, London, Routledge, 1990.

<sup>42</sup> J. Blocker, "Dov'è Ana Mendieta?", in F. Timeto (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, Novara, Utet, 2008, p. 66.

identità culturale, si ha a che fare con << qualcosa che va inventato piuttosto che scoperto, (...) il traguardo di uno sforzo, un “obiettivo”, qualcosa che è ancora necessario costruire da zero, (...) qualcosa per cui è necessario lottare >><sup>43</sup> e che quindi rappresenta un continuo work in progress che, in quanto tale, non è mai totalmente esaurito.

Del resto, vi è un’intera e feconda linea di studi, in primis quella del *border crossing*<sup>44</sup> e degli studi di frontiera, che parte da un’idea di soggettività intesa prima di tutto come liminalità e ibridità, come dimensione in cui si scontrano componenti storiche e culturali diverse, e che rifiuta esplicitamente la nozione di identità culturale tradizionalmente intesa, la quale sembra non tenere conto dei nuovi e attuali scenari geopolitici mondiali.

La cultura, in linea con questi approcci, va considerata, soprattutto oggi in tempi di de-territorializzazione e ri-locazione di gruppi di individui e di intere popolazioni, come un fenomeno in continuo movimento, come il risultato di una serie di fusioni e di incontri, ma anche di resistenze e di conflitti, in molti casi tra ciò che è locale e ciò che è esterno, tra ciò che è “dentro” e ciò che proviene da “fuori”.

Stuart Hall, uno dei principali animatori degli Studi Culturali e Postcoloniali, ha proposto di sostituire il termine “identità culturale” con quello di *posizionamento*, che secondo lui ha il pregio di porre l’attenzione proprio sulla questione della mobilità delle popolazioni nel corso della storia (anche quella più recente e attuale), e sui cambiamenti politico-sociali che ne derivano. Il termine *posizionamento* ha il vantaggio, secondo Hall, da un lato di ribaltare l’idea per la quale l’identità culturale è intesa come un’essenza e non come un processo in fieri, dall’altro di rimandare direttamente ad un *soggetto*, la cui dimensione non deve mai essere totalmente dimenticata o passare in secondo piano. Se è vero, in altri termini, che l’identità culturale debba sì essere pensata in termini storici, relazionali e dialogici (e non *essenzialisti*), è anche importante, tuttavia, non concepire i soggetti portatori di tali identità come meramente sradicati o semplicemente evanescenti.

Le identità culturali, quindi, usate da Hall emblematicamente al plurale, sono << i punti instabili di identificazione o sutura, costruiti all’interno dei discorsi della storia e della cultura (...) >><sup>45</sup>, attraversati inevitabilmente dal potere e percorsi dall’esperienza della “differenza”.

---

<sup>43</sup> Z. Bauman, *Intervista sull’identità*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 13.

<sup>44</sup> Per una definizione generale degli Studi di frontiera: P. Zaccaria, *Border crossing*, in: Cultural Studies.it, Dizionario di Studi Culturali.

<sup>45</sup> S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006, p. 27.

Tornando proprio al nodo cruciale della “differenza culturale” da cui si è partiti, è ancora lo studioso indiano Bhabha<sup>46</sup> a evidenziare un’efficace distinzione tra *diversità* e *differenza* culturale, secondo cui la prima è soprattutto un oggetto epistemologico mentre l’altra, la *differenza* culturale, è il processo stesso di enunciazione della cultura come tale e come conoscibile; in altri termini Bhabha oppone i discorsi *sulla* cultura a quelli *della* cultura, insistendo quindi sul carattere performativo e non essenzialista né stereotipato della differenza culturale.

Anche il sociologo francese Michel Wieviorka, che si è a lungo occupato della questione in linea con uno studio analitico sul razzismo e sulla sua evoluzione nelle odierne società occidentali, si è soffermato a lungo sul concetto di differenza culturale, osservandone e analizzandone le componenti essenziali, complesse e molteplici. Gli aspetti principali della *differenza*, che ne costituiscono i vertici e gli assi portanti, sono, secondo Wieviorka, tre: la prima componente è l’*identità collettiva*, la seconda è quella formata dall’*individuo* moderno, e la terza è quella relativa al *soggetto*. Questi vertici del “triangolo” della differenza non sono slegati uno dall’altro, ma anzi si influenzano reciprocamente e vanno quindi concepiti all’interno di una logica di inter-dipendenza.

Ciò che Wieviorka chiama “identità collettiva” è l’insieme dei riferimenti culturali sui quali si fonda il sentimento di appartenenza ad una comunità o ad un gruppo, che sia esso reale o “immaginato”<sup>47</sup>; essa disegna un sistema di valori che definisce l’unità del gruppo e che permette in molti casi di mobilitare gli attori sociali che ne fanno parte e di farli esprimere attraverso una resistenza rispetto ai valori dominanti in una data società.

Come evidenzia il sociologo francese, le identità di gruppo non sono, di per sé, né chiuse né aperte, né votate alla rottura dei codici e dei valori dominanti né alla partecipazione democratica, e la loro evoluzione dipende da fattori spesso esterni ad esse.

La seconda componente che contribuisce alla costruzione della differenza è quella dell’individuo, che si definisce in virtù della sua partecipazione politica e sociale alla vita della propria città e del luogo in cui vive; egli può essere più o meno integrato socialmente, più o meno attivo da un punto di vista della partecipazione politica e la sua condizione cambia notevolmente in base alla propria situazione e al proprio background personale. Un individuo che ha la cittadinanza del proprio paese o di quello in cui si trova partecipa alla vita politica in modo evidentemente diverso da chi, per esempio, è straniero o immigrato ed è privo di determinati diritti.

---

<sup>46</sup> H.K. Bhabha, *The location of culture*, London, Routledge, 1994.

<sup>47</sup> Il riferimento indiretto è al testo di B.Anderson: *Imagined Communities*, London- New York, Verso, 1991.



Infine, come terza essenziale componente della differenza, vi è il soggetto. La soggettività ricopre secondo Wieviorka un ruolo fondamentale, in quanto, oggi, il riferimento ad un'identità precisa appare sempre meno nell'ordine dell'*iscrizione* o della semplice riproduzione e sempre più, invece, nell'ordine della scelta<sup>48</sup> : si nasce in una data comunità e in un certo contesto sociale e culturale, ma si decide, successivamente, se continuare a farvi parte o no, se rompere con esso o se restare al suo interno.

Il rapporto tra la soggettività e l'identità collettiva risulta particolarmente complesso, in quanto in molti casi il riferimento e l'attaccamento di un individuo ad un'identità collettiva (e al sistema di valori che ne fa parte) si rivela fondamentale nella formazione e nella maturazione della soggettività.

Qui la questione si apre ad una serie di interrogativi, di cui Wieviorka evidenzia il peso e l'importanza, relativi alla possibilità, da parte di un soggetto che appartiene ad una cultura "minoritaria" rispetto a quella dominante, di avere maggiori o minori chance di costruzione e affermazione del sé attraverso l'integrazione o, al contrario, attraverso una resistenza alla cultura della maggioranza.

La definizione di *glocal*, da cui si è partiti, risulta a questo punto particolarmente efficace e appropriata, in quanto spinge ad una lettura né semplice né lineare del fenomeno della globalizzazione. Questa, infatti, non risulta guidata solo ed esclusivamente da dinamiche di tipo economico, ma fa emergere in modo evidente un fattore particolarmente problematico, che è proprio il fattore *cultura*.

La "compressione spazio-temporale", infatti, vista come una delle conseguenze della comunicazione globale, ha contribuito a muovere, nelle popolazioni, una serie di domande relative innanzi tutto alla propria identità culturale; la domanda collettiva fondamentale è diventata, come ha osservato Marramao, << Chi sono io? >><sup>49</sup>, un quesito posto spesso al plurale, da parte di diverse comunità come di interi popoli.

La realtà odierna del *glocal*, quindi, appare particolarmente sfaccettata e complessa, e si caratterizza per la compresenza (non sempre necessariamente conflittuale) sia del << trend sinergico del globale >> che della dimensione locale, caratterizzata da una forte << turbolenza delle differenti culture >><sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> M. Wieviorka, *La Différence*, Paris, Balland, 2001.

<sup>49</sup> G. Marramao, Op. cit., p. 37.

<sup>50</sup> Ivi, p. 38.

Zygmunt Bauman<sup>51</sup>, che ha dedicato numerosi scritti allo studio del fenomeno della globalizzazione, ha insistito proprio sul secondo aspetto del fenomeno del *glocal*, osservando come la tendenza all'abbattimento degli ostacoli alla libera circolazione dell'informazione, del denaro e delle merci, sia tuttavia inseparabile dalla pressione che si esercita, parallelamente, in maniera più o meno invisibile, per costruire nuovi "muri" tra le popolazioni e tra le culture.

Lo studioso, che ha dedicato un'opera specifica all'analisi delle conseguenze sociali e culturali della globalizzazione e al suo impatto sulla vita quotidiana dell'uomo contemporaneo, ha messo in luce i tratti più ambigui e paradossali delle odierne società occidentali, e ha parlato della nascita di una "nuova gerarchia della mobilità".

Di fronte all'unificazione dei mercati e alla velocizzazione delle coordinate dello spazio e del tempo, la mobilità delle popolazioni, il loro spostamento da una parte all'altra del mondo risulta formato, oggi, secondo Bauman, da due lati: uno superiore e uno inferiore.

Questi due lati, due veri e propri mondi, hanno sempre maggiore difficoltà ad entrare in comunicazione e, anzi, sembrano andare in direzioni diametralmente opposte: il primo è il mondo della mobilità mondiale, per il quale lo spazio può essere attraversato con facilità, sia nella sua forma reale che virtuale. Il secondo è un mondo diverso, che ha difficoltà ad attraversare lo spazio, ed è popolato da persone che sono spesso confinate ai margini delle città e dei luoghi in cui si trovano a vivere.

Si tratta, evidentemente, di due diverse categorie di popolazioni, di cui solo la prima riesce, secondo Bauman, a vivere "nel tempo", mentre la seconda deve fare i conti prevalentemente con lo spazio, uno spazio che oppone resistenza, che crea problemi. La seconda è una categoria sempre più numerosa, che non viaggia per piacere o per desiderio ma soprattutto per necessità, e che si scontra quotidianamente contro i nuovi "muri" di cui parla Bauman, a volte facilmente identificabili, altre volte più complessi da individuare.

I muri a cui si riferisce lo studioso contengono molteplici facce: essi sono legati prevalentemente a dinamiche politiche ed economiche, e hanno a che vedere soprattutto con il fenomeno sempre più urgente dell'immigrazione. Di conseguenza, essi riguardano problematiche legate, per esempio, ai diritti di soggiorno (concessi o negati), ai diritti legati

---

<sup>51</sup> Tra le altre: Z. Bauman, *Globalization. The human consequences*, London, Polity Press and Blackwell, 1998; e *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli, 2000.

alla nazionalità e, in generale, alle politiche più o meno forti di repressione e di controllo delle popolazioni.

Anche Saskia Sassen<sup>52</sup> ha parlato di una nuova gerarchia della mobilità, e l'ha applicata in particolare al contesto urbano attuale delle cosiddette world cities, le grandi metropoli postmoderne in cui si concentrano ed emergono le maggiori contraddizioni economiche e sociali dei paesi occidentali. Secondo la studiosa ciò che accomuna queste metropoli è la forte dimensione conflittuale, data dalla formazione di vere e proprie linee di frontiera interne, che vedono schierate da una parte le nuove élites che detengono l'informazione e quindi il potere, e dall'altra i protagonisti del lavoro precario o della disoccupazione, che vivono un tipo di mobilità che si esprime prevalentemente nei flussi e nei percorsi migratori. La grande città, quindi, concentra sia i settori di punta del capitale globale sia una quota crescente di popolazione svantaggiata, ed è il teatro dell'immigrazione intesa come uno dei processi costitutivi della globalizzazione di oggi.

Potremmo quindi dire che, paradossalmente, il fenomeno della mondializzazione non è riuscito ad accorciare la distanza tra questi due "mondi" (che appaiono oggi sempre più vicini ma meno comunicanti tra loro) ma ne ha, invece, accelerato e aumentato il dislivello e il disequilibrio, provocando un vero e proprio corto circuito.

Si tratta di questioni evidentemente complesse e di non facile risoluzione per le quali, come si potrà vedere, sono state rintracciate in molti casi le origini ma non necessariamente le soluzioni, che consistono solo in possibili tracciati e ipotesi, suscettibili di continui cambiamenti e riconsiderazioni.

---

<sup>52</sup> S. Sassen, *Territory, Authority, rights, From Medieval to Global Asemblages*, Princeton University Press, 2006.

### 1.3 Cultura e culture dell'altro, una breve ricognizione.

<< Il teatro ha un senso solo se ci permette di trascendere la nostra visione stereotipata, i nostri sentimenti convenzionali e costumi, i nostri standard di giudizio. >>

(Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero.* )

Le considerazioni fin qui avanzate partono, evidentemente, da una prospettiva di studi specificamente postcoloniale, che storicamente inizia ad apparire alla fine degli anni Settanta, a partire dalla crisi generale dello Strutturalismo; si tratta di un << insieme metodologicamente variegato >> di analisi che pongono tutte al centro della loro indagine << la marginalità coloniale, intesa in una accezione spaziale, politica e culturale >><sup>53</sup>.

Come è noto gli studi post coloniali si sono raccolti, negli anni, intorno a tre filoni critici fondamentali: un filone storicistico, inaugurato da E. Said e dal suo testo *Orientalismo* (1978), ispirato al discorso di M. Foucault; uno più marcatamente decostruzionista, di cui G.C. Spivak<sup>54</sup> è una delle maggiori esponenti; e un ultimo filone psicoanalitico di impronta specificamente lacaniana, proposto in particolare da H.K. Bhabha<sup>55</sup>, incentrato soprattutto sull'analisi della formazione del soggetto postcoloniale.

Queste correnti, al di là delle singole differenze, indagano tutte i risultati del confronto tra culture in relazione di subordinazione all'interno dei nuovi contesti segnati dalle lotte di liberazione nazionale, e si soffermano in particolare su temi complessi e cruciali come quelli della differenza e dell'alterità.

Già prima del tramonto del colonialismo (che per alcuni, come J.F. Lyotard, non è in realtà ancora tramontato), la cultura, analizzata proprio in relazione alla questione della "differenza", era stata ovviamente ampio oggetto di studio e di interesse da parte di diverse discipline, in primis dall'antropologia ma non solo, attraverso metodi di indagine differenti e spesso opposti tra loro. Basti ricordare, proprio in campo antropologico, il lavoro di uno dei padri del Funzionalismo britannico, Bronisław Malinowski, che, com'è noto, fu tra i primi a privilegiare lo studio empirico sul campo dei fatti sociali, inaugurando il metodo

---

<sup>53</sup> Dalla voce "studi (post-)coloniali" del Dizionario degli Studi Culturali ([www.culturalstudies.it](http://www.culturalstudies.it)).

<sup>54</sup> G. Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

<sup>55</sup> H.K. Bhabha, *The location of culture*, London, Routledge, 1994.

dell'“osservazione partecipante”<sup>56</sup>, che rivoluzionò totalmente il tipo di approccio all'“altro”, studiato in relazione al sistema culturale più ampio in cui esso è immerso. Il modo di procedere degli antropologi funzionalisti, basato sull'analisi empirica, descriveva i fatti sociali mettendoli in rapporto con il loro contesto sociale (idea già proposta da Durkeim), con lo scopo di spiegare il fenomeno in questione, oggetto di analisi, attraverso la totalità nella quale esso si iscriveva.

L'idea e la proposta nuove di una ricerca da attuare per la prima volta sul campo erano evidentemente sintomatiche di un interesse concreto per l'*altro* ancora sconosciuto, che superasse le teorie e si immergesse anche nella pratiche vive dell'esperienza.

### *Un teatro della “differenza”*

Questo tipo di approccio ha influenzato inevitabilmente anche ambiti apparentemente lontani dall'antropologia e in realtà intimamente connessi con questa disciplina, come quello artistico e teatrale, determinando le svolte più importanti intraprese soprattutto da un certo teatro del Novecento; potremmo dire che a unire l'antropologia e il teatro siano state, nel corso del tempo, proprio le domande poste, che hanno condotto il teatro a scoprire di poter diventare la sede ottimale di uno scambio interculturale attivo e stimolante, in cui l'alterità rappresenta una fonte inesauribile che non viene mai veramente compresa o assorbita, ma resta nella sua irriducibile differenza che ne è anche la ricchezza.

Verso la seconda metà del Novecento, non a caso, << le culture teatrali occidentali e quelle asiatiche non sono più da separare, così che si può parlare di una cultura teatrale unificata ed “eurasiana”>><sup>57</sup>; tradizioni importanti come quelle del teatro Nô giapponese o del Kabuki, ma anche le forme classiche della danza indiana o del teatro cinese, rappresentano ormai dei punti di riferimento importanti per la cultura e la pratica teatrale.

Nel vasto e ricco panorama del teatro eurasiatico spicca il contributo di Eugenio Barba<sup>58</sup>, fondatore della Scuola Internazionale di Teatro Antropologico (ISTA), un luogo internazionale di studio e di ricerca (in cui operavano danzatori giapponesi e indiani, ma anche attori del Teatro dell'Opera di Pechino), da cui è derivato un nuovo tipo di scambio tra la sfera della ricerca antropologica e quella dell'arte teatrale e dell'attore.

---

<sup>56</sup> Uno dei primi risultati dell'osservazione partecipante di Malinowski fu *Argonauti del Pacifico occidentale* (1922), che illustra lo scambio cerimoniale kula tra le isole di un arcipelago a est della Nuova Guinea.

<sup>57</sup> N. Savarese, “Teatri orientali e asiatici. Dall'esotismo al teatro eurasiatico”, in: AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Giulio Einaudi, 2001, pp. 1167, 1168.

<sup>58</sup> E. Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993.

L'antropologia teatrale non doveva tradursi, secondo Barba, nell'applicazione diretta dei paradigmi dell'antropologia culturale al teatro e alla danza; né era corretto, del resto, considerare il teatro come un ulteriore ambito della ricerca antropologica: esso, piuttosto, andava visto come un'attività in grado di partorire una nuova disciplina antropologica.

L'antropologia teatrale teorizzata da Barba non era orientata tanto verso i miti, i riti o le culture di riferimento del passato, ma era invece alla ricerca delle origini "ontogenetiche" della cultura teatrale; più specificamente, egli propose di partire dal "corpo in vita" dell'attore, ancora prima del suo "essere parte di uno spettacolo" a teatro, con l'obiettivo ultimo di individuare i principi pre-espressivi che ritornano nelle maggiori culture teatrali del mondo. Prima ancora dello spettacolo, quindi, per Barba era essenziale il training, inteso come momento di ricerca, da parte dell'attore, delle proprie possibilità fisiche ed espressive.

Come in antropologia è sempre necessario non cadere nell'etnocentrismo, così nella pratica teatrale e antropologica proposta da Barba era importante evitare l'etnocentrismo dello spettatore (causato dalla confusione che spesso si fa tra teatro e spettacolo), attraverso il difficile tentativo di una "sospensione dello sguardo". Da questo tipo di antropologia teatrale derivavano tre caratteristiche fondamentali del teatro, messe bene in evidenza da Barba: l'organicità (che rimanda al complesso rapporto che intercorre tra il *biologico* e il *culturale* del teatro); la gratuità (che slega il teatro dall'economia del quotidiano) e ovviamente l'alterità.

Il tipo di teatro promosso dall'artista italiano affondava le sue radici, com'è noto, nell'arte di uno dei maestri del teatro del Novecento, Jerzy Grotowski, che durante il suo percorso aveva gradualmente abbandonato il teatro inteso come spettacolo per arrivare a concepire l'arte teatrale come "veicolo" per una conoscenza e percezione profonde di sé. L'iter del regista polacco, infatti, era andato dagli allestimenti di spettacoli teatrali a esperienze parateatrali, in cui il ruolo dell'attore e quello dello spettatore si fondevano, fino all'approdo a un'idea di teatro sia come arte performativa che come ricerca conoscitiva totalmente "extra-teatrale".

Fu proprio la consapevolezza della << fatale spettacolarizzazione del teatro >> a indurre Grotowski ad abbandonare gradualmente lo spettacolo inteso in senso tradizionale, sperimentando delle performance di metateatro dove gli attori-spettatori mettevano in gioco il proprio vissuto.<sup>59</sup> L'Odin Teatret rappresentò il luogo deputato a questo tipo di ricerche e di lavoro, nascendo da subito come il teatro multiculturale per eccellenza, in cui

---

<sup>59</sup> C. Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 293.

poter realizzare un'unione efficace tra teatranti (provenienti da tutto il mondo) e spettatori, non più concepiti come due unità non comunicanti tra loro.

L'eredità più importante lasciata da Grotowski fu, infatti, nella concezione stessa del teatro, dimostrata nelle pratiche sceniche, non come semplice arte della rappresentazione ma piuttosto come veicolo di conoscenza, caratteristica, questa, che lo rende "diverso" per eccellenza dalle altre arti. Il teatro, quindi, sta alla cultura come il suo doppio speculare, in quanto è l'arte in cui l'uomo e il suo corpo si fanno strumento e obiettivo di una "alterizzazione" totale, e dove anche il performer, in linea con questa concezione, deve essere insieme uomo di azione e di conoscenza, perché il suo "fare" coincide inevitabilmente con il conoscere.

Anche quando si esplorava un territorio antropologicamente e culturalmente nuovo, quindi, il vero oggetto di studio doveva rimanere, sia per Grotowski che per Barba, il gruppo teatrale stesso, a cominciare dall'individuo attore, che doveva intraprendere una presa di distanza da sé e dalle proprie origini, attraverso una pratica di "sradicamento"; ciò presupponeva un rovesciamento radicale dello sguardo e l'esplorazione di un nuovo senso della performatività, intesa come la conoscenza concreta, ovvero l'andare nel punto di sutura tra la vita e le sue forme.<sup>60</sup>

Oltre a Barba e Grotowski, ci sono stati anche altri significativi esempi di sinergie tra culture teatrali diverse: è il caso, per esempio, di Peter Brook, che con lo spettacolo del Mahabharata, nel 1985, riuscì a unire un gruppo di attori provenienti dai diversi continenti, o quello di Richard Schechner, un teorico e regista teatrale statunitense che mise in scena classici del teatro europeo, in Cina, con attori dei teatri classici cinesi, abbracciando un orizzonte culturale che univa Asia, Europa e America.

### *Il cinema e l'esperienza dell'"altro"*

L'idea dell'unione inscindibile tra teoria e pratica performativa e dell'arte come veicolo privilegiato di conoscenza di sé e dell'altro si ritrova evidentemente anche nelle arti visive, in particolare nei risultati di alcune esperienze cinematografiche che hanno fatto da linea spartiacque rispetto a certe tradizioni del passato: tra queste quella statunitense del New

---

<sup>60</sup> R. Guarino, *Teatro multiculturale: il caso dell'Odin Teatret*, relazione tenuta in occasione del XVII Convegno Internazionale di studi cinematografici organizzato dal Di.Co.Spe. di Roma Tre, dal titolo "Cinema e Diversità Culturale". Roma, 28-29-30 novembre 2011, Teatro Palladium (atti in corso di pubblicazione).

American Cinema, esploso a partire dall'uscita della rivista Film Culture fondata nel 1955 da Jonas Mekas, è stata senz'altro una delle più importanti.

Ciò che unì i maggiori filmmakers e artisti di quegli anni fu l'esplorazione del medium cinematografico e la congiuntura tra visualizzazione, formulazione teorica e pratica di vita, che spinsero in alcuni casi a utilizzare la macchina da presa come strumento per lo studio e l'osservazione anche di altre pratiche artistiche e culturali, attraverso uno sguardo curioso e nuovo.

Uno degli esempi più significativi in tal senso fu senza dubbio quello di Maya Deren, che ben prima dell'esplosione del New American Cinema era andata oltre i confini tradizionali entro cui il cinema si era ancorato, intrecciando l'occhio cinematografico con quello antropologico, e mettendo in gioco in maniera nuova scienza e arte.<sup>61</sup>

La sua attenzione si concentrò sullo studio delle danze haitiane e di alcuni rituali vudù (messi in relazione con l'ideologia religiosa di appartenenza), come mezzo utile per conoscere più a fondo la cultura africana e le basi su cui essa si fondava. Questo studio, intrapreso adottando la pratica dell'osservazione partecipante, convergerà nella sua estetica cinematografica: la Deren, infatti, colse la natura formale dei riti della possessione, inquadrati nel contesto di riferimento in cui avevano luogo, e la loro carica emozionale, cercando di tradurre soprattutto quest'ultima nei suoi film.

Uno dei risultati più fecondi delle sue ricerche fu *Religious Possession in Dancing*, un saggio destinato alla pubblicazione, nel 1942, sulla rivista specialistica "Educational Dance", in cui la cineasta esaminò le forme della danza nei rituali vudù, la sua relazione con una certa ideologia religiosa e lo stato psicologico delle persone coinvolte durante quei riti.

Appare evidente che per Maya Deren fosse fondamentale l'intervento del medium cinematografico sui materiali della realtà, soprattutto se si trattava di una realtà non conosciuta, geograficamente e culturalmente lontana dalla propria: il vudù, infatti, non era solo un semplice culto religioso, ma un vero e proprio atteggiamento verso la vita, che poteva rivelare quindi molto della cultura di appartenenza, e della società in cui aveva luogo. Il lavoro compiuto dalla Deren, incredibilmente innovativo per quegli anni, implicava un'importanza particolare accordata proprio alla penetrazione tra arte e vita, che si dovevano inevitabilmente fondere fino a diventare una il presupposto dell'altra, e viceversa.

---

<sup>61</sup> A. Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Torino, Lindau, 2003.



Un tale modo di concepire la pratica artistica e cinematografica, oltre che la profonda curiosità per l'“altro” che ne era alla base, fu fatto proprio, in seguito, dai cineasti della modernità cinematografica, se per modernità intendiamo quella linea *estetica* ed *etica* del cinema nata sotto il segno della differenza rispetto ai codici formali classici, e segnata dalla sperimentazione, dal << confronto aperto con i materiali della realtà >> e dalla << messa in questione del linguaggio e di ogni certezza >><sup>62</sup>.

I registi moderni, infatti, iniziarono a interrogarsi sul senso del narrare e del guardare, e lo fecero confrontandosi sempre con i materiali culturali più disparati, la cui molteplicità di significati non poteva che arricchire il senso del film, e si posero rispetto a quei materiali in modo da farsi spesso permeare completamente da essi.

Tra i maggiori esponenti di questo modo di concepire e praticare il cinema, che ha avuto e ha tutt'oggi numerose declinazioni, vi sono cineasti come Renoir, Rossellini, Godard, Antonioni, Wenders, che hanno offerto, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, gli esempi più fecondi del moderno cinematografico. Per tutti, in modi ovviamente diversi, il cinema è stato una pratica artistica ed esistenziale insieme, un mezzo di riflessione e di conoscenza, che presuppone uno sguardo etico e indirettamente politico sul mondo, e che in molti casi << mette in gioco la cultura come scambio sociale e come memoria >>. <sup>63</sup>

Il cinema di Jean Renoir, per esempio, trovò il suo significato più alto proprio come pratica in grado di << sperimentare la vita attraverso l'arte >>, e apparve come il risultato di una permeabilità rispetto all'ambiente esterno ogni volta nuova e diversa, che si tradusse, concretamente, in un'apertura al caso che è apertura alla vita e alle sue possibilità; lo sguardo della sua macchina da presa non celò mai una prospettiva ideologica forte e pre-stabilita, ma espresse piuttosto la curiosità del regista nei confronti del mondo, che influenzò interamente il suo metodo di lavoro.

L'importanza accordata all'improvvisazione (sia nella direzione degli attori che nel modo di vivere e organizzare il set), infatti, rivela una particolare apertura al caso e al non-previsto che furono fondamentali per Renoir, un cineasta << consapevole della complessità del reale, filosoficamente disposto ad ammettere l'insondabile, a decentrare la propria vita facendone uno degli episodi di un movimento vasto, le cui ragioni più profonde ci sfuggono >><sup>64</sup>. L'oggetto privilegiato del suo cinema, non a caso, fu proprio la “materia” vivente, che comprendeva la natura, con i suoi elementi e le sue leggi, opposta spesso alla società, rigida e chiusa rispetto al nuovo e al diverso.

---

<sup>62</sup> G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993, p. 240.

<sup>63</sup> Ivi, p. 241.

<sup>64</sup> Ivi, p. 104.

La grande lezione renoiriana, ereditata e portata avanti successivamente da molti cineasti della Nouvelle Vague, è consistita proprio nella libertà della pratica registica, nello sguardo profondamente << rispettoso dei materiali che osserva >><sup>65</sup>, e nella concezione ultima del cinema come arte della tolleranza e come esperienza esistenziale profonda, che implica una ricerca instancabile e continua.

Questa apertura sia verso l'esterno, ovvero sulla "materia" vivente del mondo, che verso l'interno, concepita come una ricerca di sé, è stata anche una delle caratteristiche principali del cinema di Rossellini, di cui un film come *India* (1959) è l'esempio più evidente.

Nato da un viaggio in India durato ben undici mesi, da cui il regista realizzerà anche del materiale documentario che farà parte di due serie televisive, *India* è stato uno dei risultati più alti di cinema moderno e indirettamente di ricerca antropologica, poiché ha disegnato una vera e propria << geografia dell'anima di una cultura >>, quella indiana, e si è fatto << manifestazione del modo in cui la lezione del viaggio è diventata fattore di cambiamento nel viaggiatore >><sup>66</sup>. Rossellini, infatti, andando alla scoperta di una cultura distante da quella occidentale, operò anche una scommessa esistenziale, che lo condusse a una ridefinizione interiore totale, che influenzò e ridefinì a sua volta anche il suo sguardo sul mondo. Ciò che interessò al regista, come lui stesso dichiarò, fu proprio il "materiale umano", ovvero la continua ricerca dell'uomo, punto di partenza e di arrivo di ogni suo film, che lo spinse ad osservare ed apprezzare culture diverse dalla propria sforzandosi di non adottare uno sguardo etnocentrico.

Il cinema di Rossellini, come quello di molti altri registi della modernità, è stato quindi un cinema del dubbio esistenziale, alla ricerca di un confronto aperto e continuo con i materiali della realtà, interrogati e lavorati ma mai piegati a un senso univoco e prestabilito; esso ebbe, come condizione essenziale, il viaggio, inteso proprio come movimento di continua ricerca e scoperta, di contaminazione reciproca tra culture e identità diverse. Per il regista italiano come per altri artisti internazionali, come Wim Wenders, il viaggio non è mai stato solo un topos tematico ricorrente, ma ha rappresentato la condizione stessa del fare cinema, un momento imprescindibile di confronto con il mondo, grazie al quale rivedere e riconsiderare anche la propria cultura di appartenenza e rivalutare il "già visto".

Emerge a questo punto un territorio artistico ampio e variegato, impossibile da riassumere o generalizzare, il cui filo rosso, tuttavia, è stato costantemente l'interesse e la curiosità per l'"altro", e da cui hanno avuto inizio alcune delle esperienze culturali e artistiche più

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 97.

<sup>66</sup> Ivi, p. 179.

importanti del secolo scorso; questo territorio si è incrociato spesso e in maniera proficua con altre discipline e si è caratterizzato, in tutti i casi, per il rispetto e, anzi, per la necessità della “differenza”, considerata uno stimolo importante per aprire l’arte al mondo e per farla interrogare su se stessa.

## Capitolo Secondo.

### La società francese di oggi e il suo cinema: traumi e ombre del passato coloniale.

*<< Come te anch'io ho cercato di lottare con tutte le mie forze contro la smemoratezza. E come te ho dimenticato. Come te ho desiderato avere un'inconsolabile memoria, una memoria fatta d'ombra e di pietra. Ho lottato da sola con violenza, ogni giorno, contro l'orrore di non poter più comprendere il perché di questo ricordo >>*

(da: *Hiroshima mon amour*, di A. Resnais, 1959 )

#### **2.1 La questione della frattura coloniale e il suo impatto sull'immaginario attuale: un nuovo razzismo differenzialista.**

La Francia si trova oggi a vivere, come molti altri paesi tra cui la Gran Bretagna, una situazione sociale singolare: gran parte della sua immigrazione recente, infatti, proviene dai paesi delle sue ex-colonie e in particolare, nel caso francese, dalle zone dell'Africa del Nord. Da tale condizione emerge già in maniera evidente che il passato coloniale, archiviato ufficialmente solo nel 1962 con la fine della Guerra d'Algeria durata ben otto anni, è rimasto per alcuni aspetti ancora influente sul presente del paese, in un modo più o meno indiretto. Non è un caso, infatti, che uno dei maggiori dibattiti nati in Francia negli ultimi anni sia stato proprio quello intorno alla questione della delicata situazione del post-colonialismo, e in particolare alle ripercussioni attuali, a livello sociale, della storia coloniale, sottovalutate e messe da parte per molto tempo.

I frequenti scontri sociali (che coinvolgono spesso gruppi di giovani delle banlieues e la polizia) e la tensione crescente in alcune zone considerate "a rischio", localizzate prevalentemente ai margini delle grandi città (in cui si trovano numerose famiglie di immigrati), sono presenti già da molti anni nella cronaca francese quotidiana, richiamando l'attenzione della stampa e dell'opinione pubblica su un malessere diffuso e su un'insofferenza generalizzata, che tuttavia coinvolge soprattutto determinate fasce della popolazione.

Nonostante l'analisi di una questione evidentemente complessa non si possa semplificare collegando in maniera diretta le cause di tali fenomeni al passato storico della Francia, è comunque innegabile che tutto ciò abbia a che fare, come ha osservato il sociologo Michel Wieviorka, con una *frattura coloniale* rimasta in parte ancora irrisolta. Quella che è stata definita “la frattura coloniale”<sup>67</sup> francese, ovvero il mancato totale superamento di determinate tensioni sociali tra gli ex paesi colonizzati e la Francia ex colonizzatrice, nasce prevalentemente << de la persistance et de l'application de schémas coloniaux à certaines catégories de population (catégories réelles ou construites), principalement celles issues de l'ex Empire >>.<sup>68</sup>

Quando si parla, in questo caso, di “schemi coloniali”, si fa riferimento ad una tendenza spesso indiretta e che agisce a diversi livelli, a riproporre una certa intolleranza e discriminazione nei confronti di coloro che provengono dai paesi delle ex colonie.

A questo punto occorre innanzi tutto fare alcune precisazioni: coloro che sono spesso definiti e considerati dall'opinione pubblica come degli immigrati, in realtà sono direttamente nati e vissuti in Francia, e appartengono semplicemente a famiglie immigrate in un passato più o meno recente. Si tratta dei cosiddetti immigrati di “seconda” o addirittura “terza generazione”, figli o nipoti di persone che lasciarono dopo la colonizzazione i loro paesi di origine e si stabilirono definitivamente in Francia, alla ricerca di un lavoro e di condizioni di vita migliori.

La tendenza verso questi tipi di generalizzazioni (visibile, per esempio, dall'uso di un linguaggio e di definizioni ambigue e superficiali che la stampa e i media fanno quotidianamente), è di per sé il sentore evidente di un più generale desiderio di categorizzazione e divisione sociale che, come ha osservato acutamente Wieviorka, ha a che fare soprattutto con l'immaginario collettivo, con la percezione che la collettività ha di determinate questioni.

Si tratta, come si vedrà meglio in seguito, anche di una questione di costruzione dello *sguardo*, uno sguardo esterno che divide ed esclude, e che è legato ad un certo immaginario comune difficile da scardinare.

---

<sup>67</sup> Si fa qui riferimento in primis ad un testo collettivo: P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire (sotto la direzione di), *La Fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005.

<sup>68</sup> P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, *La fracture coloniale: une crise française*, in: P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, Op. cit., p. 26.

Wieviorka pone l'accento su un punto fondamentale: oggi ci troviamo di fronte ad un nuovo tipo di disuguaglianza, che non è più iscritta nella legge (come è avvenuto in passato), ma che è calata perfettamente nella vita quotidiana di ognuno, nelle pratiche sociali quotidiane; non si tratta più di un tipo di disuguaglianza esplicita, ma di una tendenza presente nella struttura stessa della società, e nella sua capacità di reiterare determinati tabù storici e sociali senza farsene carico, senza elaborarli e quindi superarli.

La struttura politica della Francia, fondata sul modello repubblicano, complica secondo Wieviorka la situazione, in quanto tende a proporre l'assimilazione e non la differenziazione delle diverse culture e identità, in nome di un cittadino universale, che si riconosca nei valori altrettanto universali della Repubblica, oltre che nei suoi diritti e doveri. A questo modello di Stato laico, che punta anche alla neutralità degli spazi pubblici e politici, non corrisponde sempre, tuttavia, un'uguaglianza politica e sociale per tutte le fasce della popolazione, così che << si l'on devait décrire le citoyen universel idéal dans la France des années 2000 en le déduisant de la sociologie du corps des représentants (personnel politique, médiatique et élites économiques, intellectuelles et associatives), le neutre est un homme blanc des classes moyennes et supérieures. >><sup>69</sup>

Il modello francese repubblicano "assimilazionista", come ha osservato lo studioso francese Étienne Balibar, tende ad assorbire le differenze culturali piuttosto che a conservarle, e si fonda sul presupposto per il quale coloro che provengono da culture altre, siano essi immigrati o figli di immigrati, sono considerati soprattutto in funzione della loro attitudine o della loro resistenza o meno ai processi di assimilazione. In questo senso, l'assimilazione alla cultura del paese in cui si vive e l'integrazione più o meno forte a quella società sono considerate indirettamente un sinonimo di progresso e di emancipazione.

L'idea per cui sia in gioco la questione dell'integrazione o meno, da parte di quelle che sono considerate delle minoranze, al modello politico e culturale dominante (che tende a sua volta all'assimilazione di ogni tipo di differenza e *alterità*), ha, secondo Balibar, una precisa matrice teorica, riconducibile a quello che già Wieviorka aveva definito il neo-razzismo *differenzialista*. Questo tipo di razzismo è tipico dell'epoca della decolonizzazione e delle grandi ondate di immigrazione, ed è presente soprattutto in quei paesi, come la Francia, caratterizzati da un forte melting pot culturale in notevole crescita.

---

<sup>69</sup> N. Bancel e P. Blanchard, *Les origines républicaines de la fracture coloniale*, in: P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, Op. cit., p. 36.

Il razzismo *differenzialista* ha sostituito il razzismo cosiddetto *classico*, che si fondava sulla presunta superiorità biologica di una “razza” (e sulla creazione stessa del concetto di “razza”), e teorizza l’impossibilità di una concreta convivenza pacifica tra culture diverse, tendendo, quindi, verso la centralità della cultura nazionale dominante rispetto alle altre culture, considerate minori. La *cultura* funziona per il neo-razzismo esattamente come funzionava la *natura* per il razzismo classico, ovvero come un modo per rinchiudere gruppi di individui dentro una determinazione di origine fissa e immutabile, dietro definizioni statiche e non suscettibili di aperture o variazioni.

Nel suo scritto critico più importante, *Orientalism*, Edward Said osserva proprio come l’oriente del mondo (che per gli Stati Uniti coincide spesso con i paesi dell’estremo oriente mentre per gli europei con i paesi arabi soprattutto del nord Africa), in quanto sede delle più antiche colonie europee, sia uno dei più radicati luoghi del Diverso; questa diversità, che non è altro che diversità culturale, è rappresentata oggi dall’Europa sotto forma di un lessico e di un discorso sorretti da istituzioni, insegnamenti, immagini e politiche neo-coloniali. In questo senso egli trova efficace la nozione di “discorso” messa in luce da Foucault, per spiegare come la cultura europea abbia saputo *creare* l’oriente in campo politico, economico, sociologico, immaginativo e ideologico. Secondo Said parlare di quei luoghi significa parlare, ancora oggi, << di un’impresa culturale britannica e francese >><sup>70</sup>, portata avanti attraverso dinamiche di natura politica.

Said muove dall’assunto che l’oriente (così come l’occidente) non vada pensato come un’entità naturale data, ma neanche considerato solo come un’idea astratta o una costruzione esclusivamente culturale; bisogna invece avere ben chiaro che il rapporto tra oriente e occidente è una questione storicamente di dominio e di potere. L’oriente, infatti, è stato sì definito tale nella storia perché lo si è trovato geograficamente a est rispetto alle potenze europee colonizzatrici occidentali, ma anche perché è stato possibile *renderlo* “orientale”, e imbrigliarlo in una serie di definizioni che sarebbero diventate col tempo delle rigide categorizzazioni. E’ per questo che gli aspetti essenziali della teoria e della prassi dell’orientalismo moderno (inteso come il modo che l’occidente, soprattutto l’Europa, ha di mettersi in relazione con l’oriente), da cui l’orientalismo contemporaneo deriva, possono essere compresi solo se considerati come un insieme di strutture ereditate dal passato, secolarizzate, e riproposte sotto forma di nuovi testi.

Nel sistema del sapere attuale intorno ai paesi che occupano la posizione geografica dell’Oriente, esso non è tanto un luogo, quanto un topos, un insieme coerente di

---

<sup>70</sup> E. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 4. (Ed. or. *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978).

caratterizzazioni che sembra aver origine in citazioni, immagini e aspettative precostituite, che spesso non hanno un reale fondamento.<sup>71</sup>

La figura dell'immigrato orientale che si dirige verso i paesi più occidentali rappresenta il bersaglio privilegiato di tali dinamiche di categorizzazione, che agiscono in maniera spesso non esplicita e attraverso livelli simbolici che, in quanto tali, risultano più difficili da rintracciare e identificare. Come ha evidenziato Balibar, la categoria stessa di immigrato contiene un paradosso, in quanto si tratta di una definizione nello stesso tempo *unificatrice* e *differenzialista*, che tenta di unificare e amalgamare in un'unica categoria chiusa gruppi di persone e popolazioni la cui provenienza geografica, la storia, la cultura e i modi di vivere, oltre che le condizioni di ingresso nello spazio nazionale, sono profondamente eterogenee.

L'ultimo punto rappresenta un nodo cruciale all'interno del contesto politico e sociale della Francia di oggi: la categoria di "immigrato", infatti, viene utilizzata in maniera ambigua e generalizzata, tanto da coinvolgere spesso anche coloro i quali sono nati in Francia e quindi sono cittadini francesi a tutti gli effetti. La definizione stessa di "immigrato di seconda o terza generazione" è, per alcuni versi, ambigua e differenzialista (nel significato che è stato visto precedentemente): essa, infatti, pone l'accento sulla questione dell'*origine*, di cui si evidenzia la lontananza, lo scarto rispetto alla Francia, ovvero il paese ospitante.

Balibar insiste proprio sugli effetti provocati dall'uso di categorie generiche come quella di "immigrato", che tende oggi ad inglobare anche individui di nazionalità francese che si trovano tuttavia collocati in uno statuto di esteriorità rispetto a quella che è sentita come la comunità nazionale.

E' esattamente per questo motivo, secondo lo studioso, che ci si continua ad interrogare sulla possibilità di integrazione di queste persone alla società francese, di cui essi in realtà fanno già parte. Il paradosso che qui emerge consiste proprio nel fatto che << *moins la population désignée par la catégorie d'immigration est effectivement "immigrée", c'est-à-dire étrangère de statut et de fonction sociale, mais aussi de mœurs et de culture, plus elle est dénoncée comme un corps étranger* >>.<sup>72</sup>

Molti cittadini francesi di origine straniera si trovano oggi a vivere una dolorosa contraddizione tra un'assimilazione culturale, di fatto riuscita, e l'emarginazione sociale, che ha a che vedere con la *percezione* collettiva che si ha di loro; lo straniero, oggi, nell'immaginario comune, non è chi viene da fuori, ma chi si riproduce in permanenza nel

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 212.

<sup>72</sup> E. Balibar, I. Wallerstein, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988, p. 297.



corpo sociale, e che viene considerato in molti casi come un vero e proprio “citoyen de seconde zone”<sup>73</sup> non del tutto riconosciuto.

La questione dell’origine, soprattutto quando si tratta dei paesi delle ex colonie, assume spesso le caratteristiche di un fardello, di una marca di differenziazione attraverso cui avviene una categorizzazione esterna unilaterale, che sembra riproporre vecchi schemi appartenenti al passato. Non è sempre sufficiente, quindi, aver conseguito la cittadinanza francese per essere considerati cittadini a tutti gli effetti: << ciò che conta sono le “origini”, vale a dire la discendenza, la stirpe, il sangue, il lignaggio >><sup>74</sup>.

Nel caso degli immigrati di “seconda” o “terza generazione” l’origine, seppur lontana, resta inscritta in maniera evidente sul corpo, che si fa continuamente << objet d’un investissement fantasmatique >>, di uno sguardo che categorizza e giudica, << né et aiguisé durant l’ère coloniale et dont les réminiscences restent palpables >><sup>75</sup>. Il “marchio della differenza”, in altri termini, << si ritiene passi ai figli e ai nipoti, i quali continuano ad essere detti immigrati, anche se sono nati qui e mai hanno visto il paese dei genitori o dei nonni >><sup>76</sup>.

Come ha osservato lo storico Pascal Blanchard, in Francia si ha difficoltà ad ammettere che esistono due tipi di immigrazione, ben distinti tra loro: una di origine coloniale e una di origine “occidentale”. Se la prima immigrazione (che riguarda non solo gli Africani ma anche chi proviene da quei paesi che un tempo rappresentavano le periferie dell’Impero, quindi popoli come gli Armeni o i Turchi), continua ad essere collegata ad un’immagine in parte negativa nella percezione della collettività, la seconda (che si è strutturata per ondate e che comprende popoli come i Tedeschi, i Belgi, gli Svizzeri, gli Italiani, i Polacchi, i Portoghesi), benché abbia conosciuto dei momenti di violenza e di rifiuto, si è poi progressivamente fusa nell’identità nazionale francese.

I flussi migratori provenienti dalle ex colonie francesi sono, secondo Blanchard, di altra natura rispetto a quelli provenienti dall’Europa, esattamente come sono differenti i meccanismi di sorveglianza, di controllo e di accoglienza applicati per l’una e per l’altra “categoria” di popolazioni immigrate; l’eredità portata avanti dai bambini nati in Francia ma figli di immigrati provenienti delle ex colonie, non è la stessa di coloro che provengono

---

<sup>73</sup> A. Boubeker, *Le <<creuset français>>, ou la légende noire de l’intégration*, in: P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, Op. cit., p.189.

<sup>74</sup> R. Gallisot, M. Kilani, A. Rivera, *L’imbroglio etnico- in quattordici parole-chiave*, Bari, Dedalo, 2001, p. 190.

<sup>75</sup> N. Guénif-Souilamas, *La réduction à son corps de l’indigène de la République*, in : P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, Op. cit., p. 204.

<sup>76</sup> R. Gallisot, M. Kilani, A. Rivera, Op. cit., p.190.

dall'immigrazione europea, nonostante sia gli uni che gli altri possano sentirsi a tutti gli effetti francesi.

Il panorama che viene quindi a costituirsi è caratterizzato da una forte ambivalenza: se, da un lato, tanto i francesi “di sangue” (le cui generazioni precedenti non provenivano da paesi stranieri) quanto coloro che hanno ottenuto la cittadinanza francese o i figli di immigrati (nati in Francia e perciò francesi a tutti gli effetti) sono considerati giuridicamente e formalmente cittadini della stessa nazione (con tutte le implicazioni che ne derivano), di fatto, soprattutto nella percezione sociale, vengono sentiti e trattati in maniera diversa. Da un punto di vista teorico, infatti, lo Stato francese ha promosso un modello di apertura nei confronti degli immigrati, garantendo loro, sulla carta, pari diritti e opportunità dei francesi “di sangue”, ma di fatto, nella pratica, l'applicazione di questo modello non è avvenuta.

Il modello a cui si fa riferimento in Francia è quello che il sociologo Denys Cuche ha definito del “centralismo culturale”<sup>77</sup>, che tende (a dispetto di un'apparenza aperta alle diverse realtà del multiculturalismo), all'assimilazione alla cultura dominante da parte di chiunque entri nel paese e quindi a far parte di quel contesto. Ne deriva, inevitabilmente, che la popolazione si definisce sempre di più in termini di inclusione ed esclusione, dividendosi tra chi riesce a partecipare all'economia nazionale (e mondiale) e chi resta al di fuori non solo dello sviluppo e della crescita economica del paese in cui vive, ma anche dell'intera rete dei rapporti sociali.

Secondo il sociologo Ulrich Beck, che si è occupato dell'antinomia tra il centro e le periferie delle grandi città proprio in relazione al problema dell'immigrazione vecchia e nuova, i figli francesi di immigrati africani e arabi non sono solo poveri né solo disoccupati, ma rappresentano oggi dei giovani “superflui” agli occhi della società francese, che trascinano un'esistenza priva di prospettive ai margini delle grandi metropoli<sup>78</sup> e che sono come gli altri solo sulla carta, quando in realtà rappresentano dei non-cittadini, sui quali sembra che non valga la pena investire né troppe risorse né troppa attenzione.

Spesso l'esclusione, come ha osservato l'antropologo Marc Augé, è implicita persino nell'uso dei termini linguistici: la parola *cit *, per esempio, coniata per definire le zone periferiche delle citt  francesi, riassume gi  in s  il fenomeno dell'esclusione sociale, in quanto rimanda a una << sorta di citt  parallela a fianco della citt  >> e per questo motivo

---

<sup>77</sup> D. Cuche, Op. cit., p. 139.

<sup>78</sup> Si veda Ulrich Beck, “I giovani “superflui” delle periferie”, in La Repubblica, 03-01-06.

<< incarna, già solo nel termine, la sconfitta dell'urbanistica, della politica economica e del sistema scolastico francese (...) >>. <sup>79</sup>

### *I media e l'immaginario collettivo*

Le istituzioni, così come i media, il cui discorso rappresenta oggi << la principale fonte di conoscenza delle persone, dei loro atteggiamenti e ideologie >><sup>80</sup>, sono evidentemente chiamate in causa nei dibattiti su tali questioni e risultano corresponsabili nel contribuire alla costruzione e all'applicazione di categorie generali e approssimative, e di immagini alle quali risulta difficile, per i soggetti coinvolti, sottrarsi. Come ha potuto osservare Teun van Dijk, infatti, << quando il potere della più potente forma di discorso pubblico, quella dei media, si combina con una mancanza di risorse alternative, quando c'è quasi completamente consenso e i gruppi oppositori e dissidenti sono deboli, allora i media sono in grado di abusare di tale potere e stabilire l'egemonia discorsiva e cognitiva che è necessaria a riprodurre il "nuovo" razzismo. >><sup>81</sup>

Le banlieues parigine e francesi, per esempio, vengono costantemente presentate dai media come dei luoghi in cui vigono prevalentemente l'esclusione sociale, la droga, la criminalità, la disoccupazione, la violenza, e quindi sono associate ad un'immagine fortemente negativa e unilaterale, che sembra essere impermeabile al progresso e al cambiamento. Del resto, come ha evidenziato acutamente I. Chambers, << ogni cultura nazionale cerca di imporre una visione omogenea del suo passato, e le sue istituzioni formative (la scuola, l'università, ma anche la stampa e la televisione) sono chiamate a "disciplinare" la lingua e la letteratura nazionale per arrivare a questo risultato >>; così facendo, esse si limitano solo alla << riproduzione ufficiale del senso comune >>, e uccidono le possibilità e il potenziale di criticità che la stessa cultura nazionale avrebbe in sé.<sup>82</sup>

Secondo Chambers i media operano sempre, a livelli diversi e più o meno espliciti a seconda dei casi, un procedimento di occultamento e rimozione della condizione post-coloniale dalla quale tutti, oggi, partiamo, e da cui è ormai impossibile non prescindere; si tratta di "spettri della storia", scomodi ma fondamentali per comprendere e analizzare

---

<sup>79</sup> M. Augé, *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 19.

<sup>80</sup> T.A. van Dijk, "Nuovi Razzismi. Un approccio basato sull'analisi del discorso", in: A.L. Tota (a cura di), *Gender e media. Verso un immaginario sostenibile*, Roma, Meltemi, 2008, p. 44.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>82</sup> I. Chambers, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 132-133.

criticamente il presente sociale. L'“inconscio” coloniale, per Chambers, non dovrebbe essere rimosso o mistificato dalla cultura ufficiale, ma affrontato storicamente per quello che è stato e che continua ad essere tutt'ora, nelle sue influenze profonde sul tessuto sociale.

L'influenza dei media sull'opinione pubblica e sul suo modo di percepire determinati problemi sociali diventa tanto più difficile da individuare quanto più il razzismo si fa, come si è visto, *differenzialista*. L'ombra del razzismo, infatti, può finire col nascondersi dietro le stesse strutture dell'inneggiata democrazia, in cui << la discriminazione si esprime in forme più o meno mascherate, al punto che è stato possibile creare il concetto di “razzismo istituzionale” per spiegare certi meccanismi ciechi, apparentemente senza attori >><sup>83</sup>. Come suggerisce il nome, il razzismo istituzionale non è né dichiarato né esplicito, ma anzi << vuole essere democratico e rispettabile >><sup>84</sup>, e in questo modo è diventato una parte essenziale, quasi strutturale, del funzionamento stesso della società: esso, infatti, non ha bisogno di servirsi di presunte teorie o giustificazioni, poiché si annida nell'immaginario collettivo e nei comportamenti sociali e li determina, fino a diventarne la norma. Se l'immaginario << è ciò che istituisce l'ordine del possibile e quello del probabile, strutturando materialmente i confini di ciò che siamo o non siamo in grado di pensare >><sup>85</sup>, risulta allora evidente che esso può anche funzionare << da base di legittimazione sociale delle discriminazioni >><sup>86</sup>, laddove le immagini mediali sono in grado rappresentare delle disuguaglianze proponendole come “naturali” anche se evidentemente non lo sono.

Il razzismo contemporaneo, diventato per molti versi “istituzionale”, cambia lentamente e impercettibilmente il modo di osservare e considerare la diversità, senza che vi siano necessariamente delle ostilità dichiarate e quindi facilmente condannabili; in molti casi, come si sta vedendo, questo tipo di razzismo *crea* la diversità (una diversità prevalentemente culturale) laddove essa non esiste, ne costruisce delle categorie e le applica a chi è percepito come un rischio per l'identità culturale dominante.

Avviene così che nell'uso linguistico corrente sempre più parole sono usate come se fossero sinonimi pur non essendolo, generando nuove paure e nuove potenziali forme di violenza; i confini tra le definizioni di immigrato, di clandestino o di “sans papier”, per esempio, si fanno sempre più labili, fino a confondersi tra di loro. Le categorie si

---

<sup>83</sup> M. Wiewiorka, *Le racisme, une Introduction*, Paris, Editions La Découverte & Syros, 1998, p. 50.

<sup>84</sup> T.A. van Dijk, “Nuovi Razzismi. Un approccio basato sull'analisi del discorso”, in: A.L. Tota (a cura di), *Op. cit.*, p. 40.

<sup>85</sup> A.L. Tota, “Inquinamento visuale e sostenibilità dell'immaginario”, in: A.L. Tota (a cura di), *Op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 20.

mischiano con ancora più facilità di quanto invece avvenga tra i diversi strati della popolazione, che, per differenti ragioni, non si incrociano né si incontrano, a volte neanche negli spazi fisici e geografici condivisi.

Come ha voluto sottolineare Ulrich Beck, in Francia « il candido razzismo dei concetti falsi è così naturale che nessuno se ne accorge. Si parla di immigrati e si omette di dire che sono francesi (...) Si invoca il primato dell'origine e non si vuole ammettere che le fiamme si levano proprio dall'«essere-cresciuti-qui», dall'assimilazione riuscita, dall'égalité interiorizzata. >><sup>87</sup> Le riflessioni di Beck evidenziano il paradosso che si cela dietro la situazione sociale della Francia di oggi: vi è un continuo contrasto tra il presente del *qui e ora* e un passato storico (legato, nel caso dei figli di immigrati, all'origine coloniale) a cui si fa riferimento in maniera spesso impropria, collegandolo alla supposta questione dell'integrazione mancata o riuscita. E' come se il passato coloniale, in un certo senso, non si considerasse mai totalmente superato e continuasse a fare da sfondo anche alle vite di chi, come la maggior parte di quei giovani francesi le cui famiglie erano immigrate, non ha ricordi di esso perché non l'ha vissuto.

La frattura sociale, quindi, sembra essere alimentata da una più antica «frattura coloniale», che le dà senso e la istituisce in un ordine «normale» di cose, esattamente «*comme si l'immigration s'était inscrite dans la continuité du rapport colonial* >>. <sup>88</sup> Più che come degli emarginati o degli esclusi, i giovani figli di immigrati vivono come dei nuovi «colonizzati», nel particolare senso che Frantz Fanon<sup>89</sup> ha voluto dare a questo termine, ovvero come definiti dallo sguardo e da categorie esterne e dominanti, così che essi finiscono con l'interiorizzare questo sguardo e queste categorie. Anche secondo Fanon, non a caso, il linguaggio ha un ruolo importante durante i processi di costruzione del complesso di inferiorità da parte dei popoli colonizzati<sup>90</sup>: ogni popolo, infatti, è posto di fronte alla lingua della nazione «civilizzatrice», e parlare quella lingua significa inevitabilmente assumere anche quella cultura, sopportare il peso di quella civiltà.

Lo scetticismo e il pregiudizio nei confronti dei gruppi di immigrati non fa che evidenziare, anche secondo Balibar, la resistenza di una buona parte della società francese alle trasformazioni sociali inevitabili del proprio paese (o la negazione di trasformazioni

---

<sup>87</sup> U.Beck, art. cit.

<sup>88</sup> D. Lapeyronnie, *La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers*, in: P. Blanchard, N. Bancel, S. Lemaire, Op. cit, p. 214.

<sup>89</sup> F. Fanon, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

<sup>90</sup> Secondo Fanon il complesso di inferiorità sviluppato e maturato dal nero nei confronti del bianco colonizzatore è conseguenza di un duplice processo sia economico che psicologico, di interiorizzazione di questa inferiorità. Più esattamente, nella situazione coloniale convergono dei processi economici, sociali e psichici, e questi ultimi mettono in gioco delle dinamiche di identificazione per le quali il colonizzato attua delle pratiche di imitazione del colonizzatore.

già compiute o in atto), ovvero una resistenza alla propria storia, e una rimozione dei cambiamenti che essa porta necessariamente con sé.

La società francese di oggi, in ultima analisi, sta in parte tradendo il patto repubblicano su cui si fonda (che proclama una parità effettiva di diritti e di possibilità a tutti i cittadini francesi), oltre che il significato stesso dell'idea, molto osannata dalle società democratiche occidentali, di multiculturalismo; quest'ultimo dovrebbe tradursi in una sostanziale parità di diritti e doveri e nella convivenza democratica di più culture all'interno di stessi ordinamenti politici, giuridici e sociali, e non dovrebbe prevedere né un'assimilazione unilaterale alla cultura dominante, né un'implicita segregazione o ghettizzazione di chi è considerato, spesso per i motivi analizzati, diverso o "altro" rispetto ad una presunta norma sociale.

Il primo passaggio obbligato dovrebbe essere quello di dare un riconoscimento democratico nello spazio pubblico a *tutti* i cittadini, creando in questo modo le condizioni affinché la parità, ovvero l'égalité non solo formale-giuridica ma anche effettiva e sociale, non resti un termine privo di un significato autentico.

## 2.2 Rottura e legame con il contesto sociale esterno: sintomi di una tendenza del cinema francese contemporaneo.

*<< Je déteste que le cinéma soit une agence de voyages. L'ailleurs doit être inscrit dans le principe même du film, comme un élan plutôt qu'un lieu >>*

(Claire Denis)<sup>91</sup>

### *Alcune tendenze del cinema francese e francofono*

Risulta estremamente arduo riuscire a definire in maniera esaustiva le caratteristiche principali e predominanti che hanno contrassegnato complessivamente il cinema francese degli ultimi dieci - quindici anni, come accade, del resto, ogni volta che un oggetto di analisi abbracci un lungo periodo di tempo, o sia esso stesso difficile da cristallizzare attraverso un approccio che riesca a rendere conto dei continui rinnovamenti e trasformazioni interni ed esterni ad esso. Come ha osservato lo storico e critico del cinema René Prédal, uno dei maggiori motivi della difficoltà di analizzare il giovane cinema francese contemporaneo consiste nel fatto che esso non ha rappresentato un “fronte unito” come avvenne, per esempio, per la Nouvelle Vague; è quindi anche difficile riuscire a stabilire un preciso punto di partenza di ciò che risulta essere più un insieme di tendenze che un movimento dai caratteri estetici ben rintracciabili e definiti.

In assenza di prese di posizione estetiche, politiche o teoriche forti da parte dei registi (per la maggior parte francesi, ma anche magrebini immigrati in Francia), sono soprattutto i film in sé che possono fare da guida nel tentativo di tracciare una cartografia del cinema francese attuale, che ha visto incrociarsi diverse generazioni di cineasti, alcuni nel segno della continuità rispetto alla tradizione dei loro “padri” artistici, altri della rottura rispetto al passato. Se da un lato, infatti, i maggiori *maîtres* della Nouvelle Vague hanno continuato, negli anni, a realizzare dei film estremamente personali, dall’altro sono emersi, parallelamente, nuovi giovani realizzatori, alcuni intenti a proseguire per alcuni versi il percorso lasciato dagli ex Giovani Turchi (come dimostrano, per esempio, autori come André Techiné o Bertrand Tavernier), altri impegnati in un tipo di cinema altrettanto

---

<sup>91</sup> Da un’intervista contenuta in: J. M. Frodon, « Trajectoires de l’intrus », Cahiers du Cinéma, maggio 2005.

personale, ma non necessariamente in rapporto di continuità rispetto a un certo cinema del passato.

Rispetto al periodo storico e culturale che vide sorgere e svilupparsi la Nouvelle Vague, il contesto attuale risulta evidentemente mutato: la società dello spettacolo alienante e omologante già denunciata da Guy Debord<sup>92</sup> è stata velocemente superata da quella che Jean Baudrillard ha definito l'“Ipperrealtà” odierna, tipica di un'epoca in cui l'immagine spettacolare ha letteralmente fagocitato la realtà rendendola per lo più asettica, fino a costruirne addirittura una di secondo livello, fatta di simulacri più reali del reale stesso.

All'interno di quadri sociali e culturali di riferimento profondamente cambiati, anche il cinema francese che si è andato dispiegando a partire dai primi anni Novanta (e che continua a dispiegarsi ancora oggi), ha subito notevoli metamorfosi, nonostante sia tuttavia possibile individuarne, in linea generale, le orientazioni dominanti e alcune tendenze principali.

La maggior parte dei critici e degli studiosi è d'accordo nell'evidenziare una doppia tendenza coesistente nel cinema francese degli anni Novanta: da un lato un cinema più commerciale realizzato con budget relativamente alti e che guarda per alcuni aspetti al cinema hollywoodiano, e dall'altro un cinema volutamente diverso, anti-spettacolare, legato spesso a piccole o medie produzioni. All'interno di questa seconda tendenza si è delineato nel tempo un certo tipo di cinema che ha ottenuto diverse definizioni, tra cui quella di cinema del “Nuovo realismo interiore”, del “Neo-Umanesimo” o della “Critique sociale poétique”<sup>93</sup>; la prima definizione è stata data dallo stesso Prédal<sup>94</sup>, il quale ha ripreso a sua volta la formula con cui il critico italiano Guido Aristarco aveva designato negli anni Sessanta il cinema di Michelangelo Antonioni, in particolare in relazione al Neorealismo. Secondo l'ottica di Prédal, infatti, il nuovo cinema francese avrebbe dei caratteri fortemente “antoniniani”, ovvero legati alla messa in scena del fallimento e della difficoltà di una comunicazione reale e profonda tra gli individui, e caratterizzati da quella che Gilles Deleuze<sup>95</sup> aveva già definito l'“image-temps”, in cui domina una certa frammentazione, una crisi dell'azione e un vero e proprio “allentamento” della narrazione, che lascia invece spazio ai silenzi, alle pause, al non-detto, al tacito flusso di coscienza dei personaggi.

---

<sup>92</sup> G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>93</sup> Definizione coniata da M. Beugnet nel suo libro: *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, Harmattan, 2000.

<sup>94</sup> R. Prédal, *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 2002.

<sup>95</sup> G. Deleuze, *L'Image-temps- Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.



Le diverse (e limitative) definizioni che sono state date recentemente a questo nuovo cinema francese hanno tutte voluto mettere in evidenza una precisa tendenza (più visibile a partire dagli anni Novanta ma che si rivela ancora oggi), verso un maggiore intimismo, lontano e slegato da un'estetica della "bella immagine" così come da un linguaggio chiaro, semplificatore o "normalizzante". Tale cinema "comportamentale" piuttosto che parlato mette spesso in scena dei personaggi al margine, accomunati da un disagio interiore e sociale profondo, rappresentati in molti casi come erranti, alla ricerca di un posto e di un ruolo nel mondo esattamente come all'interno del nucleo familiare, testimoni e portatori di una frattura che risale in molti casi alle proprie origini.

Lo studioso Francis Vanoye ha osservato che la maggior parte dei film francesi che compaiono a partire dagli anni Novanta presenta un comun denominatore tematico evidente, che consiste proprio nel topos del "lien"<sup>96</sup>, ovvero del legame, sviluppato e declinato attraverso modalità differenti e in relazione a varie problematiche, ma quasi sempre associato a una rottura, ad uno scarto. Molti film francesi realizzati in quegli anni testimoniano, secondo Vanoye, una rottura sociale, che si manifesta attraverso la messa in scena di problemi identitari, di crisi familiari, instabilità professionali, difficoltà di integrazione; la rottura dei legami sociali va di pari passo con la riaffermazione di un nuovo bisogno di legame familiare, affettivo, sentimentale, o semplicemente con le proprie origini (con il proprio paese, con una città o anche solo con un quartiere). E' la difesa di questi legami che determina, secondo il critico, la maggior parte delle azioni dei personaggi, che sono spesso presentati, non a caso, come scissi interiormente: l'erranza affettiva (che si traduce a volte in un'erranza fisica) occupa un posto importante nel cinema francese contemporaneo, ne è quasi un topos.

In questo cinema Vanoye riconosce e individua anche una particolare tendenza verso una descrizione nostalgica degli attaccamenti, legati alla sfera del ricordo e del passato dei personaggi, la cui inquietudine deriva proprio dall'interruzione più meno violenta di certi legami; in altri casi, invece, il disagio sociale è causato da un non riconoscimento da parte dei personaggi del contesto in cui essi si trovano o da cui provengono, e quindi da un conflitto, da un desiderio di rottura di quei legami.

---

<sup>96</sup> F. Vanoye, "Le cinéma français contemporain sous le signe du lien", in: M. Marie (a cura di), *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan - Cinéma 128, 1998.

## *I banlieue-film e il cinema beur*

A questo proposito è importante ricordare che a metà degli anni Novanta esplose in maniera particolarmente evidente quello che è stato definito il filone francese dei cosiddetti “film di banlieue”, ovvero film ambientati nelle periferie delle grandi città (soprattutto di Parigi, ma non solo), nei quali il tema del disagio sociale è denunciato in maniera esplicita e in molti casi violenta, spesso senza soluzioni consolatorie. E’ soprattutto il film di M. Kassovitz, *La Haine*, (vincitore della Palma d’oro al Festival del Cinema di Cannes nel 1995) a proiettare la *banlieue* nell’immaginario mediatico come una bomba sociale a orologeria pronta a esplodere<sup>97</sup>, e ad attirare l’attenzione del pubblico su problematiche attuali e scottanti come quella del malessere nelle periferie, facendo irrompere in poco tempo questi temi nel cinema francese. L’opera seconda di Kassovitz, così come altri film realizzati in quegli anni<sup>98</sup>, esprime l’intento di << rielaborare moduli narrativi e stilistici del cinema *beur*<sup>99</sup> degli anni Ottanta in una nuova formula di genere che molto deve al cinema afroamericano di Spike Lee, John Singleton e dei loro vari epigoni >>.<sup>100</sup> A partire dai primi anni Ottanta, infatti, numerosi cineasti magrebini immigrati in Francia avevano iniziato a realizzare opere nelle quali l’esclusione sociale e la delinquenza erano in primo piano, e in cui i giovani protagonisti dovevano scontrarsi con l’illusione, le promesse e il miraggio delle metropoli del benessere. In altri casi, seppur attraverso il genere della commedia, i giovani autori denunciavano indirettamente la condizione dei figli di immigrati divisi tra due culture differenti, oppure il difficile rientro in una patria di origine ormai diventata estranea.

I banlieue-film degli anni Novanta, quindi, riprendono e riportano sullo schermo problematiche sociali già presenti nel cinema *beur*, insistendo però soprattutto sull’immagine (a volte stereotipata) della periferia-ghetto, intesa come luogo di esclusione in netta contrapposizione con il centro delle grandi città.

---

<sup>97</sup> L. De Franceschi, “Il discreto fascino del *banlieue* film e vie possibili di fuga”, in AA.VV., *Il cinema europeo del métissage*, Milano, Il Castoro, 2000, p. 113.

<sup>98</sup> Basti pensare a *Raï*, di T. Gilou, (1995), o *Ma 6T va crack-er*, di J.F. Richet, (1997).

<sup>99</sup> Con il termine *beur* vengono designati i registi figli di immigrati maghrebini ma che si sono stabiliti in Francia o che, in alcuni casi, vi sono anche nati.

<sup>100</sup> L. De Franceschi, “Il discreto fascino...”, Op.cit., p.113.

Parallelamente alle tematiche legate al sociale, che sono evidentemente al centro dell'interesse della maggior parte dei giovani autori, uno degli aspetti più interessanti che emerge dall'analisi del cinema francese degli anni Novanta è la tendenza verso un rifiuto delle regole stilistiche tradizionali, e il tentativo di utilizzare delle strategie narrative radicali e sovversive, che mettano in questione ogni tipo di "norma" dominante; non è un caso, infatti, che la definizione stessa di cinema del "Nuovo realismo interiore" data da Prédal rimandi volutamente anche al Nuovo Realismo delle arti plastiche, legato ad artisti come Klein, Arman o César, uniti da uno spirito per alcuni versi iconoclasta e di rinnovamento rispetto a determinati codici della tradizione.

La studiosa Martine Beugnet ha messo l'accento proprio su questa tendenza sovversiva del cinema francese contemporaneo, che si tradurrebbe innanzi tutto in un forte interesse, da parte dei cineasti, ad esplorare le possibilità di rappresentazione dell' "altro", di colui che sfugge alla norma, senza ricorrere né ad un certo voyeurismo né a tecniche di messa in scena classiche; in particolare, secondo la Beugnet, il "nuovo" cinema francese sembrerebbe segnalare un cambiamento molto importante proprio << dans le rapport entre représentations de la norme et de la marge, entre discours dominant et discours centrifuges à l'écran >>.<sup>101</sup>

Nei film francesi "della critica sociale poetica" le questioni della differenza e della marginalità sociale, declinate in tutte le loro forme, implicano un rifiuto delle certezze e delle categorizzazioni convenzionali (sia da un punto di vista tematico che prettamente linguistico-formale), e di ogni tipo di narrazione tradizionale. La tendenza poetica e sociale che la Beugnet evidenzia in questo cinema si manifesta attraverso un desiderio generale di *montrer moins pour dire plus*, e di mettere sotto analisi le diverse faglie che si aprono tra la presunta "realtà", la visione e la verità della narrazione<sup>102</sup>, dimostrando, in molti casi, l'impossibilità da parte della visione e dell'atto stesso del guardare di spiegare la profonda complessità del reale. L'uso frequente della caméra a spalla è fortemente sintomatico di queste tendenze, e corrisponde spesso al de-posizionamento erratico dei personaggi, che l'obiettivo della macchina da presa non è sempre in grado di fissare, di contenere. Si tratta quindi di un cinema che si fonda su << une approche thématique, narrative et esthétique qui rend compte d'une réelle mise en question des systèmes de représentations établis, et

---

<sup>101</sup> M. Beugnet, Op. cit. p. 131.

<sup>102</sup> Ivi., p. 276.

ne se contente pas de réactiver les conventions du cinéma dit réaliste ou du mélodrame social. >><sup>103</sup>

Tra i più importanti fautori di questo particolare tipo di approccio la Beugnet segnala dei cineasti come Dominique Cabréra, Bruno Dumont, Erick Zonca, Laetitia Masson, e soprattutto due registe come Agnès Varda (già a partire da *Senza tetto né legge*, del 1986) e Claire Denis, i cui film sottintendono sempre uno sguardo sulle cose mai unidirezionale ma, anzi, aperto alle infinite possibilità e declinazioni dell'altro. La stessa C. Denis ha emblematicamente ribadito più volte il proprio rifiuto per la nozione di "politicamente corretto" al cinema, insistendo invece sull'importanza e sull'esigenza di realizzare film che non trasmettano o veicolino idee già pre-elaborate e definite, ma che spingano piuttosto all'interrogazione, senza offrire necessariamente risposte.

Il cinema che si è fatto e continua a farsi largo in Francia è, in questo senso, un cinema del dubbio, in cui ogni inquadratura rappresenta una questione in sospeso piuttosto che una risposta, un'ipotesi piuttosto che un fatto, una domanda rivolta direttamente allo spettatore ma anche al presunto reale stesso, e che prevede spesso una sospensione del giudizio e, alcune volte (è il caso del cinema di C. Denis), un'ambiguità strutturale mai risolta.

Anche lo studioso Adrian Martin, che si è dedicato all'analisi del cinema francese successivo alla Nouvelle Vague<sup>104</sup>, ha messo in luce il carattere "refrattario"<sup>105</sup> e per molti versi sovversivo dei personaggi messi in scena da numerosi cineasti contemporanei, che in un certo senso sfuggono alla definizione convenzionale stessa del termine "personaggio" e si sottraggono ad ogni tipo di divisione manichea tra "buoni" e "cattivi", vittime e oppressori. Si tratta di personaggi opachi, le cui dinamiche interiori non sono spiegabili in termini psicologici convenzionali, e il cui comportamento non è marcato tanto da una storia coerente, quanto dalle "rovine" della loro vita.

I rapporti che li legano o li dividono, inoltre, non vengono mai risolti, secondo Martin, in senso assoluto e totalizzante, ma al contrario restano spesso caratterizzati dall'ambiguità e, in alcuni casi, dall'assenza di razionalità. Martin fa un particolare riferimento al cinema di Leos Carax (a un'opera come *Les amants du Pont-Neuf*), ai film più recenti di Philippe Garrel e a Claire Denis, che già dalla fine degli anni Ottanta (a partire da *Chocolat*), ha celebrato un nuovo tipo di temi e di linguaggio, aperti all'interrogazione sul problema della

---

<sup>103</sup> M. Beugnet, *Le souci de l'autre: réalisme poétique et critique sociale dans le cinéma français contemporain*, in : « Iris », n. 29, spring 2000, p. 63.

<sup>104</sup> A. Martin, *Contemporary French Cinema: An Introduction*, in *Screening the Past*, n. 4, luglio 1998.

<sup>105</sup> Martin parla di "refractory characters", ricorrenti nel cinema francese contemporaneo, a partire dalla fine della Nouvelle Vague fino ad oggi.

*differenza dell'altro*, problematizzata in maniera mai scontata o banale e, anzi, sempre complessa e non priva di contraddizioni.

Altri studiosi, invece, hanno messo in luce degli aspetti apparentemente meno evidenti del giovane cinema francese degli ultimi dieci anni, che aprono nuove linee di ricerca e diversi spunti di analisi: Daniel Serceau, per esempio, parla di un cinema che si fonda per molti versi su un profondo e collettivo sentimento di colpa. Secondo il critico, infatti, molti tra i film più recenti testimonierebbero il senso di colpa della Francia per il trauma della guerra d'Algeria ancora non completamente risolto e rappresenterebbero, quindi, il fantasma di un sentimento collettivo profondamente radicato nell'attuale società francese; egli si riferisce soprattutto ai numerosi registi francesi di origine magrebina, che sono riusciti in maniera estremamente lucida a dare corpo e a rappresentare le maggiori contraddizioni e le inquietudini nascoste di un paese socialmente diviso. Se da un lato, secondo Serceau, alcuni film si impegnano in un lavoro di idealizzazione della società francese (è il caso, per esempio, di un cineasta come Abdellatif Kechiche) altri, in opposizione, ne propongono direttamente una visione amara e pessimistica, senza visibili vie di scampo o soluzioni facilmente raggiungibili (per esempio Jean François Richet).

Una seconda tendenza minore del cinema francese è emersa in anni ancora più recenti (precisamente a partire dai primi anni duemila), apparentemente diversa dal nuovo cinema francese di cui si è parlato, eppure strettamente connessa ad esso, definita dal critico Stéphane Delorme come una “fuga verso l'evasione e l'utopia”, una << mise à distance du monde >> e un << isolement dans l'utopie >><sup>106</sup> che accomuna i temi e i personaggi portati sullo schermo da giovani cineasti come Alain Guiraudie, Bertrand Bonello o i fratelli Larrieu<sup>107</sup>. Si tratterebbe di una reazione allo stato attuale del cinema francese (in particolare al quel cinema socialmente e politicamente impegnato di autori come Cantet, Dumont, Desplechin), che si manifesta attraverso un forte desiderio di utopia e di evasione, di vero e proprio << refus presque phobique du réel >><sup>108</sup>, in cui il gruppo prende il posto dell'individuo e l'“altrove” sostituisce il qui e ora.

I film di questi autori potrebbero apparire in contraddizione rispetto alla tendenza del cinema francese che si è delineata fin ora, eppure il tentativo comune sembra essere ugualmente quello di mettere in luce le << hystéries contemporaines >> dell'uomo di oggi, se non attraverso un di più di realismo, attraverso l'esigenza opposta di rifugiarsi nelle

---

<sup>106</sup> S. Delorme, *Les rois de l'évasion*, in: Cahiers du Cinéma, n. 659, settembre 2010, p. 23.

<sup>107</sup> Il riferimento è a dei film come *Les derniers jours du monde* di A. e J.M. Larrieu (2009); *De la guerre*, di B. Bonello (2008); *Le roi de l'évasion*, di A. Guiraudie (2009).

<sup>108</sup> S. Delorme, *Les rois de l'évasion*, art. cit., p. 29.

utopie, in non-luoghi lontani dal reale. Se è vero, infatti, che le isterie hanno semplicemente << changé de nom >><sup>109</sup> e non sono mutate, esse possono manifestarsi anche nella fuga dalla realtà, nell'apparente disinteresse per la Storia, nel bisogno e nella ricerca quasi patologici della felicità e del benessere. Il passaggio che questo nuovo cinema avrebbe messo in atto sarebbe quello dall' << utopie révolutionnaire de la rue >> a << une utopie communautaire de chambre >><sup>110</sup>, rivelatrice dello stesso disagio sociale, di un'insofferenza che conduce a una fuga senza meta.

Ad una prima analisi generale, quindi, potremmo affermare che, al di là delle specificità dei singoli cineasti, emergono delle precise linee e tendenze comuni al cinema francese recente, o meglio a quella parte del cinema meno spettacolare e non a grosso budget, che può essere considerato emblematico di un cambiamento generazionale che si situa a metà tra un passato artistico da ri-considerare e nuove urgenze socio-politiche attuali. Come è stato messo in evidenza, sempre più film francesi recenti hanno iniziato a problematizzare tematiche e quesiti relativi all'integrazione, all'identità culturale, ma anche alla questione della nazionalità, della sessualità e della famiglia, mostrando come la validità di queste parole-chiave non sia assoluta né fissa, ma sia politicamente e storicamente influenzata.

In linea con queste considerazioni, un'analisi che risulti feconda dovrebbe cercare di considerare il testo filmico come una costruzione complessa che comprende da un lato un'estetica personale, ma dall'altro non si esaurisce mai in essa, in quanto è definita più o meno direttamente anche da un preciso contesto culturale, storico e sociale. In questo senso, volendo usare la celebre definizione di Roland Barthes, è interessante individuare e analizzare i *miti* presenti in un certo cinema francese attuale (che come il semiologo insegna sono sempre storicamente determinati e non hanno mai alcun rapporto "naturale" con le cose), e metterli in relazione a diverse questioni tra cui quella dell'alterità, per fare una distinzione tra film che propongono e consolidano una visione stereotipata o politicamente corretta dell' "altro" (o che si limitano a registrare lo status quo esistente senza contestarlo), e film che si sforzano di rompere radicalmente con tali rappresentazioni, proponendo chiavi di lettura alternative.

---

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> Ivi, p. 25. Con << utopie révolutionnaire de la rue >> l'autore si riferisce alla maggior parte dei film sul Sessantotto francese.

## **Parte Seconda**

### Capitolo Terzo.

L'utopia del cambiamento e la fragilità delle istituzioni: *Petits frères* (1999), *l'Esquive* (2004), *Entre les murs* (2008).

<< Siamo stanchi di diventare giovani seri, o contenti per forza, o criminali, o nevrotici: vogliamo ridere, essere innocenti, aspettare qualcosa dalla vita, chiedere, ignorare. (...) Non vogliamo essere subito così sicuri. Non vogliamo essere subito già così senza sogni. >>

(Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*, 1975)

#### *I giovani e l'importanza dell'ambiente culturale: frammenti dalle Lettere Luterane*

In uno dei passaggi più lucidi e lungimiranti delle sue *Lettere Luterane*, scritte nel 1975 e pubblicate postume l'anno successivo, Pier Paolo Pasolini affermava che la prima vera scuola, per un bambino, è l'ambiente in cui egli vive, fatto di cose e di oggetti che, lungi dall'essere "neutrali" e silenziosi, al contrario hanno la capacità di comunicare e di "parlare". Quegli oggetti, infatti, che non sono altro che dei << fenomeni materiali della propria condizione sociale >><sup>111</sup>, funzionano secondo Pasolini esattamente come dei "segni linguistici" capaci, da soli, di avere già una funzione fortemente pedagogica e istruttiva. L'ambiente sociale e culturale del ragazzo, quindi, fatto di quella << realtà fisica >><sup>112</sup> già così importante durante il suo processo di crescita e di formazione, interviene ancora prima delle istituzioni scolastiche e ancor più della famiglia, e influenza in maniera fondamentale quello che sarà il suo futuro *sguardo* sul mondo.

L'insegnamento particolare impartito dalle "cose" di cui parla Pasolini è di tipo << autoritario e repressivo >><sup>113</sup> in quanto << è perfettamente pragmatico e non ammette repliche, alternative, resistenza >><sup>114</sup>; è incontrovertibile perché ci comunica e ci ricorda continuamente da dove veniamo, in che contesto viviamo e, in altre parole, chi siamo. La funzione didattica e istruttiva della scuola e della famiglia interviene ad altri livelli e in un momento successivo della crescita, più consapevole, e si sovrappone a << ciò che a un

<sup>111</sup> P.P. Pasolini, *Lettere Luterane*, Milano, Garzanti, 2009, p. 48.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Ivi, p. 47.

<sup>114</sup> Ivi, p. 49.



ragazzo hanno insegnato già le cose e gli atti >><sup>115</sup>; solo l'educazione ricevuta dai propri compagni riesce ad essere, nell'ottica di Pasolini, simile a quella impartita dalle cose e dalle azioni intorno a noi, ovvero è puramente pragmatica e quindi altrettanto efficace.

Le considerazioni di Pasolini (riferite evidentemente al contesto sociale e culturale dell'Italia degli anni in cui l'autore scrive), pongono l'accento sull'importanza dell'ambiente, del contesto culturale e sociale in cui si è immersi e con il quale bisogna necessariamente fare i conti, anche nel momento in cui si attuano dinamiche di resistenza e di opposizione rispetto ad esso. In questo senso le riflessioni dell'autore rappresentano uno spunto teorico interessante per l'analisi di tre recenti film francesi che sono interamente attraversati da tali questioni: *Petits frères*, di Jacques Doillon, *Entre les murs*, di Laurent Cantet e *L'Esquive*, di Abdellatif Kechiche. Si tratta di film realizzati da cineasti provenienti da background artistici e personali molto distanti tra loro che, come si vedrà, hanno influenzato in maniera evidentemente diversa la messa in scena, il punto di vista predominante in ciascun film e ovviamente le scelte stilistico-formali adottate.

Tuttavia le tre opere, girate tutte in un periodo che va dalla fine degli anni Novanta ai primi anni Duemila, sono caratterizzate da alcuni importanti elementi-chiave comuni: sono ambientate rispettivamente in diverse periferie della città di Parigi (fatta eccezione per *Entre les murs*, girato in realtà nel ventesimo arrondissement della città); ruotano tutte intorno alla figura di alcuni giovani adolescenti; affrontano in maniera trasversale o frontale l'immagine della scuola e della famiglia considerate come istituzioni formative, fondamentali durante la crescita dei giovani e nel loro delicato passaggio verso l'età adulta. Inoltre, esse dialogano e creano tutte un'importante dinamica discorsiva con il proprio tempo, e possono per questo essere studiate attraverso un'analisi che prenda in primis in considerazione il contesto attuale della Francia (le svolte e i cambiamenti politici e sociali che l'hanno attraversata negli ultimi dieci- quindici anni), inteso come macrosistema di riferimento.

Questi film, come si vedrà analiticamente, sono sintomatici di una crisi sociale e culturale che ha attraversato e continua ad attraversare la Francia, colpendo prima di tutto la scuola intesa come istituzione che promuove e cerca di mettere in pratica i valori repubblicani della *liberté, égalité e fraternité*, all'interno di un quadro storico e sociale in continuo cambiamento, e caratterizzato oggi da un forte *meltin pot*. L'impasse della scuola francese, la sua incapacità di arrivare a tutti gli strati della popolazione e di fare i conti con un'immigrazione crescente e problematica, è analizzata sia in maniera frontale ed esplicita,

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 48.

come avviene nei film di Cantet e di Kechiche, che più indirettamente nella pellicola di Doillon, in cui l'assenza totale di punti di riferimento per i giovani coinvolge e mette in causa ogni tipo di istituzione, da quella scolastica a quella familiare.

### **3.1 *Petits frères*: la disgregazione del nucleo familiare e la geografia dell'esclusione.**

Il titolo del film di Jacques Doillon rimanda indirettamente, com'è stato osservato da alcuni critici tra i quali Serge Daney, alla personale formazione del regista francese, appartenente alla generazione dei cosiddetti "petits frères" della Nouvelle Vague<sup>116</sup>, ovvero di quei cineasti cresciuti artisticamente dopo quell'esperienza, rimasta in un certo senso un punto di riferimento imprescindibile e fondamentale per i loro successivi percorsi cinematografici. Si tratta, in un certo senso, di una grande "famiglia" fatta di padri e di figli, siano essi naturali, acquisiti o simbolici, che hanno portato avanti una specifica eredità culturale e artistica e l'hanno resa propria attraverso delle poetiche personali, estremamente legate al vissuto di ognuno.

Nello stesso tempo, il topos della famiglia e in particolare delle dinamiche relative al rapporto tra genitori e figli è un motivo da sempre ricorrente all'interno della cinematografia di J. Doillon, interessato, non a caso, a mettere in scena soprattutto l'universo dei giovani e dell'infanzia, spesso in conflitto con quello degli adulti. Gli adolescenti del suo cinema non sono considerati, tuttavia, tanto nella loro fascia storico-generazionale (e quindi nelle loro dinamiche sociali e collettive), quanto piuttosto raccontati nella loro sfera personale, intima, spesso segnata dalla solitudine e dall'isolamento rispetto al mondo dei "grandi". *Petits frères* è un film emblematico da questo punto di vista, poiché racconta prima di tutto della perdita dei padri, della loro assenza all'interno del nucleo familiare e delle conseguenze di questa relazione mancata di cui fanno le spese i figli, coloro ai quali viene sottratto ogni punto di riferimento etico, familiare e affettivo.

*Petits frères* è anche il titolo di una canzone rap che i protagonisti del film cantano insieme, nell'argot che contraddistingue i giovani che abitano nelle banlieues della città di Parigi e che divide nettamente chi è dentro da chi è fuori, chi proviene dal centro e chi dalla periferia. Il linguaggio (insieme alla musica evidentemente), da questo punto di vista,

---

<sup>116</sup> Insieme ad altri cineasti francesi tra cui André Téchiné, Philippe Garrel, Arnaud Desplechin.

appare da subito uno strumento fondamentale di differenziazione, ciò che tiene distanti due realtà che nel film sembrano non incontrarsi e non voler comunicare tra loro: il mondo degli adulti, da un lato, responsabili di non riuscire ad adempiere al loro ruolo di genitori, e quello dei giovani, dall'altro, costretti a crescere prima del tempo e a sostituire loro malgrado il posto vacante dei "grandi".

### *Genitori e figli*

Il dualismo adulti/ adolescenti è sviluppato nel film parallelamente ad un'altra coppia antitetica, rappresentata dal binomio centro/ periferia: il primo è abitato prevalentemente dagli adulti, mentre la periferia di Pantin, dov'è girato quasi interamente il film, fa da sfondo alle vicende dei ragazzi, è il loro rifugio, un luogo di incontro (e a volte di scontro), di discussione e di gioco. Doillon si discosta, in questo senso, da una rappresentazione negativa della banlieue, che pur essendo teatro di povertà e desolazione, come dimostrano i palazzi anonimi e decadenti che invadono continuamente la visuale, è tuttavia associata a un'idea di libertà che è tipica dell'adolescenza e che è lontana dal cinismo che caratterizza invece il mondo degli adulti, un mondo che non accoglie ma, anzi, esclude.

Nonostante il regista abbia passato i mesi precedenti l'inizio delle riprese di *Petits frères* in alcuni tribunali francesi (tra le periferie di Bobigny e Nanterre) seguendo numerosi casi relativi a problemi di affidamento o di violenza su minori, egli non si è mostrato intenzionato a realizzare un film di denuncia sociale, che raccontasse i drammi e le condizioni precarie dei giovani che vivono ai margini della grande città. La preoccupazione del regista, piuttosto, è stata quella di restituire dignità e importanza ad una fascia della popolazione, quella giovanile, che vive in luoghi spesso dimenticati o frettolosamente associati, nell'immaginario comune, solo alla criminalità e all'illegalità. I ragazzi del cinema di Doillon non sono dei criminali o necessariamente degli outsiders, ma *semplicemente* dei giovani, ritratti nel momento del difficile passaggio dall'infanzia all'adolescenza o all'età adulta, spesso isolati perché non amati o non compresi a fondo da coloro i quali rappresentano il mondo dei "grandi".

La separazione tra queste due realtà, quella dei genitori e quella dei figli, appare evidente sin dalle prime sequenze del film, che inizia con una lite tra la protagonista Talia, una ragazzina di tredici anni, e il suo patrigno, inquadrato da subito fuori campo e ripreso spesso di spalle rispetto alla ragazzina e a sua sorella, che sono invece quasi sempre al

centro dell'inquadratura. Il violento litigio tra i due segna l'inizio del peregrinare di Talia, che fugge da Parigi e si dirige a Pantin, alla ricerca di un amico che abita lì e di un posto in cui andare a stare. Ogni suo successivo rientro a Parigi sarà segnato da ostilità e scontri sempre più accesi con il patrigno e con la madre, una figura quasi totalmente assente dalla vita della ragazza, vittima anch'essa della violenza del compagno e troppo debole per seguire o aiutare le proprie figlie.

Nel film la madre di Talia appare in un'unica breve sequenza, durante la quale la donna ha uno scontro verbale con la figlia, che le rimprovera di non fare nulla per difendere la sorellina minore, probabilmente vittima degli abusi del patrigno; in generale, come si può evincere già da subito, gli adulti sono poco visibili nel film, e vengono ripresi spesso ai margini dell'inquadratura, in secondo piano rispetto alla centralità accordata ai ragazzi.

L'immagine cinematografica costruita da Doillon così come la sua messa in scena partecipano in maniera fortemente espressiva alle dinamiche diegetiche: il fuoricampo, in primis, assume una funzione estremamente connotativa, che ha molto a che vedere con il tema dell'assenza da cui si è partiti. Sono gli adulti, i genitori, non a caso, a restare spesso al di fuori dei bordi dell'inquadratura e ad essere ripresi in maniera parziale e frammentata, mai completamente al centro, mai in primo piano e mai del tutto a fuoco.

Il fuoricampo rimanda in maniera evidente alla loro assenza e offre allo spettatore degli importanti spunti di interrogazione proprio a partire dai "vuoti" dell'immagine; come aveva osservato Pascal Bonitzer<sup>117</sup> è la visione parziale a mettere lo spazio del film in questione, così come lo spettatore stesso, e a suscitare in lui il desiderio di farsi delle domande sui gap visivi che il film offre. L'immagine assume un significato maggiore proprio nelle sue latenze e nei suoi vuoti, e conduce l'attenzione dello spettatore verso ciò che rimane escluso dal campo della visione, e che pure riveste nel film un'importanza cruciale; il campo cieco dell'immagine cinematografica, quindi, da un lato causa e sostiene il desiderio di vedere, insito nello spettatore, dall'altro lo fa riflettere sul significato di quei vuoti, su ciò a cui essi rimandano.

L'assenza dei genitori e la disgregazione della famiglia, che sono i nuclei tematici forti del film, si riflettono anche, se non addirittura prima, ad un livello visivo e formale, attraverso una messa in scena che preferisce suggerire piuttosto che mostrare, e che condensa il senso proprio a partire dalle zone d'ombra dell'immagine. E' attraverso l'uso del fuoricampo che Doillon costruisce visivamente l'assenza di una vera relazione tra genitori e figli, il cui

---

<sup>117</sup> P. Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999, pp. 72-73.

rapporto non è tanto conflittuale o precario quanto inesistente, se non in alcuni momenti addirittura invertito: sono i più giovani, infatti, a dover badare a se stessi, a doversi tutelare e ad imparare ad essere indipendenti, sia economicamente che affettivamente.

Talia, lasciata sola dalla famiglia insieme alla sorella minore, è costretta ad agire come un'adulta: è lei a telefonare alla madre per avere sue notizie, a denunciare il patrigno alla polizia per tutelare sua sorella, a trovare una casa in cui poter dormire o una famiglia a cui chiedere ospitalità. La ragazza cerca un punto di riferimento nei suoi coetanei, che condividono con lei la stessa solitudine e diffidenza nei confronti degli adulti, ma è obbligata, per sopravvivere, a piegarsi alla fine al cinismo e alla violenza di cui lei stessa è vittima. Una sequenza in particolare, forse la più drammatica del film, merita di essere analizzata, in quanto riassume in modo emblematico la sua condizione e rivela molto dello stile di Doillon.

La sequenza inizia in metropolitana, durante uno dei frequenti viaggi di Talia tra Parigi e Pantin: la ragazza è seduta nel vagone della metropolitana e tira fuori dalla tasca dei pantaloni una pistola che uno dei suoi compagni è riuscito poco prima a procurarle, cercando in questo modo di conquistare la sua attenzione. Giunta a Parigi, Talia arriva di fronte a un palazzo e riesce ad entrare dal portone esterno; sale velocemente le scale tirando fuori la pistola e bussa alla porta di un appartamento. La ragazza viene ripresa di spalle, mentre aspetta tremante che qualcuno venga ad aprire. La porta si apre e Talia punta immediatamente la pistola contro la donna che le è davanti, le urla di non opporre resistenza ed entra nell'appartamento. Arrivata nel salone, le ordina di sedersi e si imbatte in un uomo, probabilmente il marito della donna, che fissa Talia incredulo e spaventato. Urlando, la ragazza ordina ad entrambi di cercare velocemente dei soldi e altri oggetti di valore. La macchina da presa si muove frenetica, va di pari passo all'ansia e al terrore di Talia, evidentemente spaventata e nervosa, in quanto non abituata ad agire in questo modo. Presi i soldi e un orologio, la ragazzina esce dall'appartamento, sale per le scale e si accascia per terra, respirando affannosamente; Doillon la riprende per qualche secondo in primo piano, soffermandosi sul suo volto terrorizzato e sfinite. Dopo pochi minuti la ragazza si rialza, scende silenziosamente le scale e lascia l'orologio appena rubato per terra, davanti alla porta dell'appartamento, già pentita del suo atto. La macchina da presa si sofferma sull'orologio, lasciando fuori campo Talia che scende lentamente le scale ed esce dal palazzo.

La sequenza appena descritta, di forte impatto emotivo, condensa da sola il significato dell'intero film, e lo fa mettendo ancora una volta a confronto, uno di fronte all'altro, il

mondo degli adolescenti e quello dei grandi: da una parte Talia, che conduce già una vita da grande malgrado i suoi tredici anni ed è abituata alle dure regole della sopravvivenza; dall'altra una coppia di adulti, forse dei genitori, attoniti e sconvolti di fronte alla violenza di una ragazzina che potrebbe essere loro figlia.

### *Un percorso di formazione*

*Petits frères* può essere letto, da questo punto di vista, come un film sul percorso iniziatico della protagonista verso la maturità e la conquista di una propria identità, che passa necessariamente attraverso il distacco, complesso e doloroso, dal nucleo familiare, già di per sé diviso al suo interno. Il litigio con il patrigno e la successiva fuga di Talia, con cui si apre il film, danno inizio a un iter che condurrà la ragazza da un lato a guadagnare una propria autonomia e indipendenza, dall'altro ad affrancarsi definitivamente da una situazione familiare complessa. Il passaggio verso l'indipendenza della vita adulta, tuttavia, è traumatico e violento, come dimostra la sequenza appena descritta, e porta la protagonista a doversi confrontare con il peso delle responsabilità e delle azioni, in assenza di figure di riferimento più mature da seguire.

Durante questo percorso di iniziazione le strade della periferia di Pantin diventano un rifugio, il simbolo della fuga verso una nuova vita, così come la banda di amici di Talia si trasforma gradualmente in una seconda famiglia, composta da nuovi petits frères uniti da un forte sentimento di solidarietà e fondata sul riconoscimento reciproco. L'appartenenza al gruppo (che risulta fondamentale nel film e ha molto a che vedere con le dinamiche del percorso individuale intrapreso da Talia), è garantita non solo dalla condivisione di condizioni personali e sociali analoghe, ma soprattutto dall'utilizzo di una lingua comune, che diventa uno dei principali strumenti di coesione sociale. La lingua parlata dai giovani della banlieue costituisce un interessante fenomeno di micro-cultura di cui ha parlato anche Marc Augé<sup>118</sup>, definendola come uno degli effetti non negativi di *iperlocalizzazione*, tipica di molti luoghi di periferia delle odierne città occidentali. In questo caso la lingua parlata dai ragazzi è il risultato di un mélange di diversi dialetti e di altre lingue come l'arabo o il creolo, e si oppone con forza alla lingua ufficiale, il francese, assumendo un valore simbolico forte; essa, infatti, contribuisce a sviluppare il sentimento di appartenenza ad un gruppo che rivendica un'autonomia e un'identità proprie, e che tenta di opporsi alla cultura

---

<sup>118</sup> M. Augé, *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

standard dominante. L'argot, in altri termini, è per quei giovani uno strumento per negoziare la propria identità, oltre che l'indice di una rivolta sociale di cui la "violenza" verbale è uno dei sintomi.

La macchina da presa di Doillon partecipa empaticamente alle loro vicende e va di pari passo con i dialoghi serrati e violenti che i giovani si lanciano continuamente, segue i loro frenetici movimenti cercando di restituire allo spettatore il loro sguardo sul mondo (innocente e consapevole al tempo stesso), la precarietà e la fragilità delle loro vite, ma anche la loro profonda umanità. Non è un caso che Talia, dopo aver rapinato la coppia, si faccia prendere dal panico e sembri pentirsi subito del suo gesto, esattamente allo stesso modo in cui alcuni dei suoi amici decidono dapprima di rubarle il cane, ma poi tentano invano di restituirglielo, di rimediare a ciò che hanno fatto.

E' rilevante da questo punto di vista il fatto che Talia restituisca, immediatamente dopo il furto, l'orologio ma non i soldi, quasi a voler distinguere il denaro (intorno al quale ruota il mondo degli adulti e dei suoi genitori) dagli oggetti personali di qualcuno, ovvero il valore economico da quello affettivo, legato alla sfera privata.

L'agitazione della macchina da presa, quindi, rinvia anche all'energia e all'impazienza di una gioventù che mostra ancora curiosità e aspettative nei confronti degli altri e della vita, ma alla quale viene sottratta e negata la possibilità di esprimerle.

### *L'approccio anti-psicologista*

Tutto ciò viene rappresentato dal regista attraverso una messa in scena totalmente priva di psicologismi e che punta a "svuotare" l'immagine da ogni tipo di cliché, soprattutto quelli legati al mondo dell'adolescenza: Doillon spoglia l'immagine cinematografica di ogni elemento puramente accessorio e superfluo e la riduce invece all'essenziale. Tale lavoro di sottrazione e di depurazione della forma, che ha importanti filiazioni teoriche con il cinema della modernità e di cineasti come Robert Bresson<sup>119</sup>, riesce a far implodere l'immagine, a renderla carica di senso.

In assenza di psicologismi, è soprattutto la presenza fisica dell'attore, piuttosto che la parola, a ricoprire un ruolo centrale: Gilles Deleuze, che ha dedicato a Doillon alcune riflessioni contenute ne *L'Image-temps*<sup>120</sup>, si è soffermato proprio su questo aspetto dei suoi film, e ha coniato la definizione di "cinema dei personaggi-corpi", che si contrappone

---

<sup>119</sup> Il riferimento teorico è soprattutto alle *Notes sur le cinématographe* di Robert Bresson, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>120</sup> G. Deleuze, *L'Image-temps- Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.

al cinema di azione. Il movimento incessante dei giovani protagonisti della maggior parte dei film di Doillon e la rispettiva mobilità della sua macchina da presa non hanno a che vedere, secondo Deleuze, con il raggiungimento di obiettivi precisi, come avviene invece nel cinema di azione, che << suppose un espace dans lequel se distribuent les fins, les obstacles, les moyens, les subordinations, le principal et le secondaire, les prévalences et les répugnances. >><sup>121</sup> Nei film di Doillon << l'obstacle ne se laisse pas déterminer, comme dans l'image-action, par rapport à des buts et des moyens qui unifieraient l'ensemble, mais se disperse dans "une pluralité de manières, d'être présent au monde", d'appartenir à des ensembles, tous incompatibles et pourtant coexistants. >><sup>122</sup>

Questo cinema si serve prevalentemente del piano-sequenza, in quanto esso restituisce importanza alla presenza fisica dell'attore, al suo movimento e al suo rapporto con lo spazio circostante, definito da Deleuze "pre-odologico", perché si definisce prima dell'azione e a prescindere da essa: non tanto uno spazio fisico e concreto, quindi, quanto una << *fluctuatio animi* >><sup>123</sup> dei personaggi, che nel caso del film *Petits frères* potrebbe essere letta come la loro ricerca disperata di punti di riferimento e il tentativo di ricomposizione di nuovi nuclei affettivi in seguito alla disgregazione di quelli di origine.

L'assenza della famiglia, vista come il luogo in cui risiede una dimensione affettiva forte, è, come si è ormai visto, l'asse tematico portante del film, le cui dinamiche sono messe in scena da Doillon in maniera tutt'altro che semplicistica. Il rapporto che lega Talia al proprio nucleo familiare, infatti, è complesso e contraddittorio, in quanto l'ostilità che la ragazza dimostra nei confronti dei suoi genitori non esclude, parallelamente, un forte desiderio di emulazione dell'universo dei "grandi", che accomuna anche gli altri adolescenti suoi coetanei e che si riflette nel loro profondo bisogno di normalità.

La lunga sequenza che chiude il film è particolarmente rivelatrice e suggestiva da questo punto di vista, in quanto mostra i ragazzi di Pantin alle prese con l'organizzazione e la "messa in scena" di un matrimonio, quello tra Talia e uno dei suoi amici, all'interno della cornice del gioco. I ragazzi scherzano tra di loro in un clima di ritrovata serenità e decidono di celebrare tutti insieme l'inizio di un nuovo futuro; dalle loro proposizioni e dal discorso che Talia fa ai suoi compagni emerge la volontà generale di creare una famiglia e di diventare quindi a propria volta genitori.

La rottura con la famiglia di origine, come aveva osservato già F. Vanoye a proposito delle tematiche più ricorrenti nel cinema francese degli ultimi anni, non esclude il bisogno di un

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 264.

<sup>122</sup> Ivi, pp. 264-265.

<sup>123</sup> Ivi, p. 264.



legame familiare proprio, sia esso amoroso o affettivo e, anzi, è proprio l'assenza di un legame di partenza a determinare il desiderio di ricostituirne uno nuovo, successivamente. Se la famiglia, quindi, è mostrata da Doillon soprattutto nelle sue mancanze e nelle sue fratture profonde, il regista sembra tuttavia rivendicarne anche l'importanza e la necessità, soprattutto per le nuove generazioni, considerate in questo senso l'unico vero possibile motore di un cambiamento effettivo.

### **3.2 L'*Esquive* e *Entre les murs* : la scuola tra idealizzazione e riproduzione sociale.**

#### *L'impasse della scuola francese*

*L'Esquive* (2004) di Abdellatif Kechiche e *Entre les murs* (2008) realizzato da Laurent Cantet sono due film girati a pochi anni di distanza uno dall'altro e incredibilmente complementari, in cui il mondo dell'adolescenza viene osservato in relazione al microcosmo della scuola, a sua volta analizzata e messa in causa dai due registi rispetto alla propria funzione educativa e pedagogica.

In particolare i film mettono in luce, attraverso percorsi e strategie narrative differenti, i limiti e l'*impasse* della scuola francese di oggi (intesa come istituzione culturale Repubblicana) di fronte alla questione, più profonda e generalizzata, della disuguaglianza sociale, che coinvolge in maniera inevitabile il rapporto tra i giovani e il mondo dell'insegnamento. Questa *impasse*, come si vedrà, si manifesta gradualmente attraverso modalità diverse nei due film: tramite la valenza simbolica del teatro e della letteratura ne *L'Esquive*, e attraverso il percorso didattico quotidiano di una classe in *Entre les murs*, e conduce in entrambi i casi verso la stessa consapevolezza, quella dell'impossibilità di un cambiamento sociale effettivo per un superamento delle differenze culturali.

Nonostante i punti di incontro, tra i film in questione emergono anche delle differenze fondamentali, che hanno molto a che vedere con il diverso background da cui provengono i due registi (A. Kechiche è tunisino, emigrato successivamente in Francia; L. Cantet è francese), e quindi con una diversa percezione dell'attuale società francese, delle sue contraddizioni sociali, della vita nelle grandi città e soprattutto del delicato equilibrio che lega la grande città e le sue periferie.

## *Il gioco dell'amore e della fortuna in una banlieue parigina*

*L'Esquive* è, da un lato, un film sulla passione totalizzante del primo amore (vissuta attraverso gli occhi di Krimo, il giovane protagonista), sulla fragilità dell'adolescenza e sulla difficoltà di esprimere i propri sentimenti; dall'altro, è un'opera che mette in luce, attraverso la metafora della messinscena teatrale, l'impossibile superamento delle differenze sociali, che sorgono già a partire dal problema delle proprie origini culturali.

Il film racconta della messa in scena, da parte di un gruppo di ragazzi di una scuola media della banlieue di Saint Denis a nord di Parigi, della famosa opera di Marivaux *Le Jeu de l'amour et du hasard*<sup>124</sup>, e in particolare dell'amore di uno degli studenti, Krimo (di origini magrebine) per Lydia, una sua compagna di classe. Raccontando il vano tentativo, da parte di Krimo, di attirare l'attenzione della ragazza e di conquistarla attraverso la recitazione e il teatro, Kechiche compie un'amara riflessione sulla fragilità della scuola come istituzione finalizzata, a un livello almeno teorico, all'apprendimento e al miglioramento delle condizioni culturali e sociali degli studenti, proiettando, invece, l'ombra dell'utopia di una realistica coesione sociale. Il regista non intende mettere in scena le dinamiche degli allievi di una scuola parigina borghese, ma quelle di un'istituzione scolastica calata nel contesto del meltin pot che caratterizza sempre di più le periferie di Parigi e che non esclude, più di altre scuole, violenza e tensioni sociali. L'ambientazione del film nella cité di Saint Denis, tuttavia, è utilizzata da Kechiche non tanto per la sua valenza simbolico-sociale, quanto come una sorta di set teatrale a cielo aperto (formato dai lunghi blocchi di palazzi e cortili anonimi che dominano il paesaggio urbano della banlieue), in cui i giovani protagonisti alternano la loro vita quotidiana, fatta di uscite, di litigi e di riappacificazioni, ai momenti dedicati alla scuola e alle prove per lo spettacolo teatrale.

La violenza fisica a cui è spesso associata l'immagine delle banlieues francesi è quasi del tutto assente nel film, ed è sostituita piuttosto da una violenza psicologica molto forte che agisce in modo subdolo e invisibile, le cui dinamiche hanno a che vedere con l'attività stessa di insegnamento messa in pratica dai docenti della scuola, i cui effetti sono devastanti. Il giovane protagonista del film subisce questo secondo tipo di violenza a due livelli, sia dagli amici di Lydia, in quanto egli è un elemento esterno che cerca invano di entrare nel gruppo di cui lei fa già parte, che dai professori, che non riconoscono in lui un

---

<sup>124</sup> L'opera, messa in scena nel 1730, è costruita intorno alla confusione e al gioco dei ruoli tra i personaggi: da un lato i signori Silvia e Dorante, futuri sposi, e dall'altro i servitori, Lisette e Arlecchino. Silvia decide di travestirsi da Lisette per studiare di nascosto il carattere di Dorante, non sapendo che il suo futuro sposo sta facendo lo stesso con lei. Nonostante il travestimento reciproco la coppia si ricongiungerà, e anche i due servitori, Arlecchino e Lisette, si innamoreranno l'uno dell'altra.

*capitale culturale*<sup>125</sup> sufficiente e uguale a quello degli altri allievi. *L'Esquive*, da questo punto di vista, è interamente costruito intorno al tentativo di Krimo di ottenere un capitale culturale adeguato a quello della propria classe e a quello di Lydia, attraverso la decisione di entrare a far parte della recita scolastica dalla quale era stato inizialmente escluso, e di interpretare, all'interno della pièce di Marivaux, la parte di Arlecchino.

Krimo e Lydia, infatti, pur abitando nello stesso quartiere, rappresentano due realtà culturali lontane tra loro, che in quanto tali non riescono a comunicare; questa differenza viene enfatizzata dai diversi caratteri dei due ragazzi, le cui opposte personalità emergono in maniera evidente nel corso delle prove di recitazione: Lydia ostenta una sicurezza e una capacità di comprensione del testo di Marivaux che mancano invece a Krimo, la cui timidezza gli impedisce di recitare speditamente e di “entrare” nel proprio personaggio in maniera efficace.

Tuttavia, ciò che allontana i due ragazzi e in particolare Krimo dalla maggior parte del gruppo, è soprattutto il proprio background culturale oltre che la condizione familiare, che sono suggeriti allo spettatore in alcune brevi scene attraverso pochi ma importanti elementi: da alcuni dialoghi sporadici che Krimo ha in casa con sua madre, infatti, si può apprendere che il padre del ragazzo si trova in prigione, e che la donna è costretta a lavorare e ad occuparsi da sola del figlio, verso il quale è particolarmente apprensiva. Nonostante ciò, la famiglia sembra essere molto unita e soprattutto legata alle proprie origini, come dimostra la musica araba che la madre di Krimo ascolta spesso, o il fatto che la donna sia l'unica a chiamare il figlio con il suo vero nome, Abdelkrim. La madre del ragazzo rappresenta il ponte con le loro radici culturali, lontane da quelle francesi, con le quali Krimo ha un rapporto contraddittorio: se da un lato, infatti, egli vuole integrarsi il più possibile con gli altri ragazzi della scuola e del suo quartiere, dall'altro ha un forte senso di rispetto nei confronti dei suoi genitori e della cultura araba dalla quale provengono. I numerosi tentativi del ragazzo per essere considerato culturalmente e socialmente da Lydia e, a un secondo livello, dal resto degli amici e della classe, non risultano però sufficienti, e il sistema di insegnamento (rappresentato dalla scuola e dagli insegnanti), gioca un ruolo fondamentale da questo punto di vista, funzionando tuttavia non come motore di integrazione ma, al contrario, come istituzione che si limita a riproporre lo status quo.

---

<sup>125</sup> Il termine è utilizzato nell'accezione teorizzata da Pierre Bourdieu nel testo *La Reproduction*, Paris, Minuit, 1970.

### *La violenza “simbolica” in atto*

Kechiche costruisce, a questo proposito, una lunga sequenza-chiave in cui la violenza psicologica di cui si è prima detto si mostra in maniera esplicita e gli sforzi di Krimo si scontrano con l'indifferenza del sistema scolastico, ben rappresentata dalla figura dell'insegnante di teatro. La sequenza in questione si svolge in classe, durante la seconda prova per la messa in scena de *Le Jeu de l'amour et du hasard* di Marivaux: Krimo e Lydia si trovano in piedi vicino alla cattedra della loro professoressa e iniziano a provare davanti a lei e all'intera classe. Krimo inizia a dire le battute ma l'insegnante lo ferma dopo poco, criticando il suo modo di recitare; la donna cerca di convincerlo ad “uscire da sé” servendosi di un altro linguaggio, che è quello del testo di Marivaux, ma il ragazzo sembra non comprendere le critiche dell'insegnante. A questa interruzione ne seguiranno altre, sempre più dure, in un crescendo di tensione che condurrà Krimo, alla fine, a rinunciare alla recita scolastica. Se si analizza la sequenza dettagliatamente, si può osservare come Kechiche costruisca, da un punto di vista formale, un efficace climax di tensione attraverso cui si manifesta in maniera sempre più evidente la violenza dell'insegnante nei confronti del suo allievo, che si esplicita in un forte scontro verbale in cui non è previsto, tuttavia, un feedback effettivo da parte del ragazzo.

La sequenza si apre con un primo piano di Lydia di fronte alla lavagna, mentre sventola nervosamente un ventaglio, vestita con il costume del suo personaggio, e con un successivo primo piano di Krimo, travestito da Arlecchino. Lo stacco successivo è sulla professoressa che lo osserva già infastidita e inizia a criticare la sua postura. La macchina da presa riprende, in un triangolo visivo, la donna, Krimo, e una compagna che li osserva, seduta insieme al resto della classe. Krimo inizia a recitare: inizia un campo/contro campo tra il ragazzo e la sua insegnante che lo interrompe facendogli ripetere più volte le battute, e che lancia a Lydia uno sguardo complice, a sottolineare la bravura e il talento della ragazza per la recitazione.

Lydia e Krimo sono ripresi in campo medio, mentre la ragazza suggerisce le battute a Krimo, che non le ricorda; la macchina da presa prosegue dapprima con un campo/controcampo tra l'insegnante e i due ragazzi, poi tra la donna e Krimo. La professoressa lo interrompe nuovamente, criticando il suo modo di recitare. Lydia riprende con le battute e Krimo dopo di lei, ma l'insegnante lo interrompe per la terza volta. Questa volta il rimprovero è più duro. I ragazzi riprendono le prove, e poco dopo avviene l'ennesima interruzione della professoressa, che alza la voce e gesticola animatamente per

dare a Krimo il giusto esempio di recitazione. Vi è ancora un campo/contro campo tra il viso della donna e quello dello studente. Krimo riprende a recitare, ma viene interrotto ancora dall'insegnante, che questa volta urla contro di lui: la macchina da presa è fissa sui primi piani dell'insegnante, di Krimo e di Lydia. I ragazzi riprendono a recitare ma la professoressa li corregge di nuovo, questa volta con più calma. Dopo l'ultimo duro rimprovero Krimo esce dalla classe, senza dire nulla, sotto lo sguardo attonito di tutti.

Nella sequenza appena descritta Kechiche costruisce un clima di tensione emotiva che aumenta di inquadratura in inquadratura fino ad esplodere verso la fine, e mette in scena le principali dinamiche di una violenza psicologica, non più tacita, di cui il giovane protagonista è vittima. Da un punto di vista formale, il climax drammatico della sequenza è reso attraverso uno stile di ripresa che cambia in maniera graduale ma significativa, e che mette in risalto l'emergere di una tensione tra i personaggi inizialmente meno visibile, ma in realtà già presente sin dal primo momento.

Nelle prime inquadrature i personaggi vengono ripresi soprattutto attraverso dei campi medi, mentre durante lo scontro sempre più acceso tra l'insegnante e Krimo il regista predilige l'uso del primo piano; i movimenti stessi di macchina cambiano notevolmente nel corso della sequenza, si fanno più veloci e serrati, di pari passo con l'aggressività con cui la professoressa si rivolge al ragazzo.

L'uso di un brusco campo/controcampo tra l'insegnante e il suo allievo rimanda al conflitto tra i due, causato dall'impossibilità di trovare un terreno comune di comunicazione e quindi di comprensione reale e reciproca: Krimo, infatti, è estraneo al mondo della letteratura e del teatro a cui il testo di Marivaux fa riferimento, e non riesce a riconoscersi nel linguaggio con cui l'opera è scritta, percepito come troppo aulico e privo di riferimenti per lui attuali. La sua insegnante non riesce, nonostante gli sforzi apparenti, a motivare il ragazzo alla lettura e alla comprensione del testo, e anzi appare frustrata dalla sua incapacità di interpretarlo, ignorando le motivazioni che lo portano ad avere uno scarto di apprendimento rispetto agli altri studenti. La professoressa, che è la portavoce del più ampio sistema scolastico, pretende da tutti i suoi allievi lo stesso capitale culturale, che prevede una sensibilità e un approccio comuni alla cultura legittima dominante, senza tenere conto delle differenze che caratterizzano inevitabilmente ognuno di loro e che dividono, in questo caso, Krimo da Lydia. Gli sguardi di complicità che la professoressa condivide con Lydia (in contrasto rispetto allo sguardo scettico e critico che la donna lancia a Krimo sin dall'inizio), evidenziano un atteggiamento che non favorisce tutti gli allievi allo stesso modo, ma solo coloro che hanno già un capitale culturale consolidato e

che sono ben inseriti nella cultura ufficiale della scuola. Non è un caso, infatti, che la violenza psicologica messa in atto dall'insegnante diventi visibile proprio nel momento in cui Krimo decide di partecipare alla recita scolastica, mostrando così la propria incapacità ad entrare nel testo di Marivaux, simbolo consolidato e condiviso della cultura e della letteratura francese.

La scelta, da parte di Kechiche, dell'opera *Le Jeu de l'amour et du hasard* non è del resto casuale: il testo, infatti, contiene un'acuta riflessione sulle divisioni e sui conflitti di classe, e in particolare sull'impossibilità di sfuggire alle proprie origini e alla propria condizione sociale; la pièce scritta da Marivaux, come ribadisce l'insegnante di Krimo, mette in scena dei personaggi che sono "vittime" del proprio ruolo sociale e che, anche fingendo di essere qualcun altro, sono attratti alla fine solo da chi appartiene al loro stesso status. Neanche il caso, con le sue infinite possibili combinazioni e coincidenze, riesce a scardinare quella che sembra essere, per Marivaux come per la professoressa di teatro, una logica incontrovertibile.

E' anche per questi motivi che la sequenza della classe, così come l'intero film in questione, si prestano in modo particolarmente fertile a un'analisi di impronta sociologica, che faccia emergere l'aspra critica portata avanti dal regista nei confronti della società francese attuale, di cui l'universo scolastico non è che una cartina di tornasole; la sequenza presa in analisi può essere letta, più analiticamente, come la manifestazione esemplare di quella che il sociologo francese Pierre Bourdieu<sup>126</sup> aveva definito "violence symbolique". Quest'ultima può essere intesa come quella violenza esercitata in molti casi dal sistema scolastico al fine di imporre, attraverso l'azione pedagogica, delle significazioni come legittime, dissimulando i rapporti di forza su cui essa in realtà si basa, e rifiutando indirettamente altre significazioni (spesso relative a culture di altri gruppi sociali). Secondo Bourdieu, infatti, il sistema scolastico si limita spesso a riprodurre la cultura dominante (relativa alle classi sociali dominanti) contribuendo così a perpetuare la struttura dei rapporti di classe e a mantenere l'"ordine sociale", dissimulando il fatto che le gerarchie scolastiche riproducono in realtà altre gerarchie che sono prima di tutto sociali. Il sociologo insiste sull'importanza di << non credere all'illusione della neutralità del sistema di insegnamento >> o della sua assoluta autonomia, e pone invece l'accento sul suo carattere socialmente e culturalmente determinato, per il quale esso << tend à maintenir l'"ordre social" >><sup>127</sup> preesistente. In altri termini vi è una legittimazione, da parte della scuola,

---

<sup>126</sup> P. Bourdieu, J.C. Passeron, *La Reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minit, 1970.

<sup>127</sup> Ivi, p. 273.

dell'ordine stabilito, che presuppone, a sua volta, il riconoscimento sociale della legittimità della scuola come istituzione autorevole votata alla formazione culturale e al progresso sociale.

### *La cultura egemonica come cultura legittima*

Le considerazioni di Bourdieu mettono in luce un ulteriore aspetto della questione, che risulta fondamentale rispetto all'analisi del film di Kechiche, ovvero quello della cultura *dominante* presentata come *legittima*, attraverso un procedimento di dissimulazione messo in atto dalle istituzioni scolastiche, che tendono ad escludere indirettamente coloro i quali non appartengono (o non sentono di appartenere) a questa cultura.

Come è stato detto, infatti, la violenza simbolica esercitata dal sistema scolastico riesce a imporre dei significati come legittimi, nascondendo i rapporti di forza su cui essa si basa, e in particolare tende a legittimare e a veicolare la cultura delle classi dominanti. Tuttavia, come sottolinea il sociologo, non esiste a rigor di logica una cultura legittima, in quanto ogni cultura è arbitraria, e di conseguenza socialmente determinata: la scuola, da questo punto di vista, non fa altro che mascherare la natura sociale della cultura tentando di presentarla invece come oggettiva, legittima e indiscutibile, rifiutando implicitamente le culture di altri gruppi sociali.

Applicando queste riflessioni all'analisi de *L'Esquive*, risulta ancora più evidente il ruolo simbolico ricoperto dall'insegnante di Krimo, che si limita a legittimare un modello culturale ben definito, appartenente, in questo caso, alla grande tradizione letteraria della Francia, e la cui attività pedagogica si trasforma in violenza simbolica proprio in quanto << imposition, par un pouvoir arbitraire, d'un arbitraire culturel >>. <sup>128</sup>

L'atteggiamento di chiusura da parte della professoressa nei confronti di Krimo e delle sue difficoltà, dimostra ulteriormente come la scuola non riesca a collaborare alla riproduzione del capitale culturale concepito come una ricchezza e una proprietà di *tutta* la società, ma tenda piuttosto a riprodurre la struttura della distribuzione del capitale culturale tra le diverse classi, e con essa le gerarchie sociali esistenti.

Quella che Bourdieu chiama "azione pedagogica" (*action pédagogique*), infatti, non parte mai evidentemente da una tabula rasa, ma si esercita su soggetti che hanno già ricevuto un certo capitale culturale, e perciò agisce in funzione delle diverse caratterizzazioni culturali

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 45.

preesistenti nei soggetti, che sono, ancora una volta, di natura sociale; il sistema scolastico di insegnamento, quindi, non fa che confermare ma anche rafforzare un habitus<sup>129</sup> di classe che si è costituito al fuori della scuola, e che è al principio di tutte le successive acquisizioni scolastiche.

Il background personale e la condizione culturale di Krime lo costringono in una posizione di marginalità che non gli fa avere pienamente accesso al capitale culturale necessario per essere accettato e per superare il proprio gap sociale, che lo distanzia dagli altri componenti della classe e da Lydia, la quale, invece, ha il capitale culturale richiesto dall'insegnante. Da questo punto di vista *L'Esquive* traccia gli sforzi di un gruppo eterogeneo di studenti, diversi tra loro economicamente, culturalmente e socialmente, non solo per mettere in scena *Le Jeu de l'amour et du hasard* di Marivaux, ma anche per accedere al testo, alla sua comprensione e, indirettamente, per essere accettati da chi come la professoressa si fa portavoce della cultura legittima e di un'identità culturale sentita anch'essa come tale.

Una delle possibili risorse che Krime possiede per attuare una forma di difesa rispetto alla riproduzione delle gerarchie e alla disuguaglianza sociale è rappresentata, tuttavia, dalla lingua, uno strumento di "resistenza" che nel film ha una funzione strategica: il francese utilizzato nel testo di Marivaux, infatti, è sentito da tutta la classe come eccessivamente aulico ed estraneo al mondo attuale dei ragazzi, per i quali parlare l'argot rappresenta un mezzo di identificazione e di riconoscimento. Per Krime, come per i suoi coetanei delle banlieues, la lingua parlata (in contrapposizione alla lingua scritta dei testi) è un importante segno di distinzione, e diventa l'espressione di una realtà sociale alternativa, capace a sua volta di escludere chi non ne fa parte.

Come nel film *Petits Frères* di Doillon, anche ne *L'Esquive*, quindi, l'argot parlato dai giovani assume un valore simbolico per chi lo usa, in quanto permette di definirsi in opposizione alla cultura standard insegnata a scuola e alla lingua ufficiale, e risulta fondamentale nello sviluppo di un sentimento di appartenenza al gruppo, che rivendica un proprio ruolo all'interno della società attraverso un lavoro indiretto di riappropriazione linguistica. La lingua, perciò, è sia ciò che distingue chi ha un capitale culturale adeguato da chi non lo ha (Lydia si vanta, emblematicamente, delle battute forbite del testo di Marivaux imparate a memoria), ma è anche ciò che permette ai giovani, in luoghi di

---

<sup>129</sup> Inteso, in linea con il significato accordato da P.Bourdieu, come il filtro attraverso cui ogni individuo percepisce e ha conoscenza del mondo esterno. L'habitus è, secondo Bourdieu, socialmente determinato, così che individui appartenenti a una stessa classe sociale condividono spesso un habitus analogo, e invece condizioni di esistenza differenti producono differenti habitus.



marginalizzazione sociale, di definirsi in termini alternativi rispetto a quelli dettati dalla cultura dominante, e quindi diventa un mezzo di costruzione culturale in cui si costituiscono sia il senso che il sé.

Come ha osservato Ian Chambers proprio a proposito del ruolo e della funzione che le istituzioni ricoprono nella definizione dell'identità culturale, « ogni cultura nazionale cerca di imporre una visione omogenea del proprio passato, e le sue istituzioni formative (la scuola, l'università, ma anche la stampa e la televisione) sono chiamate a “disciplinare” la lingua e la letteratura nazionale per arrivare a questo risultato »; in questo modo, tuttavia, « si realizza solamente la riproduzione ufficiale del senso comune, uccidendo contemporaneamente le possibilità critiche della stessa cultura e della sua letteratura. »<sup>130</sup>

La lingua usata da Krimo e dai suoi amici è ciò che resiste ai tentativi di normalizzazione di cui parla Chambers e, come tutte le lingue parlate, non è mai totalmente omogenea, chiara, unilaterale, ma sempre « punteggiata dai suoi contesti, dai nostri corpi, da noi stessi ».<sup>131</sup>

Come si è potuto osservare fino a questo punto, lo scontro con il sistema scolastico, che racchiude in sé e riproduce numerosi processi di esclusione e disuguaglianze sociali, si gioca nel film prevalentemente sul terreno ambiguo della violenza simbolica (analizzata attraverso le sue dinamiche invisibili di potere), piuttosto che su quello più esplicito della violenza fisica, che invece è solitamente mostrata nei film di banlieue; in questo senso, Kechiche non sembra dare particolare rilevanza ad una “geografia” precisa dell'esclusione ma la rende piuttosto, universale, indipendentemente che essa agisca al centro o ai margini di una grande città. Dal film, infatti, emerge un'immagine delle banlieues lontana dai cliché spesso costruiti e diffusi dai media, per i quali la violenza e l'intolleranza si consumano quotidianamente sulla strada e negli scontri con le forze dell'ordine, e in cui i giovani, soprattutto figli di immigrati, sembrano far parte necessariamente della criminalità e della disoccupazione. La rappresentazione della banlieue offerta dal regista magrebino è evidentemente collegata anche alla sua storia personale e al suo vissuto: egli, infatti, come immigrato in Francia, si è sforzato di costruire e offrire uno sguardo diverso sulle realtà dei quartieri sensibili di Parigi, pur senza rinunciare a una forte denuncia sociale attraverso una visione disincantata del sistema scolastico francese, accusato di una profonda e inquietante cecità rispetto ai giovani e alle loro esigenze.

La banlieue dipinta da Kechiche non ha i colori grigi e cupi a cui lo spettatore cinematografico si è abituato negli ultimi anni, ma è un luogo di immigrazione e di

---

<sup>130</sup> I. Chambers, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003, p. 132-133.

<sup>131</sup> Ivi, p. 35.

melange culturale in cui si consumano le stesse disuguaglianze sociali che agiscono quotidianamente anche altrove, in analoghe istituzioni scolastiche fondate sul modello repubblicano di educazione, dove la violenza simbolica messa in atto non è meno forte.

Le conseguenze di questa violenza subdola e non sempre visibile sono, a Saint Denis come altrove, estremamente tangibili: la sequenza con cui si chiude *L'Esquive* le descrive in maniera efficace, mostrando un inquietante ritorno dell'uguale, una totale assenza di cambiamento e di evoluzione che lascia lo spettatore interdetto.

La sequenza ci mostra Krimo che osserva dall'esterno la recita scolastica a cui avrebbe dovuto partecipare, diventando in questo modo lo spettatore passivo di un progetto che è andato avanti senza di lui e, anzi, proprio attraverso la sua esclusione; la musica e gli applausi del pubblico presente in aula fanno da forte contrappunto sonoro al silenzio che domina all'esterno dell'edificio scolastico, e accentuano la solitudine e l'isolamento del ragazzo, che non si riconosce nella messa in scena a cui assiste e nello stesso tempo la guarda con rimpianto e invidia, perché vorrebbe farne parte.

Nessuno sembra notare la sua assenza, né l'insegnante, né gli altri genitori, né i compagni di classe; soltanto Lydia si preoccupa e decide di andarlo a cercare dopo la fine della recita. La ragazza si reca sotto casa sua e lo chiama, invano: Krimo è all'interno della casa, la osserva dalla finestra nascosto dietro la tenda della sua stanza e decide di non risponderle e di non scendere, finché lei non si decide ad andare via.

### *Analisi del fallimento di un sistema scolastico*

La struttura de *L'Esquive*, la parabola discendente del giovane protagonista (seguito nei suoi sforzi per essere incluso in un sistema a lui estraneo) e la situazione di impotenza e immobilità con cui si chiude il film, tornano in maniera ancora più estrema nell'opera di Laurent Cantet, *Entre les murs*, in cui l'equilibrio precario su cui si regge il sistema scolastico arriva gradualmente all'implosione.

Rispetto al film di Kechiche, in *Entre les murs* il rapporto di potere tra studenti e docenti sembra essere paradossalmente invertito: è un professore, infatti, a subire la violenza psicologica esercitata dalla sua classe, a rendersi lentamente consapevole dell'inadeguatezza del proprio mestiere, e a vivere lo scontro tra l'idea (o meglio l'ideale) che si ha della scuola e la sua realtà quotidiana totalmente diversa, fatta di delusioni e fallimenti.

Il protagonista del film, interpretato da François Bégaudeau<sup>132</sup>, segue un percorso che accomuna quasi tutti i personaggi del cinema di Laurent Cantet, caratterizzato dall'abbandono graduale delle proprie convinzioni e del proprio idealismo, e che termina con l'amara accettazione di uno stato delle cose in cui non c'è spazio per gli ideali, ma solo per una visione disincantata del mondo. Come era accaduto per i protagonisti di *Ressources Humaines* (1999) e *L'emploi du temps* (2001), anche in *Entre les murs* Cantet mette in scena un personaggio che resta bloccato in una situazione di grave *impasse* dalla quale non riesce facilmente a uscire nonostante i suoi sforzi, e che lo costringe a mettere in discussione tutto ciò in cui aveva fermamente creduto e che lo aveva accompagnato, in questo caso, nella sua professione di insegnante.

Come suggerisce il titolo in maniera evidente, il film si dispiega prevalentemente all'interno delle mura scolastiche e in particolare di un'aula, e segue da vicino l'iter quotidiano di un intero anno scolastico della classe di una scuola media nel ventesimo arrondissement di Parigi, soffermandosi sul rapporto conflittuale tra un professore di lettere e i suoi studenti, ognuno con background e personalità differenti, che emergono in maniera dirompente nel corso delle attività didattiche e delle lezioni. Questa volta, al centro dell'attenzione non è tanto il binomio centro-periferia (la scuola in questione non si trova in una banlieue ai margini della città), quanto il sistema scolastico francese in sé, i suoi modelli e i suoi metodi, basati prevalentemente sull'imposizione di regole e sulla punizione contro chi è pronto a metterle in discussione. Da questo punto di vista *Entre les murs* potrebbe essere definito « un film sur la naissance impossible de la loi »<sup>133</sup>, e sul mancato rispetto, da parte dei giovani, delle regole e della legge, sentite come estranee, e identificate spesso con la burocrazia e con l'amministrazione, piuttosto che con un sistema di diritto. La legge che i professori della scuola cercano di far rispettare associandola alla sanzione (in particolare associando una sanzione a un atto), fa riferimento, in un senso più ampio e profondo, a una collettività nella quale gli studenti non si riconoscono né si identificano, di cui la scuola è il simbolo più evidente.

Ciò che è in questione nel film, quindi, è innanzi tutto l'appartenenza a un gruppo (che nelle precedenti opere di Cantet era la famiglia o la classe sociale, e qui è la società francese attuale), che viene meno nel momento in cui i giovani protagonisti si confrontano con la non coerenza del discorso ideologico portato avanti dalla scuola, soprattutto in relazione ai temi del rispetto delle regole, della disciplina e della correttezza della

---

<sup>132</sup> Autore del libro *Entre les murs*, Paris, Gallimard - coll. Verticales, 2006, da cui è tratto il film di L. Cantet.

<sup>133</sup> Jean-Noel Dumont, «*Entre les murs*»: une tragédie pédagogique, in: « Le Figaro », 30-09-2008.

punizione. *Entre les murs*, infatti, mostra il fallimento della scuola proprio in relazione a queste problematiche, e il tramonto di una pedagogia che << vuole in ogni momento giustificare la legge e implicare lo studente nella fondazione di questa legge >><sup>134</sup>, simboleggiata da François, il professore protagonista del film, nel suo vano tentativo di guadagnare non la stima bensì il rispetto dei suoi allievi, e di ottenerli non come imposizione, ma come risultato di una dialettica nata dal dialogo. Nonostante i suoi sforzi, infatti, egli è ancora il rappresentante di un tipo di insegnamento “induttivo” che vorrebbe nello stesso tempo, paradossalmente, far sentire gli allievi parte attiva nel processo scolastico di apprendimento, senza tuttavia costruire i presupposti affinché ciò possa realmente avvenire.

Laurent Cantet presenta queste dinamiche già dalle prime sequenze del film, che mostrano l’inizio dell’anno scolastico: il primo giorno di scuola il professore si trova davanti a una classe particolarmente vivace e rumorosa, che sembra non accettare l’autorità dell’insegnante e, anzi, la sfida continuamente. François stabilisce da subito le regole su cui si fonderà il proprio metodo e il suo dialogo con gli studenti, prima fra tutte quella di alzare la mano se si vuole parlare, o di chiedere il permesso per alzarsi; i giorni appena successivi vedranno già numerosi terreni di scontro tra il docente e i suoi allievi, a proposito di questioni che si riveleranno centrali nella riflessione portata avanti da Cantet.

La discussione più accesa nasce intorno alla questione della lingua e dei diversi registri linguistici spiegati dal docente: alcuni studenti, infatti, contestano al professore di fare riferimento nelle sue lezioni esclusivamente a un registro linguistico “borghese” e di utilizzare esempi che provengono solo da quel mondo, che è il mondo dei ricchi e dei bianchi. Gli studenti della classe, in maggioranza figli di immigrati in Francia, affermano di non considerarsi “francesi” e in ogni caso di non sentirsi fieri di esserlo, e di sentire invece in maniera forte le proprie origini, rivendicate esplicitamente da alcuni di loro.

La lingua, quindi, assume immediatamente un’importanza fondamentale, in quanto è a partire da essa che ha origine il senso di estraneità e di scetticismo che accomuna la classe rispetto al mondo dei professori; il linguaggio, inoltre, è ciò che mostra più di ogni altro elemento l’impasse della scuola nei confronti di una nuova generazione di giovani che, pur essendo nati in terra francese, disconoscono un’origine e un legame profondo con la Francia di oggi. Il loro, infatti, è un atteggiamento di durezza e chiusura nei confronti di una società considerata elitaria e non accogliente, poco disposta a comprendere le ragioni

---

<sup>134</sup> Ibidem.

dell'altro e a farlo sentire parte integrante e attiva di un sistema politico, economico, culturale.

La scuola, come microcosmo sociale, rispecchia in maniera simbolica ciò che avviene al di fuori: i docenti, infatti, si relazionano agli allievi soprattutto in termini di sorveglianza e di punizione, come dimostrano le numerose riunioni durante le quali si discute sulla necessità di punizioni più rigide per gli studenti e sull'importanza della disciplina nella scuola; chi si mostra contrario a questi metodi, invece, assume un atteggiamento paternalistico nei confronti degli alunni, in particolare verso coloro i quali provengono da famiglie povere o di immigrati. In entrambi i casi, Cantet ci mostra un sistema scolastico bloccato su più fronti, incapace di offrire a tutti uguali possibilità di accesso alla cultura e al lavoro nonostante le promesse di egualitarismo e democrazia, e che si limita o a punire chi non rispetta le regole o ad aiutare passivamente chi mostra di avere un gap (soprattutto culturale e quindi sociale) rispetto agli altri.

### *La sospensione di Souleymane*

La dimostrazione del fallimento della scuola è rappresentata emblematicamente nel film dalla sospensione di uno degli studenti, di nome Souleymane, in seguito ad una rissa scoppiata in classe e al comportamento violento e aggressivo del ragazzo nei confronti del suo professore. Il preside della scuola discute con gli altri professori sull'azione disciplinare da prendere verso lo studente e, alla fine, decide di sospendere il ragazzo per alcuni giorni e di convocare la madre per informarla della scelta fatta. La scena dell'incontro tra il preside e la madre di Souleymane rappresenta un momento chiave all'interno del film ed è, da un punto di vista formale, densa di significato: l'incontro avviene nell'aula professori e vede schierati da una parte il ragazzo con sua madre e, dall'altra, di fronte a loro, il preside con alcuni professori. Il preside inizia a spiegare la situazione ma si accorge subito che la donna, di origine africana, non parla il francese e ha bisogno che il figlio le traduca quello che si sta dicendo; la comunicazione tra le due parti risulta, quindi, lenta e problematica, soprattutto quando la donna difende strenuamente il figlio e si mostra incredula di fronte alle accuse che gli vengono rivolte.

L'intera sequenza è girata attraverso un campo-contro campo tra la donna, con suo figlio, e il preside con i professori, al fine di accentuare il contrasto e l'incomunicabilità tra le due parti, che non riescono a trovare né un linguaggio né un terreno comune di discussione.

Rispetto alla costruzione globale del film questa sequenza rappresenta un'eccezione, evidente a livello formale e visivo, in quanto fino a quel momento lo stile di ripresa di Cantet era stato fluido e movimentato, attraverso l'uso di diverse macchine da presa contemporaneamente e da diverse angolazioni, e molto vicino, per l'estrema mobilità della macchina, allo stile documentaristico. Durante tutte le scene girate in classe, questo stile aveva suggerito un rapporto democratico e paritetico (seppur conflittuale) tra il professore e gli studenti, e li aveva messi su un livello analogo di comunicazione; nella sequenza in questione, al contrario, la distanza tra il ragazzo e la scuola diventa profonda e strutturale, tanto da mettere in discussione tutto ciò che si era evinto precedentemente. L'equilibrio tenuto in piedi nel corso del film si rompe del tutto verso la fine, nel momento in cui l'evidenza dei fatti (ovvero la distanza che separa il mondo di Souleymane da quello degli insegnanti e della scuola francese), irrompe, dimostrando che la presunta parità, suggerita inizialmente, è in realtà fittizia.

La stessa presunta "neutralità" della macchina da presa a cui Cantet abitua lo spettatore viene meno nel momento in cui l'uso del campo-contro campo mostra una distanza non colmabile nemmeno dal linguaggio, che fallisce rivelando un'incomunicabilità più profonda tra i diversi attori sociali in gioco; è emblematico, infine, che la sequenza si concluda, dopo la votazione e la decisione unanime di sospendere lo studente, con un rapido stacco e una ripresa dall'alto del cortile esterno della scuola, che mostra Souleymane che va via con sua madre. Si tratta di una delle poche riprese fatte all'esterno dell'edificio scolastico e, come per le altre, essa assume un valore particolarmente significativo: le riprese in esterni, infatti, rimandano sempre, nel corso del film, al mondo dei giovani, laddove invece i professori sono ripresi prevalentemente all'interno della scuola, nelle aule docenti o nelle classi. Si tratta, inoltre, di riprese quasi sempre dall'alto, che hanno la funzione di accentuare l'isolamento del microcosmo giovanile e la distanza che lo separa dal mondo adulto.

L'espulsione del ragazzo segna inevitabilmente il fallimento della scuola come istituzione indirizzata a offrire a tutti i suoi studenti pari opportunità (e che in realtà li seleziona), e dimostra la cecità di un sistema che, come è stato detto, si limita ad associare un atto a una sanzione e a punire per il non rispetto delle regole, anche ingiustificate, senza preoccuparsi di coinvolgere i giovani nella formazione delle stesse.

Alla fine *Entre les murs* mostra un bilancio scolastico amaro, in cui c'è chi è riuscito ma anche chi ha fallito, chi è rimasto indietro e chi è stato escluso, e lancia la sconcertante ipotesi della totale vacuità e insignificanza dell'insegnamento così come della funzione

educativa della scuola; questa vacuità emerge dalle parole disarmanti di una studentessa che, rivolgendosi timidamente al professore di lettere, gli confessa di non aver imparato nulla durante l'anno scolastico appena concluso.

### *Uno stile di regia ibrido*

Il senso di incredulità e di impotenza del professore di fronte alle parole dirette e oneste della ragazza è lo stesso che accompagna e rimane allo spettatore, incerto se abbia assistito a un'opera di finzione o piuttosto a un documentario di denuncia. Quest'ultimo aspetto ricopre una rilevanza non indifferente, in quanto *Entre les murs*, più dei precedenti film di Cantet, è interamente giocato sul sottile equilibrio tra fiction e realtà sociologica: la scelta di seguire una vera classe di una scuola media di Parigi e quindi di utilizzare attori non professionisti; la mancanza di una sceneggiatura forte da seguire; lo stile di ripresa documentaristico e la mobilità della macchina da presa; lo spazio lasciato all'improvvisazione sia nella recitazione che nelle riprese, sono alcuni degli elementi che rendono il film volutamente ambiguo e difficile da categorizzare. *Entre les murs* appare piuttosto un film di finzione girato come un documentario (in cui l'uso particolare di tre diverse macchine da presa offre un punto di vista più fluido), dove la micro realtà della classe diventa l'emblema, o meglio il sintomo, del malessere dell'odierna società francese che il regista ha voluto denunciare. Tuttavia, nonostante lo stile del film possa apparire fuorviante, l'opera non è stata mai presentata come un documentario, ma come un film di finzione, in cui però l'impronta dell'autore si nasconde dietro un'apparente neutralità della macchina da presa e l'assenza di un punto di vista forte o privilegiato non esclude un'interpretazione ugualmente forte.

L'immagine filmica, come sappiamo, è sempre << un'immagine simulacrale, finzionale e interpretativa (...) che configura il visibile secondo un'ottica narrativa che è anche una interpretazione >><sup>135</sup>, anche quando lo stile della messa in scena suggerisce il tentativo di presentare una realtà (in questo caso le vicende quotidiane di una classe e il rapporto tra alunni e professori) nella sua presunta oggettività. Il rapporto con il mondo esterno e con fenomeni sociali attuali, del resto, << non ha alcuna rilevanza per il problema della

---

<sup>135</sup> P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007, p. 230.

relazione film/verità >><sup>136</sup> e quindi l'antinomia tra un presunto cinema della verità e un cinema della non verità viene evidentemente a cadere.

Le critiche maggiori al film di Cantet sono nate, comunque, proprio a causa dell'ambiguità dello stile adottato dal regista, che farebbe emergere, per alcuni versi, una sua presa di posizione "politicamente corretta" rispetto alle questioni affrontate; secondo alcuni, come Véronique Bouzou<sup>137</sup>, il film offre piuttosto una visione banale e stereotipata della scuola così come della società francese, e anche la denuncia sociale che esso contiene indubbiamente si dimostra priva di aspetti realmente politici e destabilizzanti.

### *La "fiction de gauche"*

Sia il film di Kechiche che quello di Cantet, in effetti, pur impegnandosi in un procedimento di critica e messa in discussione di molte delle contraddizioni della Francia di oggi, e pur facendo emergere le ombre e la crisi profonda del suo sistema scolastico, non riescono tuttavia ad affrancarsi totalmente da una visione stereotipata dell'attuale melting pot che caratterizza queste realtà, rinunciando a mettere in scena dei personaggi altrettanto complessi. La loro rappresentazione dell'alterità e della marginalità sociale, in altri termini, non sfugge a delle categorizzazioni ancora convenzionali e per alcuni aspetti legate allo stereotipo, sia da un punto di vista tematico che linguistico-formale; lo stile di ripresa, infatti, appartiene per alcuni versi a un'estetica "normalizzatrice", che non presuppone uno sguardo di profonda interrogazione sulla realtà, né esplora tutte le possibilità di rappresentazione dell'"altro". Le strategie narrative adottate dai due cineasti, quindi, non sono del tutto radicali o sovversive, ma fanno parte di un'estetica che potremmo definire ancora della "bella immagine", che prevede una divisione manichea tra la presunta norma e ciò che ne è al di fuori. In questo senso *Entre les murs* parrebbe rientrare nella cosiddetta "fiction de gauche", ovvero in quel cinema esplicitamente politico in cui tuttavia c'è ancora una mediazione forte della fiction e vi è spesso una << funzione critica prestabilita >><sup>138</sup> che il film ha il compito di dispiegare, e che quindi è implicitamente già presente nell'idea stessa del progetto del film.

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 232.

<sup>137</sup> Véronique Bouzou, *L'école dans les griffes du septième art. Une palme d'or scandaleuse*, Paris, Editions de Paris, 2008.

<sup>138</sup> L. Schifano, *Olivier Assayas: un esempio di impegno politico nel cinema d'oggi*, in: biancoenero, n.565, settembre-dicembre 2009.



Anche l'opera di Kechiche sembra andare in una direzione analoga, e ignorare molte delle contraddizioni sociali che caratterizzano il mondo dei giovani delle banlieues; come nel suo altro film *La Graine e le mulet* (2007), in cui c'è il ritratto pittoresco di una famiglia "indigena" magrebina legata al cliché culturale che la accompagna comunemente, anche ne *l'Esquive* si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un film per molti versi orientalista<sup>139</sup>, in cui il regista tunisino costruisce un'immagine rassicurante della propria comunità, che anche in questo caso occupa la posizione delle vittime, di coloro che alla fine vengono sconfitti dal sistema. Per *L'Esquive* si dovrebbe parlare di un Orientalismo più latente che esplicito, e per questo più forte e radicato, evidenziato ulteriormente dal fatto che il regista è un magrebino trapiantato ormai da anni in Francia; il film, infatti, offre una visione in parte ancora stereotipata dell'essere arabo, come dimostra la caratterizzazione (marginale ma simbolica) della madre e della famiglia di Krime.

In entrambi i film, quindi, la rappresentazione della "differenza" in relazione alla cultura francese sembra nascere più dallo sguardo occidentale (e dalla percezione che esso ha delle altre culture non occidentali) che da quello interno alla cultura magrebina; il regista di origine tunisina, ormai francese, sembra aver introiettato questo sguardo e averlo trasposto nella presentazione e caratterizzazione dei suoi personaggi, nelle dinamiche che li pongono davanti ai rappresentanti di una società e di una cultura ex colonizzatrici.

Se si analizzano ancora da vicino i giovani protagonisti de *l'Esquive*, per esempio, si può osservare un'ulteriore sostanziale differenza tra il personaggio di Krime e quello femminile di Lydia: quest'ultima, infatti, oltre ad essere colei che detiene la conoscenza e il "potere", è anche caratterizzata da una iper-visibilità che contrasta quella del compagno di scuola che è diverso culturalmente ed è invisibile socialmente. L'"essere bianca" implica e presuppone, per Lydia, una forma di egemonia sociale, culturale e politica, di cui la ragazza si serve più o meno consapevolmente nei confronti degli altri e di Krime, e che la distanzia inevitabilmente dal suo coetaneo.

Come è stato osservato da Richard Dyer<sup>140</sup>, la questione della rappresentazione dei bianchi, anche nei film che trattano di melting pot culturale, ha a che vedere spesso, almeno nel cinema occidentale, con il rapporto complesso tra visibilità e invisibilità, e con una precisa posizione di egemonia culturale; in particolare, per Dyer, l'essere bianco appare nello stesso tempo come una categoria culturalmente neutra e universale, rispetto alla quale gli altri colori indicano uno scarto, una differenza. La sua posizione, come è evidente,

---

<sup>139</sup> Nel significato, già citato, proposto da E. Said nel suo testo fondamentale per gli studi postcoloniali, *Orientalism* (New York, Pantheon, 1978).

<sup>140</sup> R. Dyer, *White: Essays on Race and Culture*, London and New York, Routledge, 1997.

denuncia la non neutralità della cultura visiva e la sua natura fortemente politica, che in questo caso fa dell'“essere bianco” una vera e propria egemonia culturale.

Se si cerca quindi di analizzare l'immaginario razziale e culturale che emerge dal film di Kechiche, questo sembrerebbe dominato proprio da quella che Dyer ha definito la “whiteness”<sup>141</sup>, che attraversa e struttura a più livelli la rappresentazione cinematografica: l'essere bianchi e francesi, in altri termini, appare come il codice culturale implicito, indirettamente sostenuto nel film, a partire dal quale si designa ogni tipo di “differenza” e alterità culturale.

Nonostante, quindi, la questione dell'“altro” non sia trattata dal regista magrebino attraverso modalità che costruiscono o sorreggono né una certa scopofilia razzista né un semplice consumo visivo della “diversità”, risulta tuttavia evidente che l'immaginario dominante è ancora quello legato all'egemonia della “whiteness”, attraverso cui il film è realizzato ed è fruito. Se si riflette anche sul pubblico a cui sembrano essere destinati non solo *l'Esquive* ma anche *Entre les murs*, esso risulta prevalentemente un pubblico colto, bianco e appartenente alla cultura francese; l'universo culturale di riferimento, quindi, non sembra essere anche quello arabo magrebino, che pure è il referente indiretto delle dinamiche diegetiche del film, ma è piuttosto l'universo culturale dominante del sistema intorno al quale l'opera è prodotta e fruita.

Le due pellicole, quindi, pur impegnandosi a mostrare la condizione scolastica e sociale dei giovani figli di immigrati, sono destinate in realtà ad un pubblico esponente dello stesso sistema culturale che esse denunciano, con lo scopo, evidentemente, di spingerlo a riflettere intorno alla questione della scuola vista come luogo di trasmissione dei valori repubblicani da un lato, ma come potente e sofisticata macchina che riproduce molte delle disuguaglianze strutturali presenti oggi nella società francese.

Come ha osservato Jacques Rancière nel suo *Le spectateur émancipé*<sup>142</sup>, il lavoro di una fiction cinematografica non è politico solo nel momento in cui tratta temi politici o sociali o mette in scena dei personaggi in conflitto con le istituzioni e con la società in cui essi vivono, ma lo è soprattutto quando stabilisce relazioni nuove tra le parole e le forme visibili, tra un qui e un altrove, e quando riesce a ridistribuire o mettere in questione i rapporti tra l'individuale e il collettivo. In questo senso i film di Cantet e di Kechiche si limitano piuttosto ad attestare lo status-quo della scuola francese, e lo fanno attraverso dei personaggi fortemente connotati, che seguono un percorso facilmente prevedibile dallo

---

<sup>141</sup> R. Dyer si interroga sulla formazione storica e culturale della *whiteness* intesa come norma razziale implicita che funziona da base per i modi di rappresentazione cinematografici occidentali, in particolare statunitensi.

<sup>142</sup> J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

spettatore; ragionando nei termini di Rancière potremmo dire che lì lo sguardo della macchina da presa non contribuisce a disegnare delle configurazioni nuove del visibile, del dicibile o del pensabile, ma ripropone una realtà che è per molti versi già pre-configurata, e che non si sottrae del tutto a una visione politicamente corretta dei fenomeni sociali.

Il riferimento alla “fiction de gauche” ha a che vedere proprio con questi aspetti e implica dei procedimenti di forte negoziazione del senso, con lo spettatore e con le sue aspettative, piuttosto che una rottura profonda di tali meccanismi. La costruzione di uno stile di ripresa fluido e apparentemente più “democratico” (usato in entrambi i film), che non predilige un preciso ed esplicito punto di vista rispetto ad altri, fa emergere il carattere solo apparentemente politico delle due opere, che rimandano piuttosto a un cinema ancora “borghese”, non del dissenso radicale, né del totale consenso.

## Capitolo 4.

### Inchiesta e contro-inchiesta: *J'ai pas sommeil* (1993) e *Caché* (2005).

<< Spesso questo discorso sull'“Altro” è anche una maschera, un parlare oppressivo che nasconde vuoti e assenze, quello spazio dove le nostre parole prenderebbero corpo se fossimo noi a parlare. Spesso questo discorso sull'“Altro” annulla e cancella. Fui resa “Altro” lì, in quello spazio, in mezzo a loro. >>

(bell hooks, *Elogio del margine*)

#### 4.1 *J'ai pas sommeil* (1993): dalla ricerca del colpevole all'imperscrutabilità dell'essere umano.

##### *I “faits divers”*

In un numero monografico speciale della rivista *Vertigo*<sup>143</sup> interamente dedicato ai *faits divers* (i fatti di cronaca), al cinema, il critico e studioso francese Jacques Rancière aveva evidenziato l'ambiguità della natura stessa del *fait divers* e la complessità dell'operazione della sua trasposizione cinematografica. Secondo Rancière il fatto di cronaca è nello stesso tempo insignificante e rivelatorio: se da un lato, infatti, esso ha un'importanza debole in sé, perché riguarda e coinvolge solitamente persone anonime, dall'altro può avere un valore metaforico rilevante, in quanto può denunciare indirettamente lo stato attuale di una data società. In entrambi i casi per Rancière il fatto di cronaca può essere trasposto al cinema seguendo due dinamiche opposte: una che punta a una logica che sia il più possibile rappresentativa e veritiera rispetto ai fatti, e una seconda che adotta invece un'estetica della distensione spazio-temporale degli avvenimenti, arrivando a trascendere il fatto in questione, superandolo. Nel primo caso il montaggio cinematografico coincide spesso con la struttura temporale del fatto di cronaca e punta a far emergere soprattutto i rapporti di causa-effetto che lo determinano e lo scandiscono, insistendo sulla logica dell'inchiesta e della ricostruzione dell'evento; l'altro approccio, al contrario, si mostra poco interessato ai nessi causali dell'avvenimento, alla linearità temporale della rappresentazione o alla sua

---

<sup>143</sup> *Vertigo* - Hors Série, numero “Faits divers”, luglio 2004.

drammaticità, e si sofferma invece sui tempi morti, sul fatto quotidiano apparentemente insignificante, sull'istante dilatato e sul rapporto tra senso e non senso di ciò che accade.

Questo secondo approccio non punta a trovare una presunta verità degli avvenimenti, anzi insiste proprio sull'impossibilità stessa, a volte, di stabilire un nesso di causa-effetto adeguato; esso, piuttosto, mette in luce l'opacità e l'ambiguità insita in ogni *fait divers*, e la difficoltà di piegarlo alle logiche tradizionali della rappresentazione. Tale tipo di procedimento può persino arrivare a dubitare dell'esistenza o meno dell'evento e, in casi estremi, a giocare sull'esistenza stessa del reale, almeno di un reale obiettivo e universale, approdando spesso alla consapevolezza di uno scarto totale delle interpretazioni.

### *Un film di cronaca?*

*J'ai pas sommeil*, un film della regista francese Claire Denis, parte esattamente da un fatto di cronaca nera che sconvolse la città di Parigi nel 1987, ovvero una serie di efferati omicidi compiuti nel diciottesimo arrondissement della città su delle donne anziane, a distanza di pochi giorni uno dall'altro. In seguito, dopo le indagini, e di fronte al totale stupore e sconcerto della sua famiglia, fu scoperto come colpevole un giovane di origini antillane omosessuale e sieropositivo.

Uno degli aspetti più controversi del fatto in questione fu proprio l'assenza di un movente logico e razionale, oltre all'atteggiamento del serial killer, che si mostrò consapevole dei suoi atti, ostentando una fredda indifferenza rispetto ai delitti compiuti, dei quali riconobbe da subito la piena responsabilità.

Il film di Claire Denis, tuttavia, non ruota tanto attorno al fatto di cronaca (la cui descrizione esaustiva non interessa alla regista), che viene analizzato e messo in scena solo trasversalmente, quanto a ciò che si cela dietro al delitto, al contesto in cui esso ha luogo e in cui era immerso l'assassino. La regista non tenta, quindi, di ricostruire l'evento secondo una chiave di indagine cronologica e lineare, ma ne fa emergere piuttosto l'ambiguità, la frammentazione e il non-senso, con lo sforzo di una sospensione radicale del giudizio; il *fait divers* appare piuttosto, nell'ottica della costruzione del film, come una zavorra, un limite da cui la narrazione deve necessariamente allontanarsi, un elemento marginale e secondario sia rispetto alla struttura dell'opera che ai temi e alle questioni sollevate.

La struttura narrativa del film è costruita attraverso diverse piste che si incrociano tra loro solo in alcuni momenti, e che coinvolgono una serie di personaggi dei quali l'assassino non

è che uno dei tanti, una parte di quella micro-umanità multiculturale che popola silenziosamente gli appartamenti affollati, i motel e i locali notturni del diciottesimo arrondissement di Parigi. La capitale francese, ripresa prevalentemente di notte, è lontana dall'immagine patinata e da cartolina che si vede spesso al cinema, e viene rappresentata come una città difficile e poco accogliente, sempre più dominata dal cinismo e dall'individualismo, e che tuttavia nell'immaginario collettivo è ancora considerata una terra promessa ricca di opportunità.

Il film si apre con una ripresa aerea sulla fitta rete di autostrade della città, e già dalle prime inquadrature si anticipa quella che sarà l'impronta stilistica e formale del film, caratterizzata da un certo "distacco" della macchina da presa e da uno sguardo che interroga dall'esterno il reale e ne restituisce soprattutto l'opacità: la realtà del profilmico, infatti, resiste ad ogni sforzo di categorizzazione e di significazione, e si offre alla vista solo nella sua semplice apparenza esteriore, che tuttavia è densa di senso.

Proprio per la sua complessità e l'infinita ricchezza di significati, *J'ai pas sommeil* può essere analizzato attraverso diverse griglie di lettura, tra cui due, in particolare, sembrano essere le più feconde: da un lato, il film può essere messo in relazione al contesto cui fa riferimento più o meno esplicitamente, che è quello della Francia multiculturale di oggi, di cui Parigi ripropone emblematicamente le maggiori strategie di esclusione sociale. Da questo punto di vista i personaggi del film incarnerebbero a pieno tutte le incertezze post-coloniali, rappresentando quella parte di popolazione, costituita per lo più da immigrati, che vive la paradossale condizione di "esilio" ai margini della propria città. Nello stesso tempo, come si vedrà, nel film i diversi ruoli dei personaggi non sono mai ridotti in termini di una polarizzazione oppressore-oppresso o vittima-carnefice, e anzi sono invertiti attraverso delle strategie profondamente sovversive.

Dall'altro, il testo filmico può essere studiato ricorrendo anche a una lettura di genere<sup>144</sup> che ne integri il significato, soprattutto per quanto riguarda l'analisi del personaggio principale e delle potenzialità sovversive relative al suo essere *drag*<sup>145</sup>. In questo caso l'attenzione sarà rivolta in primis ai modi di rappresentazione del protagonista e del suo corpo (soprattutto rispetto alla declinazione dei generi maschile/femminile), ma anche alle

---

<sup>144</sup> Una lettura di questo tipo nasce dall'esigenza di <<abbandonare il concetto di sesso e differenza sessuale (...) in favore di quello di *gender* che, al contrario, definisce i processi identitari solo come pratiche sociali e performative >>. (V. Pravadelli, "Feminist Film Theory e Gender Studies". p. 80, in: P. Bertetto, *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza, 2006).

<sup>145</sup> Il termine sarà chiarito nel corso dell'analisi del film, soprattutto attraverso le riflessioni portate avanti da Judith Butler già a partire da un'opera fondamentale come *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge, 1990, e successivamente in *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York and London, Routledge, 1993.

modalità con cui la tendenza voyeuristica della macchina da presa viene potenziata o, al contrario, ostacolata.

*Il microcosmo multiculturale di Parigi: immigrazione e marginalità*

Il primo tipo di analisi non può non tenere conto anche della filmografia precedente della regista francese e della sua biografia personale: a partire dal suo primo film *Chocolat* (1988), infatti, la cineasta ha mostrato l'esigenza di trattare alcuni temi, primo fra tutti quello della questione coloniale e post-coloniale, a lei particolarmente cari perché vissuti in prima persona durante la sua infanzia trascorsa in Camerun, che si ripetono attraverso varie declinazioni in molta della sua produzione successiva. Già dai primi film, quindi, Claire Denis esplora e indaga la questione del potere coloniale (rimasto intatto anche dopo il tramonto del colonialismo), di come esso si manifesti nella percezione che si ha dell'"altro" diverso dal sé, e del modo in cui esso può anche essere invertito e trasformato, o semplicemente riattivato secondo schemi sempre diversi. Nei suoi film l'Altro, che non può mai essere compreso a fondo, non occupa una posizione favorita *a priori*, né è mai oggetto di banalizzazioni o semplificazioni, ma ricopre un ruolo ogni volta complesso.

*J'ai pas sommeil* non si sottrae a queste problematiche, e tradisce la sua apparenza di film noir o poliziesco o semplicemente di denuncia rispetto al singolo fatto di cronaca da cui trae spunto, per raccontare piuttosto l'umanità che popola una Parigi nascosta e sotterranea, fatta di quartieri che sono dei luoghi-ghetto, lontani dalle luci e dalla vita del centro turistico. La Parigi che emerge dal film, infatti, è un luogo di alienazione e di violenza quotidiana, è abitata da individui isolati e soli, le cui esistenze sono confinate ai margini della città e della società; ciò che viene mostrato della capitale francese è soprattutto la vita notturna, costellata di luoghi anonimi e di passaggio come le camere d'albergo, i bar, le strade deserte e i locali malfamati in cui si muovono i personaggi del film. Ciascuno di loro condivide un malessere, un senso di estraneità che non è solo fisica o geografica rispetto al luogo in cui ci si trova, ma anche mentale, esistenziale, e va di pari passo con la frammentarietà della narrazione. La regista, infatti, non predilige un avvenimento diegetico rispetto a un altro, e inserisce gli omicidi compiuti da Camille (il giovane serial killer protagonista del film) all'interno di una serie più ampia di storie di miseria quotidiana: le vicende di Daiga, per esempio, una ragazza arrivata in Francia dalla Lituania per tentare la

carriera di attrice, e quelle di Théo, il fratello di Camille, alle prese con la precarietà del lavoro in nero, nel tentativo disperato di mantenere la sua bambina.

L'umanità che popola il ventesimo arrondissement di Parigi è quindi multiculturale, composta prevalentemente da immigrati africani e slavi, che tuttavia non si sono integrati al resto dei francesi ma vivono piuttosto alla loro ombra, pur facendo parte dello stesso sistema ormai corrotto e materialista, caratterizzato da una crisi e da un'assenza radicale di valori. Il razzismo evocato nel film, infatti, non è esplicito, ma sottile e quasi invisibile poiché avvolge ormai le istituzioni e la società a livello strutturale, e si manifesta comunque attraverso dei dettagli e degli elementi minori ma importanti, che hanno a che vedere soprattutto con i personaggi. Daiga, per esempio, appare sin dal suo arrivo a Parigi come disorientata, alienata, nonostante le speranze e l'entusiasmo iniziali che l'avevano spinta a cambiare paese; il fatto di non poter comunicare in francese la isola ulteriormente, e la costringe spesso al silenzio, in una posizione di subordinazione rispetto ai suoi interlocutori. L'unico motivo di interesse per la ragazza, da parte degli altri, sembra essere la sua bellezza, che attira da subito gli sguardi indiscreti di molto uomini che la osservano con desiderio ma anche con ostilità, e a volte persino con pietà. In una sequenza del film Daiga è addirittura costretta a scappare da un uomo incrociato in un bar che non le dà tregua e che la insegue anche per strada, tanto da farla nascondere in un cinema, anch'esso gremito di spettatori maschili; anche il suo datore di lavoro, infine, la minaccia, facendole delle avances esplicite con l'effimera promessa di offrirle una carriera nel mondo del cinema. La sua doppia condizione di straniera e di donna mette Daiga in una posizione di svantaggio e la rende vittima di violenze psicologiche e di marginalizzazione, tanto che, alla fine, la ragazza si piegherà a questa logica di violenza e cinismo, imparando a usarla per tutelarsi.

### *La "normalità" dell'abietto*

All'interno di questo quadro, in cui la società francese è rappresentata principalmente attraverso la sua cinica indifferenza, persino gli omicidi compiuti da Camille (esattamente come gli atti di Daiga, disposta anche a prostituirsi in cambio di una carriera), non sono altro che un segno di rassegnazione, poiché derivano dall'accettazione passiva della condizione sociale in cui si è, e di conformità al sistema. In *J'ai pas sommeil* la mostruosità, come ha sottolineato la studiosa Martine Beugnet, non è costruita come



qualcosa di straordinario, ma appare in tutto ciò che ha di più banale; l'orrore è dunque nello stesso tempo sordido e ordinario, in alcuni momenti persino familiare, e per questo ancora più destabilizzante e inquietante.<sup>146</sup> Dietro la maschera di silenzio e impassibilità che avvolge sia Camille che Daiga, infatti, non c'è nulla di drammatico da rivelare, nessun trauma che debba essere spiegato e nessuna verità da svelare, ma solo dei personaggi semplicemente amorali.

Il ruolo incarnato da Camille è mostruoso e “abietto” nell'accezione utilizzata da Julia Kristeva<sup>147</sup>, poiché rappresenta colui che non rispetta i limiti e le regole imposte dalla società, e che turba e mette in crisi un ordine, un sistema, uno status quo; egli, in altri termini, rappresenta l'altra faccia dei codici morali, ideologici e religiosi, dei quali è la rimozione. Nello stesso tempo, come evidenzia J. Kristeva, l'“abietto” è anche in grado di provocare attrazione, poiché rappresenta il nostro doppio speculare, l'altro che è in noi e che ci ricorda che siamo tutti fondati su una *mancanza*; gli “abietti”, infatti, rivelano proprio le fragilità della società che li respinge e li esclude (pur essendone affascinata), mettendoli all'interno della consolatoria categoria del non-umano.

La mostruosità di Camille, invece, è tutt'altro che non-umana, è grave e pericolosa proprio perché emerge da una condizione di vita estremamente concreta e banale, che lo accumuna potenzialmente a chiunque altro: Claire Denis, infatti, non lo eleva mai ad anti-eroe negativo, ma lo pone allo stesso livello di miseria collettiva di tutti gli altri personaggi.

E' anche per questi motivi che l'occhio della macchina da presa non è mai voyeuristico nel mostrare i delitti (ripresi in piano sequenza) né, in generale, contemplativo, ma si mantiene distante, freddo, come un testimone asettico di fatti che si sottraggono a ogni comprensione logica. Il film, infatti, approda alla scoperta e alla consapevolezza dell'assenza di un vero significato o di motivazioni alla base delle azioni umane, o almeno di un significato razionale e universalmente riconosciuto, e insiste proprio sulla difficoltà di focalizzare a pieno la realtà, di inquadrarla all'interno di codici prestabiliti, piegandola a un senso chiaro e unilaterale.

Il modo in cui la cineasta costruisce visivamente le inquadrature, del resto, conferma queste considerazioni: l'uso di primi e primissimi piani, infatti, provoca spesso un effetto di disorientamento rispetto ai personaggi, che appaiono sfuggenti, ambigui, difficilmente penetrabili. Lo stile della messa in scena sembra suggerirci che, anche quando siamo in presenza di un apparente “eccesso di visione”, questa non conduce necessariamente a una conoscenza maggiore o a una comprensione più profonda dei personaggi, ma al contrario

---

<sup>146</sup> M. Beugnet, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, Harmattan, 2000, p. 256.

<sup>147</sup> J. Kristeva, *Les Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

conferma l'impossibilità di trovare risposte attraverso la superficie delle cose: non importa quanto la macchina da presa sia vicina al corpo del colpevole e lo attraversi, esso rimanderà solo ad altri corpi, identici e diversi.

Lo sguardo della macchina da presa, che alterna spesso distanziamento e ravvicinamento, non si pone mai, nel film, come onnisciente, né privilegia il punto di vista di un personaggio rispetto ad altri, ma suggerisce piuttosto allo spettatore la posizione incerta di chi osserva la realtà nella sua ambigua opacità; da questo punto di vista, *J'ai pas sommeil* si trova esattamente al centro della narrazione postmoderna, caratterizzata spesso dalla frammentazione e dalla moltiplicazione dei punti di vista e delle letture possibili, tutte ugualmente valide e plausibili.<sup>148</sup>

Di fronte all'infinità delle interpretazioni, la ricerca del colpevole e delle sue motivazioni non è evidentemente centrale nel film, che non ha come obiettivo né quello di condurre un'inchiesta intorno a un fatto di cronaca nera, né tantomeno, come osserva la Beugnet, di mettere semplicemente in scena le vicende private di un serial killer; ciò che il film tenta di fare, invece, è un atto più direttamente politico, che consiste nel demolire ogni tipo di lettura tradizionale e "politicamente corretta" di un personaggio scomodo come quello di Camille.

Come è stato detto, l'assassino è un giovane antillano di colore, omosessuale e sieropositivo (ripreso nel film più volte con il suo compagno Raphaël, che è anche suo complice dei delitti), che frequenta e si esibisce spesso in alcuni locali notturni nei sobborghi di Parigi. Un personaggio del genere, come ha osservato la stessa regista in molte interviste, richiama necessariamente la questione del politicamente corretto o scorretto, la cui dicotomia struttura interamente il film e ne veicola il senso profondo, soprattutto quello relativo all'implicita denuncia sociale portata avanti dalla cineasta.

Claire Denis capovolge del tutto gli schemi semplificatori del politicamente corretto, che vorrebbero Camille, ovvero l'Altro per antonomasia, in una posizione a priori di vantaggio rispetto al resto dei personaggi, per esempio come vittima, ma non lo riduce nemmeno al semplice ruolo di carnefice. La cineasta rifiuta piuttosto ogni tipo di semplificazione e si focalizza sulla non validità delle dicotomie culturali stabilite, e sul bisogno di abolire le rappresentazioni superficiali e stereotipate dello straniero: ogni visione distorta dell'Altro, sia essa la visione coloniale (esplicitamente razzista) che quella politicamente corretta (solo apparentemente progressista) è abbandonata.

---

<sup>148</sup> M. Beugnet, Op. cit., p. 245.

## *Lo spazio dell'“altro”*

Attraverso lo sguardo della macchina da presa, di cui la regista si serve per esplorare le possibilità ma anche i limiti dell'Altro, C. Denis approda alla costruzione di un terzo spazio, una dimensione ibrida che supera ogni tipo di contrapposizione binaria, in cui l'Altro non è, quindi, né necessariamente affascinante né *monstrueux*, ma resta nella propria ambigua alterità. Ciò che emerge dal film, infatti, è sia l'impossibilità di comprendere adeguatamente l'Altro da noi (le cui motivazioni profonde non possono mai essere afferrate), che l'importanza del diritto alla propria alterità, che deve ricoprire un “terzo spazio”, una dimensione in cui l'autonomia culturale sia garantita e abbia un valore fondamentale. La distanza che ci separa dall'Altro, in altri termini, non può né deve essere azzerata: essa rappresenta un confine che non va mai totalmente oltrepassato e che deve esistere proprio al fine di garantire un rispetto delle differenze reciproche.

Claire Denis supera le classiche rappresentazioni che vedono una netta opposizione tra lo straniero, ovvero colui che non si conosce e che attira e spaventa al tempo stesso, e il bianco (ex) colonizzatore in una posizione necessariamente dominante; a una politica che potremmo definire delle “polarità”, quindi, la regista sostituisce piuttosto la costruzione di uno “spazio di mezzo”, di ibridità ma anche di autonomia fondamentale tra il Sé e l'Altro. L'idea di uno spazio di mezzo ricorda significativamente la definizione usata da Homi K. Bhabha di “in-between spaces”<sup>149</sup>, ovvero di spazi intermedi che possono costituire il terreno per nuove elaborazioni e strategie del sé, e per costruzioni alternative di identità, ibride e liminali, che sorpassano e annullano le categorizzazioni radicali e binarie.

Il personaggio di Camille incarna colui che trasgredisce e scardina l'ordine socialmente stabilito delle cose, così come la nozione stessa di coerenza del sé, sociale e individuale; egli, infatti, riesce a condurre segretamente una doppia vita: una nella quale è un figlio amato e stimato dalla sua famiglia, l'altra, scandita dalle abitudini notturne e dalle sue performance drag, in cui è uno spietato serial killer. In entrambi i casi, il suo comportamento appare sfuggente e incomprensibile, la sua vera identità è continuamente dissimulata, nascosta dietro a una maschera ogni volta diversa, che cambia in base al ruolo da interpretare. La sua impassibilità lo rende impenetrabile, inaccessibile, anche nei momenti di apparente intimità familiare: una scena del film, a questo proposito, è particolarmente significativa. Camille e suo fratello Théo si recano a casa della madre per festeggiare il suo compleanno, e durante i festeggiamenti si contendono l'onore di ballare

---

<sup>149</sup> Definizione usata dal teorico in *The location of culture*, London, Routledge, 1994, per spiegare in particolare le condizioni dei soggetti migranti e le culture della diaspora.

un lento con lei; la macchina da presa si mantiene molto vicina ai corpi che ballano, soprattutto a quello di Camille, che sembra muoversi meccanicamente, senza alcun trasporto affettivo. Anche la sua espressione è impassibile, distaccata, non lascia trapelare emozioni ed è in contrasto con quella del fratello, i cui atteggiamenti dimostrano una maggiore spontaneità dei sentimenti; Camille, a differenza di Théo, è un personaggio che si identifica tragicamente con una maschera, che gli permette di condurre delle vite diverse e opposte tra loro, e di mantenere sempre un certo distacco da ognuna.

Come avviene spesso nel corso del film, anche in questa sequenza la vicinanza fisica tra due corpi o di un corpo rispetto alla macchina da presa crea solo un'illusione di intimità e di conoscenza, che si rivelano in realtà effimere e artificiali; il rapporto che la madre ha con i suoi due figli, infatti, è solo apparentemente fondato sulla fiducia e sull'onestà, e cela invece un'assenza profonda di comunicazione. La scena in questione suggerisce quindi allo spettatore che alla base di ogni rapporto umano c'è l'artificio, la finzione, e che spesso anche dietro alle maschere sociali che indossiamo non ci sono necessariamente delle verità da scoprire, poiché la verità oggettiva è essa stessa un artificio e una chimera da abbandonare.

### *L'ambiguità del gender*

La complessità di un personaggio come quello di Camille sta anche nel fatto che, come si è detto, egli è caratterizzato da un'ambiguità strutturale che ha a che vedere con il suo stile di vita ma, in primis, con la sua identità di genere, che viene svelata gradualmente e si manifesta in tutta la sua evidenza nella sequenza di un'esibizione drag dell'uomo in un malfamato night club. L'omosessualità e il travestitismo di Camille sono trattati nel film in modo estremamente significativo, sia messi in relazione a livello tematico con certe dinamiche di esclusione sociale, che problematicizzati a livello formale e di costruzione dello sguardo.

Nelle sue importanti riflessioni sulla questione della performatività del genere, Judith Butler definisce il drag come il travestitismo, con abiti caratteristici del sesso opposto, adottato dai travestiti di ambedue i sessi e soprattutto nel mondo dello spettacolo, e mette in relazione l'immagine del travestito (declinata anche al femminile) con una cultura che << sembra organizzarsi in tutti i modi per annullare gli omosessuali ma che, ciononostante,

produce spazi occasionali nei quali le norme di annientamento, gli ideali letali di genere e razza sono imitati, rielaborati e risignificati >><sup>150</sup>.

Camille, come del resto anche gli altri personaggi, è totalmente immerso nella cultura denunciata dalla Butler, una cultura che omologa o ghettizza, nella quale coloro che sono portatori di una differenza (culturale, razziale o di genere) sono costretti a ricavare degli spazi altri in cui tentare delle dinamiche di sovversione dei modelli imposti. Nel corso del film, infatti, egli riesce a esprimersi a pieno solo nel momento delle sue performance come drag, durante le quali abbandona la maschera usata quotidianamente, per indossarne un'altra, diversa, che lo fa emergere nella sua identità di genere. In un certo senso, quindi, Camille non fa che passare da una maschera all'altra, assumendo ogni volta delle identità fittizie e artificiali, che a seconda dei casi e dei contesti lo declinano in modo differente e lo rendono più o meno autentico; dietro al cambiamento costante, tuttavia, egli << ne révèle rien >><sup>151</sup>, dimostrando l'assenza di un'identità fissa e coerente, ma anche il vuoto esistenziale che lo connota tragicamente.

Il suo essere segretamente drag lo rende un personaggio ancora più ambiguo e sfuggente ma non necessariamente sovversivo, poiché la sovversione, come suggerisce J. Butler, implica una rielaborazione critica da parte del soggetto drag, ovvero una riflessione sui modi in cui il genere egemonico si produce e si afferma come norma; il drag, in altri termini, è sovversivo solo nel momento in cui mette in discussione la pretesa eterosessuale di naturalezza e normalità rispetto alle altre identità di genere. Se non c'è, quindi, una relazione diretta o necessaria tra drag e sovversione (tanto che il drag può essere usato anche al servizio della re-idealizzazione delle norme eterosessuali di genere), nel film di Claire Denis la carica sovversiva ha a che vedere non con la semplice presenza del travestitismo, ma con i modi d'integrazione della problematica della differenza e dell'ambiguità di genere nel dispositivo narrativo. A questo proposito è rilevante osservare che nell'unica sequenza del film in cui Camille si mostra per la prima volta travestito per un'esibizione canora in un locale, il suo corpo vestito da donna è ripreso e filmato come accade tradizionalmente al cinema con la maggior parte dei corpi femminili, ovvero come oggetto dello sguardo e del desiderio maschili. Camille, infatti, truccato da donna e vestito con un abito di velluto nero, dei guanti e un turbante in testa, canta in playback una canzone struggente e malinconica di Jean-Louis Murat, sotto gli occhi di un pubblico prevalentemente maschile, tra cui c'è anche il suo amante Raphaël che lo osserva, come

---

<sup>150</sup> J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 114. (Ed. or. *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York and London, Routledge, 1993).

<sup>151</sup> M. Beugnet, Op. cit., p. 258.

tutti gli altri, sedotto dal suo conturbante fascino. L'abito e il trucco femminili sono ridotti qui alla loro semplice e tradizionale funzione di seduzione e di desiderio, nata però in questo caso da un artificio esplicito, che ha a che vedere con la costruzione, da parte di Camille, di un'apparenza femminile.

In questa scena, come ha evidenziato Martine Beugnet, nonostante emerga un forte relativismo delle qualificazioni di "maschile" e di "femminile", è comunque l'aspetto performance a prevalere, e non l'elemento destabilizzatore o sovversivo di una messa in dubbio delle convenzioni: Camille, infatti, è rappresentato in questa sequenza come una vera e propria femme fatale, di cui ostenta le caratteristiche più evidenti che sono l'eccesso, la ridondanza e l'estrema femminilità.

Il modo in cui avviene l'apparizione del personaggio, del resto, accentua la sua spettacolarizzazione: il primo piano di Camille è un piano medio, che riprendendolo dal basso verso l'alto lo fa apparire per la prima volta, su uno sfondo blu notte. L'inquadratura successiva mostra l'uomo di faccia, mentre avanza lentamente tra due file di spettatori, che sono disposti in piedi da una parte all'altra dello stretto corridoio del locale; tra loro c'è Raphaël, a cui Camille rivolge uno sguardo veloce per poi voltarsi, mostrando al pubblico una spalla nuda, ripresa in primo piano. Nell'inquadratura successiva Camille è infine ripreso con un altro piano ravvicinato, che scende lentamente lungo il suo corpo fino a riprendere i suoi piedi nudi. La sensualità del personaggio è quindi da subito messa in evidenza, insieme al suo forte narcisismo, che ha a che vedere con il piacere che egli prova nell'essere osservato e contemplato dagli altri.

A livello formale questa sequenza sembra essere costruita per una precisa identificazione del genere maschile con il ruolo di spettatore attivo, e di quello femminile con lo spettacolo<sup>152</sup>; nonostante l'ibridità insita nel cross-dressing attuato da Camille, infatti, egli è rappresentato a tutti gli effetti come una femme fatale che si esibisce soprattutto per il piacere maschile e che si offre al suo sguardo.

In questa scena il soggetto maschile assume tutte le sembianze di una donna, la cui estrema femminilità arresta l'azione narrativa e diventa puro spettacolo: durante la sua esibizione, infatti, c'è una pausa del normale ritmo narrativo, a favore di una contemplazione ed erotizzazione del corpo di Camille, che diventa il centro principale di interesse e di attenzione. In altri termini, Camille è posto qui come un'immagine, mentre l'uomo, ovvero gli spettatori maschili del night club, come coloro che possiedono attivamente lo sguardo, secondo un disequilibrio evidente.

---

<sup>152</sup> I rinvii agli studi compiuti da Laura Mulvey, seppur riferiti all'analisi del cinema classico americano, sono evidenti, in particolare al saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, pubblicato nel 1975 su "Screen".

L'asimmetria tra il corpo ormai femminile e costruito come spettacolo e gli spettatori maschili è evidenziata dalla presenza, nel locale, di un pubblico formato quasi esclusivamente da uomini, che in alcuni momenti crea una vaga sensazione di minaccia e una tensione che non sembra risolversi con la fine dell'esibizione. L'immagine di Camille, tuttavia, dipende da quella platea, è forgiata e costruita da essa, senza la quale egli non esisterebbe né avrebbe rilevanza; la questione del narcisismo del protagonista, quindi, è più complessa di quanto si potrebbe pensare, poiché risulta fondamentale anche per la sua auto-definizione. Il potere assoggettante dello sguardo altrui che riduce, in un certo senso, il corpo femminilizzato di Camille a oggetto del desiderio è, come ogni dinamica relazionale, importante per i processi di soggettivazione del personaggio in questione. E' ancora Judith Butler<sup>153</sup> a ricordare che nel momento in cui un soggetto viene definito dall'altro da sé, viene riconosciuto ma anche, in un certo senso, assoggettato: la subordinazione, quindi, si dimostra indispensabile nel processo di costituzione del soggetto. Camille, quindi, concorre più o meno consapevolmente a creare le forme di quel potere dello sguardo che in parte subisce, in un sottile gioco di riflessi che rende difficile stabilire dove finisce il potere di "assoggettamento" e dove inizia invece il profondo narcisismo del protagonista.

L'aspetto qui più interessante è che la Butler, esattamente come Claire Denis, non dà alcuna connotazione morale al potere, né lo definisce in termini esclusivamente negativi, ma lo considera piuttosto come un dato di fatto, una forma istituita e istituyente che si crea inevitabilmente in ogni dinamica relazionale in cui agire e subire, l'attività e la passività, sono due facce della stessa medaglia.

Riprendendo le riflessioni sulla portata sovversiva del drag, appare quindi evidente che il personaggio di Camille non è in sé del tutto sovversivo poiché testimonia, proprio durante lo spettacolo, quel «<< doloroso piacere di erotizzare e imitare le norme stesse che esercitano il loro potere >><sup>154</sup>. In quella sequenza Camille si comporta ed è rappresentato visivamente e formalmente esattamente come una donna, o meglio secondo i codici e i significati che sono stati tradizionalmente attribuiti alla femminilità<sup>155</sup>, e la sua presenza, seppure in forma di drag, sembra essere prodotta a uso e consumo della cultura eterosessuale, ovvero pare contribuire a rafforzare il regime eterosessuale nel suo compito di perpetuare se stesso. Nello stesso tempo, tuttavia, egli non può neanche essere letto

---

<sup>153</sup> J. Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

<sup>154</sup> J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 127.

<sup>155</sup> Si rimanda qui all'opera di Mary Ann Doane, *Femmes fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York and London, Routledge, 1991.

come un personaggio totalmente al servizio della cultura eterosessuale “normalizzante”, poiché sfugge continuamente a ogni tentativo di categorizzazione e di controllo, restituendo allo spettatore la propria ambiguità. Lo sguardo che vorrebbe ingabbiarlo (sia quello degli altri uomini che quello della macchina da presa), infatti, non riesce mai nel corso del film a controllare del tutto il campo della significazione, che resta ambiguo e complesso. Camille, in altri termini, non è mai totalmente l’oggetto passivo del desiderio maschile per il quale pure si esibisce, ma incarna una figura che oscilla continuamente tra la posizione di soggetto e quella di oggetto dello sguardo, nel quadro di una totale reversibilità dei ruoli; egli è, nel corso del film, sia un amante, che un performer drag, che figlio, che fratello, e ciascuna posizione non esclude l’altra ma le comprende paradossalmente tutte.

Nonostante, quindi, il concetto di neutralità dello sguardo finisca col coincidere spesso, nella cultura occidentale, con un << imprecisato sguardo bianco che spaccia il proprio punto di vista per onnisciente >><sup>156</sup>, l’occhio di Claire Denis, come si è visto, rimane sempre interrogativo rispetto alla realtà ripresa, e colloca le questioni della differenza, della marginalità sociale e dell’identità di genere nel quadro di un rifiuto delle certezze e delle categorizzazioni convenzionali. Esplorando le diverse possibilità di rappresentazione cinematografica dell’“altro”, la regista francese sceglie di lasciare l’oggetto della sua analisi in una zona opaca di ambiguità strutturale, che non permette né semplicistiche categorizzazioni né una spiegazione unilaterale della diversità.

### *Marginalità e resistenza*

Camille, come gli altri del film, è un personaggio al margine, la cui presenza sembra manifestarsi solo nell’oscurità della notte e in luoghi che appartengono a una Parigi diversa e nascosta; eppure, la sua marginalità è diversa da quella degli altri, poiché è da un lato più profonda e strutturale, ma dall’altro non è realmente imposta da strutture oppressive, quanto piuttosto eletta a luogo di apertura e possibilità. Quest’idea di marginalità rimanda a quella messa in luce da bell hooks, che la definisce come una dimensione in cui può attuarsi una resistenza alle norme dominanti ed egemoniche, e in cui può nascere una nuova prospettiva da cui osservare e ri-creare la realtà circostante.

---

<sup>156</sup> J. Butler, *Corpi che contano*, Op. cit., p. 125.



Il margine è sì il luogo in cui si manifesta il potere, ma è anche lo spazio in cui l'“Altro” può autodefinire la propria soggettività e costruire un vero discorso contro-egemonico, evidente << non solo nelle parole, ma anche nei modi di essere e di vivere >><sup>157</sup>.

Secondo la femminista statunitense, infatti, i discorsi sull'“Altro” (che si concretizzano nei prodotti culturali più vari, dalla letteratura al cinema, alla fiction televisiva), nascondono ma tradiscono spesso una posizione *esterna* e per molti versi egemonica, che si avvale di categorie binarie come quella di colonizzatore/colonizzato.

La rappresentazione dell'“Altro” in *J'ai pas sommeil*, invece, mette in atto un superamento di questa logica, e lo fa proprio a livello di messa in scena: da un punto di vista formale ciò avviene, come si è potuto vedere, attraverso un cambiamento radicale nel rapporto tra rappresentazioni della norma e del margine, ed evitando sia ogni tentazione voyeuristica, che tecniche narrative normalizzanti o politicamente corrette.

Il personaggio di Camille, infatti, appare e si definisce in ultima analisi sotto il segno dell'ambivalenza, in quanto si muove e oscilla continuamente tra gli estremi della sofferenza personale e di quella inflitta: a volte oggetto di uno sguardo che vorrebbe appiattirlo e ridurlo a mero spettacolo, altre volte, invece, portatore di un'alterità ambigua e destabilizzante, che si sottrae in tutti i modi al potere discorsivo e omologante della narrazione.

---

<sup>157</sup> b. hooks, *Elogio del margine*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 68.

#### 4.2 *Caché* (2005), sotto la superficie delle apparenze: rimozione e occultamento.

<< *L'écran n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde, mais une surface d'enregistrement.* >>

(Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle*)

##### *La complessità della visione*

Il film *Caché* (2005) di Michael Haneke è un'opera complessa e per molti versi oscura, in cui i fatti narrati si sviluppano in maniera contraddittoria e ambigua, nonostante e, anzi, proprio *attraverso* la loro apparente evidenza.

La complessità del film emerge a due livelli principali, dapprima quello visivo e formale, in quanto la narrazione è costruita attraverso l'incrocio e lo sviluppo non cronologico di immagini del passato (flashback e immagini relative all'inconscio del personaggio principale) e del presente; e in secondo luogo a livello dei temi trattati, che prendono in causa il trauma collettivo di un'intera nazione, la Francia, posta di fronte alle sue recenti responsabilità storiche relative alla guerra d'Algeria.

Per questi motivi il film si presta in modo particolare a un tipo di analisi interpretativa che permetta di comprendere il testo soprattutto nelle sue latenze, e che faccia emergere << le relazioni possibili tra il senso evidente e il senso nascosto >>, che ne allarghi le possibilità e produca nuovi sensi possibili. L'analisi, così concepita, implica un particolare << lavoro di oltrepassamento dell'immediatezza dei segni e di attraversamento dell'ambiguità che implicano >><sup>158</sup>, al fine di scoprire nuovi potenziali significati che arricchiscano il film e lo facciano dialogare in maniera centrifuga con elementi anche esterni ad esso.

Il titolo stesso, sia nella sua versione originale che in quella tradotta in italiano (*Niente da nascondere*), rimanda da subito in maniera forte ed evidente a due questioni fondamentali, che fondano e strutturano il testo filmico a più livelli: da un lato il problema della visione, e in particolare del punto di vista, dall'altro la questione della rimozione, con riferimento evidente a un trauma da svelare.

---

<sup>158</sup> P. Bertetto, "L'analisi come interpretazione. Ermeneutica e decostruzione", in: *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 181.

Haneke sviluppa parallelamente queste due questioni rendendole non solo comunicanti, ma anche strettamente interconnesse, compiendo un'interrogazione profonda sull'atto del guardare e su quanto esso abbia a che vedere spesso con il proprio vissuto rimosso, e quindi nascosto, ma mai cancellato definitivamente. Potremmo affermare che *Caché* innesta un'ermeneutica sociopolitica e psicoanalitica all'interno di una riflessione più ampia sull'ontologia e sullo statuto di verità dell'immagine cinematografica e, più in generale, dei media.

Il ritorno del trauma storico coloniale a livello personale è oggettivato nel film nella forma della *visione*, di cui si chiarirà meglio il significato, analizzata in rapporto alla conoscenza; in altri termini, quindi, *Caché* esplora le dinamiche psichiche relative al senso di colpa post-coloniale e al modo in cui esso si manifesta proprio nel campo della visione.

Il film narra delle vicende di Georges e Anne Laurent, una coppia borghese che vive a Parigi, la cui vita tranquilla è improvvisamente scossa dall'arrivo di una serie di pacchi anonimi e misteriosi contenenti dei disegni inquietanti e dei video di riprese esterne della loro abitazione, che sembrerebbero registrati da videocamere di sorveglianza.

Il significato di quei disegni, dapprima sconosciuto, diventerà gradualmente più chiaro, e si scoprirà collegato all'infanzia del protagonista (e in particolare al rapporto con suo fratello, dapprima adottato dai genitori di Georges e poi riportato in orfanotrofio) e, parallelamente, al passato coloniale della Francia.

Pur osservando attentamente e più volte le registrazioni video, né Georges né Anne riescono a comprenderne il senso nascosto, a trovare dei dettagli simbolici o degli elementi rilevanti, che possano aiutarli nella loro indagine personale; entrambi rivendicano uno sguardo logico e razionale sulla realtà, e restano perciò spiazzati di fronte all'apparente insensatezza di ciò che osservano.

Ciò che rende particolarmente disarmanti quei video è l'impossibilità di definire quale sia e da dove provenga il punto di vista, ovvero quale sia la posizione dello sguardo; le videocassette, infatti, mostrano la casa di Georges e Anne da angolazioni ogni volta diverse, facendo emergere uno sguardo diffuso, indefinito, perturbante.

La ricerca della verità da parte dei due protagonisti rende necessario e obbligatorio il confronto con lo statuto ambiguo delle immagini, banali ed evidenti e nello stesso tempo indecifrabili: il senso nascosto è presente, infatti, proprio nel visibile, pur senza essere oggettivato palesemente. Anche lo spettatore, esattamente come i personaggi del film, è

chiamato da subito in causa in un'investigazione sul vedere e sul visibile, sul rapporto tra il mondo, la sua riproduzione e la sua manipolazione visiva.

Da questo punto di vista le immagini che aprono il film sono già emblematiche, poiché mostrano direttamente (senza intermediazioni né spiegazioni diegetiche) il contenuto di una delle videocassette di sorveglianza, che consiste in un'inquadratura in campo lungo, con macchina da presa fissa e frontale, della casa dei coniugi Laurent, apparentemente slegata dal resto del plot narrato, e commentata dalle voci over dei due protagonisti che parlano di qualcosa che non sembra corrispondere in maniera diretta all'immagine.

Come ha osservato David Bordwell<sup>159</sup> a proposito delle inquadrature iniziali e finali dei film (e nello specifico i titoli di testa e di coda dei film), esse spesso rappresentano i passaggi più metalinguistici e comunicativi, in cui il senso profondo del film viene svelato in maniera significativa, poiché contengono tracce di una narrazione più aperta e rivelatrice.

Nel caso di *Caché* queste considerazioni appaiono particolarmente vere, in quanto il film si apre e si chiude significativamente con due inquadrature fisse, entrambe in campo lungo, di due luoghi diversi ma collegati tra loro, che sono dapprima la casa dei Laurent, e alla fine la scuola del loro figlio adolescente, mai chiamato direttamente in causa nelle vicende passate del padre, ma ovviamente implicato come membro della stessa famiglia e come simbolo delle nuove generazioni, non consapevoli delle colpe dei loro padri.

Nel corso del film la natura del video e dell'immagine cambia continuamente statuto e finalità, passando dalla provocazione all'evocazione, dalla funzione di sorveglianza a quella di reminescenza, di ricordo, e i passaggi da un'immagine all'altra sono spesso bruschi, immediati, costituiti da slittamenti continui dei piani visivi.

Potremmo dire che l'immagine filmica risponde sia a una funzione meramente rappresentativa, secondo un processo che presuppone e implica un rapporto tra essere e immagine organico e adeguato, che a una funzione di *visualizzazione*, che << rivela significazioni più complesse, articolate e specifiche >><sup>160</sup> che non rimandano solo al visibile manifesto, ma anzi lo attraversano e lo mettono in discussione.

Sotto questi aspetti *Caché* potrebbe far parte di quello che è stato definito il "trauma cinema"<sup>161</sup>, che ingloba tutti quei film (e video) che trattano di eventi traumatici, pubblici

---

<sup>159</sup> D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2003.

<sup>160</sup> P. Bertetto, "La figurazione e la visualizzazione nell'immagine filmica", in: L. De Franceschi (a cura di), *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, Torino, Lindau, 2003, p. 64.

<sup>161</sup> J. Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, Los Angeles, University of California Press, 2005. Il testo si riferisce in particolare ai film documentari e ai video che hanno come soggetto un evento catastrofico storico o personale.

o personali, in modo non realistico, caratterizzati cioè dalla frammentazione dei regimi narrativi e stilistici, in netta opposizione ai film che invece facilitano l'identificazione dello spettatore con i personaggi e con una certa realtà ordinata. Nei film del "trauma cinema" la presunta realtà è messa in scena in maniera obliqua e non lineare, ed è ispirata spesso dai processi mentali dei personaggi, dalle loro patologie e dalla loro soggettività; in molti casi, al centro della narrazione vi è un'identità posseduta dal passato, incapace di dare un senso alle tracce che provengono dalla sfera della memoria e dei ricordi. Questo tipo di cinema, che può assumere forme diverse, contesta l'idea stessa che esista un orizzonte di verità, e in questo è in linea con le caratteristiche principali del cinema postmoderno.

Anche in *Caché* la verità appare sfuggente e contraddittoria, proprio là dove Georges e Anne vorrebbero coglierla confidando in una traduzione per immagini omogenea e nitida, che presuppone una realtà stabile e ordinata, proprio come il mondo ovattato costruito soprattutto da Georges, attraverso cui egli si protegge dall'esterno, da tutto ciò che non è controllabile.

### *Il personaggio di Majid e il trauma rimosso*

La figura di Majid, l'ex fratello adottivo di Georges, spezza quest'ordine faticosamente costruito, riconducendo violentemente il protagonista verso dei ricordi drammatici rimossi, e risvegliando in lui un senso di colpa profondo e latente.

Appare quindi palese che le registrazioni contenute nelle videocassette costituiscono per Georges, pur nella loro apparente neutralità e insignificanza, un'esperienza perturbante, perché costruiscono uno sguardo insistente e diffuso, non identificabile e quindi fortemente minaccioso.

Come ha osservato Rosa Maria Salvatore nella sua analisi del film in chiave psicoanalitica, << la presenza insistente dello sguardo sta lì a evocare un punto di reale traumatico, mai assimilato e mai composto in rappresentazione, che improvvisamente appare >><sup>162</sup>, e che chiama in causa il trauma familiare di Georges e il suo senso di colpa per aver contribuito a fare allontanare dalla famiglia, fin da bambino, il fratello adottivo di origine algerina.

---

<sup>162</sup> R.M. Salvatore, "Dal nascosto al ritorno. La posizione dello sguardo in *Caché*", in: L. Albano; V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodlibet Studio, 2008, p. 195.

Lo sguardo che spia e minaccia il protagonista si esplicita, nel corso del film, anche attraverso la violenta apparizione di immagini provenienti dal passato di Georges, e in particolare rapidi flashback di ricordi d'infanzia che lo vedono sempre in compagnia del fratello Majid; vi è quindi un netto dualismo e un forte contrasto tra immagini fredde e documentarie, quelle delle videocamere di sorveglianza, e immagini che riguardano l'interiorità e i ricordi personali di Georges, relativi alla sua soggettività.

Questi due diversi registri appaiono ancora più scioccanti in quanto tutte le immagini sono registrate sullo stesso supporto, con un'analogia alta definizione che dà ad ogni inquadratura una valenza iperrealista; ogni immagine, anche la più apparentemente "oggettiva", pare essere continuamente attraversata dall'esperienza del perturbante. Freud, come è noto, descrive il perturbante proprio come qualcosa che risale a quanto ci è noto da lungo tempo e ci è familiare, un'esperienza che avrebbe dovuto rimanere segreta e nascosta e che invece riaffiora, più o meno bruscamente, richiamata in vita da un'impressione. Ogni affetto connesso con un'emozione, prosegue Freud, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione; più una rimozione è profonda, più il perturbante che ne deriva ha una maggiore resistenza.

La figura di Majid appare proprio come la visualizzazione del trauma rimosso da Georges, il fantasma del suo passato che si presenta nuovamente sotto forma di minaccia e di pericolo, che lo chiama in causa direttamente e lo pone di fronte alle sue responsabilità. Del resto, è ancora Freud a ricordare che l'io tende in questi casi a proiettare all'esterno ciò che prova all'interno come pericoloso o spiacevole in sé, per farne in questo modo un doppio straniero, inquietante, demoniaco. Lo "straniero", allora, non rappresenta altro se non « la difesa dell'io smarrito »<sup>163</sup>, che al contatto con l'altro da sé subisce uno choc profondo e traumatico. Majid, quindi, è colui che nello stesso tempo proviene da fuori ma ha anche a che vedere con l'io di Georges, con la paura dell'altro che convive in lui: l'altro della morte, l'altro della pulsione incontrollabile.

Il privato e il collettivo, l'io e la storia, si intrecciano nel film in maniera strutturale, così che la colpa e la rimozione del singolo, relative nel film a un banale episodio di gelosia infantile, diventano, non a caso, la metafora di responsabilità storiche più ampie, relative alle conseguenze violente della guerra d'Algeria, e quindi connesse al trauma di un intero paese in un preciso momento storico.

---

<sup>163</sup> J. Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 167. (Ed. or. *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1989).

L'assenza di immagini con riferimenti espliciti alla storia e in particolare ai fatti dell'ottobre del 1961 (anno in cui ci fu il massacro, a Parigi, di centinaia di algerini gettati nella Senna dalle forze della polizia francese), va emblematicamente di pari passo con la soggettività assente di Georges, che come il resto della Francia ha tentato di rimuovere un trauma impossibile da gestire.

Il personaggio di Majid chiama quindi in causa non solo la memoria del singolo, ma anche quella collettiva, e diventa il simbolo di uno specifico trauma storico annidato nell'inconscio di un'intera nazione, che stenta a fare i conti con il dramma del proprio passato e che preferisce, come fa Georges, non riconoscerlo.

In questo caso, perciò, la memoria individuale è speculare a quella collettiva, ed è maggiormente comprensibile solo se messa a confronto con la memoria nazionale; come ha osservato M. Halbwachs con la sua prospettiva di analisi sociologica dei meccanismi della memoria, infatti, la memoria individuale << non consiste in qualcosa di completamente isolato e chiuso >>, ma << utilizza punti di riferimento che esistono fuori di lui, e che sono stabiliti dalla società >><sup>164</sup>. Ricordare corrisponde spesso per l'individuo a riattualizzare la memoria di un gruppo sociale cui egli appartiene, che rappresenta il quadro che consente il funzionamento stesso della memoria del singolo.

Ne consegue che la memoria individuale, secondo il sociologo, non può essere trattata solamente come una funzione psicologica del singolo, ma va affrontata intendendola come il punto di intersezione di più flussi collettivi di memoria.

Volendo allargare la prospettiva prettamente psicoanalitica e farla incrociare con quella postcoloniale che qui ci interessa, potremmo affermare che il film di Haneke riesce a mostrare la formazione e il successivo collasso di un Orientalismo inteso proprio come un "inconscio strutturale" non solo del singolo soggetto individuale, ma anche del "soggetto"-nazione moderno. L'Orientalismo, che esprime il modo di mettersi in relazione con l'"altro" da sé, radicato nell'esperienza europea occidentale, rappresenta quindi anche un potente dispositivo identitario di dominio e di esclusione, diventando il grave sintomo della malattia più profonda di una parte della civiltà occidentale moderna. Esso si configura, infatti, come una macchina identitaria che non sa procedere o auto-affermarsi se non attraverso la produzione di confini e differenze gerarchiche tra il sé e l'altro, il quale finisce in questo modo col ricoprire una posizione subalterna.

Georges rappresenta quindi un soggetto malato, che nega e rimuove il proprio passato e la propria multi-appartenenza e si mostra incapace di aprirsi veramente all'altro, di

---

<sup>164</sup> M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 2001. (Ed. or. *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 / Paris, Albin Michel, 1997), p. 124.

comprenderlo se non in funzione di sé medesimo; Majid, invece, rappresenta l'intruso, colui che è stato dapprima accolto e poi cacciato dalla famiglia di Georges, e occupa quindi il luogo del rimosso del singolo e nello stesso tempo anche della storia francese, e incarna un'assenza strutturale che reclama la propria presenza e la propria fisicità, il proprio "essere qui". Nella prima parte del film egli è invisibile, presente solo come il probabile mandante dei video, l'elemento perturbante che sconvolge la serenità e la sicurezza della vita dei Laurent; successivamente invece la sua diventa una presenza anche fisica, che resta spesso, però, ai margini dell'inquadratura.

Da un punto di vista sia formale che tematico e metaforico, si potrebbe affermare che Majid rappresenta, anche quando è ripreso, il fuoricampo dell'inquadratura, inteso come il luogo della rimozione, dei meccanismi di occultamento e misconoscimento della verità, come presenza che disturba anche se assente visivamente.

Nella parte iniziale del film Haneke mostra, volendo utilizzare un'espressione usata da Pascal Bonitzer, <<l'effet avant la cause >><sup>165</sup>, con lo scopo di costruire una visione e una conoscenza parziali, che sostengano il desiderio dello spettatore di sapere e di guardare; secondo Bonitzer, infatti, la visione parziale mette in questione proprio lo spazio del film, e indirettamente anche lo spettatore stesso, provocando in lui delle domande.

Il fuoricampo a cui il personaggio di Majid rimanda è quindi sia concreto che immaginario, oggetto cioè delle dinamiche della rimozione da parte di Georges, ed è in forte tensione rispetto allo spazio dell'inquadratura, che è invece dominato dai due coniugi Laurent. A partire dall'apparizione concreta di Majid, a metà film, l'alterità dimenticata e fino ad allora rimossa si mostrerà improvvisamente in tutta la sua violenza, di cui Georges non sarà tanto la vittima quanto, piuttosto, il drammatico testimone.

La tendenza inconscia di Georges (e di sua madre, che afferma inizialmente di non ricordarsi di Majid) a rimuovere un capitolo doloroso del passato e la sua difficoltà a ricordare, nel film prendono in causa anche il trauma coloniale francese, confermando la tesi di Halbwachs per la quale ogni memoria è sempre una ricostruzione parziale e selettiva del passato, e dipende anche, più o meno inconsciamente, dalle idee, dagli interessi, dalle esigenze e dai modi di pensare della società presente. Il passato, visto in questi termini, non si conserva semplicemente nel tempo, ma piuttosto si ricostruisce in

---

<sup>165</sup> P. Bonitzer, *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999, p. 70.



funzione del presente, ed è anche la posta in gioco tra interessi e gruppi sociali contrapposti, tra diverse esigenze storiche e politiche in atto.

Il personaggio interpretato da Auteuil incarna quello che Said ha definito l'Orientalismo latente, inteso come una struttura profonda e per molti aspetti invariante della cultura occidentale, in grado di procedere spesso indipendentemente dall'esperienza e dall'incontro reale con l'altro<sup>166</sup>. L'Orientalismo cosiddetto latente fonda la propria esistenza non sull'apertura o la ricettività nei confronti del mondo culturalmente non occidentale, ma sulla propria ripetitiva coerenza. In questo senso la dimensione dell'Orientalismo si situa a un livello più profondo del reale come dell'immaginario, occupando uno spazio definito da Said "topologico"<sup>167</sup>.

Una scena-cardine del film mostra e definisce bene questa dimensione, e riassume simbolicamente il ritorno del rimosso, che si impone con forza e che chiede a Georges di essere guardato e affrontato una volta per tutte; essa è di forte impatto visivo, in quanto mostra una violenza brutale, inattesa, che esplode all'apice del clima di tensione costruito dal film ma che spiazzava totalmente lo spettatore. La sequenza si apre in un corridoio del palazzo dell'appartamento di Majid, dove Georges si reca, in cerca di spiegazioni, convinto che sia lui a perseguire la sua famiglia con la spedizione delle videocassette e dei disegni anonimi. Georges è furioso, corre lungo lo stretto corridoio e arriva alla porta dell'appartamento di Majid, bussando insistentemente. L'uomo gli apre e lo fa entrare. Dopo un breve stacco la macchina da presa fissa riprende i due dall'interno, in campo medio, che discutono tra loro. L'interno della casa rivela un appartamento spoglio e povero, in netto contrasto con l'abitazione ricca e borghese dei Laurent, già mostrata in numerose scene del film.

Georges chiede insistentemente a Majid di dargli spiegazioni e di confessare i suoi veri intenti: il nervosismo del primo si oppone alla calma e al tono di voce sommesso dell'altro, che dice di non sapere nulla delle videocassette e dei disegni spediti e piuttosto confessa di essere stupito ma felice della presenza Georges, perché voleva che lui fosse "presente" in quel momento. Subito dopo aver pronunciato queste parole l'uomo prende dalla tasca un coltello e si taglia la gola, davanti agli occhi del fratello che resta a guardare, attonito e impassibile, il corpo inerme di Majid il cui sangue cola sulla parete

---

<sup>166</sup> M.Mellino (a cura di), *Post-Orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2009.

Le critiche alla posizione di Said, come è noto, sono state molte, e hanno quasi tutte contestato all'autore di aver fatto emergere l'imperialismo occidentale come l'unico vero agente storico.

<sup>167</sup> Ibidem.

della stanza. Dopo poco Georges indietreggia ed esce fuori campo per qualche secondo, tossendo nervosamente, prima di andare via definitivamente dall'appartamento.

Durante l'intera sequenza la macchina da presa resta per tutto il tempo fissa, evitando primi piani o movimenti, e mantiene sempre una certa distanza dai personaggi, che si trovano ai margini dell'inquadratura e che entrano ed escono dal campo di visione. La freddezza e il distacco della macchina da presa va di pari passo con il comportamento di Georges, che non mostra reazioni eclatanti ma resta, seppur sconvolto, come pietrificato di fronte all'orrore che gli è stato imposto di vedere: quella di Majid nei suoi confronti, infatti, è una condanna alla *visione*. La punizione che l'ex fratello adottivo ha scelto di dare a Georges, attraverso un gesto terribile come il suicidio, è infatti quella della testimonianza oculare, che è anche indirettamente la testimonianza di un ricordo indicibile, irrapresentabile, che affonda le sue radici nell'infanzia dei due personaggi e, contemporaneamente, nel trauma storico della guerra di Algeria. L'ultimo gesto di Majid, quindi, costringe Georges a fare i conti con le proprie responsabilità e con i propri fantasmi, risvegliando violentemente in lui un senso di colpa già latente, e volutamente rimosso e sublimato. L'atto estremo e immotivato dell'uomo algerino fa emergere in maniera inquietante il frantumarsi di ogni nobile presupposto ideologico di cui Georges è indirettamente il portavoce, dei suoi valori, che sono i valori della civiltà moderna occidentale, ovvero di ciò che in fondo << con la sua violenza costitutiva corrode alla base le sue pretese più nobili >>. <sup>168</sup>

### *Il figurale*

La figura perturbante di Majid, la cui rivelazione improvvisa rompe il sistema solido di certezze nella vita di Georges, sembra incarnare quell'immagine del *figurale* teorizzata e proposta da J. F. Lyotard<sup>169</sup>, intesa come uno dei modi di oggettivazione dell'inconscio in una forma non verbale, e come energia libidica che sfugge a ogni tentativo di razionalizzazione. Lyotard, com'è noto, fa riferimento a una concezione dell'inconscio prettamente freudiana, che lo vede come pura energia connessa con il desiderio e che sconvolge, nell'arte, ogni tentativo di rappresentazione lineare e causale; il figurale, in altri termini, è ciò che nella rappresentazione artistica (sia essa letteraria, pittorica,

---

<sup>168</sup> A. Vadharajan, *Exotic Parodies. Subjectivity in Adorno, Said and Spivak*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 114; cit. in: M. Mellino (a cura di), op. cit., p. 13.

<sup>169</sup> J.F. Lyotard, *Discours figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

cinematografica) ci fa capire che c'è qualcosa che non può essere rappresentato. Esso è segnato dall'irruzione dell'*altro*, dalla violazione delle regole, dall'affermazione di una trasgressione. Majid, o meglio la figura che esso incarna, non è altro che l'emergenza di un'alterità e di un fantasma rimossi, il cui ritorno segna una rottura e una disarticolazione di ogni tipo di ordine del discorso, che produce a sua volta un'anomalia e un eccesso impossibili da contenere.

Nella sequenza descritta, infatti, il tragico gesto suicida compiuto da Majid si esprime come una sorta di energia liberata, come uno scatenamento puro di violenza, che scuote lo spettatore che si trova, esattamente come Georges, nella posizione di testimone ignaro di ciò che sarebbe accaduto di lì a poco.

Secondo Jacques Aumont<sup>170</sup> il luogo del figurale è il luogo dell'avvenimento, non inteso in senso prettamente narrativo, relativo cioè al plot, ma piuttosto come spazio del desiderio, dell'energia fisica che può canalizzarsi nella violenza, nella furia irrazionale del corpo; anche per Philippe Dubois, del resto, il figurale è legato all'effetto di "folgoranza", che è ciò che dell'immagine cinematografica meraviglia e tocca lo spettatore, e che quindi è legato alle sfere dell'emozione e della visione, più che a quella della significazione.

Il figurale, nel caso della sequenza presa in esame, ha a che vedere soprattutto con il corpo inteso come carne, come zona di indiscernibilità tra l'uomo e l'animale, e che per questo prescinde dall'ordine del discorso e del linguaggio, in cui non può essere incorporato facilmente: il corpo sgozzato di Majid sembra simboleggiare tutto questo, e non appare diverso dalle centinaia di corpi anonimi uccisi e gettati nella Senna, nell'ottobre del 1961, dalle forze dell'ordine e dagli uomini dell'esercito francese, durante uno degli episodi più drammatici della Guerra di Algeria, finito frettolosamente nell'oblio collettivo.

Di tutto il senso e i significati possibili restano solo i corpi, la carne, così come avviene negli ultimi minuti della sequenza del suicidio di Majid, il cui corpo sembra interrogare Georges fino all'ultimo: a partire da quel momento, non a caso, il protagonista sarà perseguitato da una serie di incubi che lo riporteranno alla sua infanzia trascorsa con il fratello adottivo, fino al momento in cui fu riconsegnato all'orfanotrofio da cui era stato preso. Majid è una presenza corporea densa, resistente ad essere rimossa, che si fa ostacolo per il protagonista fino alla fine, e che rappresenta quell'esperienza del

---

<sup>170</sup> J. Aumont, *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.

perturbante già citata, che Georges sperava di poter eludere ed evitare. Nella prima parte del film essa è visivamente assente ma si manifesta ugualmente attraverso uno sguardo diffuso, che spia insistentemente il protagonista e lo minaccia; successivamente essa si incarna nelle sembianze di Majid ed esplose nella violenza brutale del suicidio; nell'ultima parte, dopo la morte di Majid, riappare nella figura di suo figlio, che sembra voler perseguitare Georges fino alla fine.

Nel corso della narrazione il tessuto visivo del film è composto da un'alternanza violenta e frequente tra immagini-sogno, provenienti dalla memoria e dall'inconscio del protagonista, immagini di registrazioni video (che inizialmente sembrano essere extradiegetiche) e di "normali" immagini diegetiche. Il figurale, infatti, applicato al cinema, ha a che fare spesso con una disarticolazione dell'ordine e della logica della rappresentazione, che si allontana, in alcuni casi, dall'orizzonte fenomenico per dare spazio a immagini che provengono direttamente dal desiderio dei personaggi.

Il figurale, quindi, è presente in *Caché* principalmente a due livelli: da un lato ha a che fare con la forma, ovvero con lo stile adottato da Haneke e con il tessuto visivo del film, oltre che con le dinamiche della messa in scena; in questo senso costituisce una trasgressione della forma e una lacerazione del tessuto rappresentativo, rese attraverso forme di alterazione e de-figurazione. Il rosso del sangue di Majid, che invade anche cromaticamente la scena, ne è l'esempio più evidente: esso sembra assumere una forza propria, che è la forza dell'avvenimento (nel senso inteso da Dubois, ovvero legato all'idea di folgoranza), che si impone con violenza e causa anche una sospensione temporanea della narrazione.

A un secondo livello, il figurale ha a che fare con i temi affrontati dal film, ovvero con una trasgressione dell'oggetto, e si assume quindi il carico di un'alterità che la rappresentazione è costretta a rimuovere e a censurare perché indicibile; in quest'ottica Majid è l'"altro trasgressivo", l'abietto nell'accezione già vista, e utilizzata da Julia Kristeva<sup>171</sup>.

La presenza del figurale, afferma Lyotard, si evidenzia attraverso il disordine, che fa vacillare lo spazio linguistico e quello della significazione, e si impone come plasticità e desiderio, che violentano l'ordine della parola. E' per questo che alle domande insistenti e razionali di Georges, Majid non risponde verbalmente ma attraverso un gesto estremo, che rappresenta precisamente l'oggettivazione dell'inconscio di Georges, in una forma estranea al linguaggio. Lyotard, del resto, fa riferimento alla concezione dell'inconscio freudiana e non lacaniana, per cui il figurale da lui teorizzato si esprime come forza ed energia libidica che non hanno a che vedere con la struttura e con le leggi del linguaggio, ma anzi si

---

<sup>171</sup> J. Kristeva, *Pouvoirs de...*, Op, cit.

sottraggono ad esse. Il figurale, piuttosto, ha a che fare con l'emergere dell'alterità, del non omologato, che nel caso di *Caché* coincide con la materializzazione del fantasma non mediato, incarnato dal personaggio di Majid.

Attraverso l'irruzione del trauma rimosso, del fantasma che si manifesta senza la traduzione e la mediazione del linguaggio, Haneke sembra suggerire l'impossibilità di rappresentare adeguatamente l'*altro* attraverso le forme tradizionali della narrazione, e lo fa mettendo in discussione dall'interno e a livello strutturale i principi stessi della rappresentazione cinematografica.

Come è stato già accennato, *Caché* è un film che riflette su cosa significhi *vedere*, e lo fa servendosi e confrontando diversi statuti della visione e della rappresentazione che nel film, a livello diegetico, sono dati dalle immagini della videocamera di sorveglianza che interferiscono all'inizio con il normale svolgimento del film. Lo spettatore è confuso, almeno nelle prime scene, rispetto al punto di vista delle immagini che, come si scoprirà poco dopo, provengono necessariamente da una videocamera digitale di sorveglianza, che pure non viene mai mostrata esplicitamente. Le immagini, quindi, assumono sin dall'inizio un valore ambiguo e complesso e un significato manipolabile e contraddittorio, rispetto al quale è impossibile stabilire dove si trovi la verità e dove essa si confonda con le sue infinite interpretazioni possibili.

A partire dalla questione del "tradimento" delle immagini cinematografiche, il film permette di riflettere su quella che viene definita genericamente *rappresentazione* e sulle sue molteplici sfaccettature, proprio in relazione all'atto del guardare dello spettatore e del regista.

Il termine "rappresentazione", come sottolinea P. Bertetto, evidenzia il << carattere di riproduzione del visibile >>, e tende quindi ad << accentuare l'aspetto mimetico-descrittivo e a ridurre la rilevanza del lavoro di composizione >> che invece è sempre presente e ha anzi un ruolo fondamentale; la rappresentazione, infatti, nasconde spesso << il carattere di semiosi differenziale della messa in scena >><sup>172</sup> e ne occulta i processi, suggerendo un mondo in cui la realtà è facilmente identificabile e descrivibile. In *Caché*, al contrario, la rappresentazione sembra mostrare sempre una faglia, e si rivela in questo modo poco attendibile rispetto a presunti principi di veridicità e univocità dei significati, anche quando sembra chiara ed enunciativa: essa non implica << un mondo ordinato e centripeto, in cui esiste una razionalità nelle cose e tra le cose e il linguaggio >><sup>173</sup>. Haneke, infatti, mostra, con la sua messa in scena, la caratteristica principale dell'immagine filmica, che è quella di

---

<sup>172</sup> P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007, p. 93.

<sup>173</sup> Ivi. p. 94.

essere un'immagine << simulativa e differenziale che acquista una forma configurativa iscrivendosi nel visibile diffuso >><sup>174</sup>.

L'investigazione sul visibile condotta dal film mette quindi a confronto il mondo fenomenico e la sua riproduzione tecnica, la visione e il punto di vista soggettivo, lo sguardo umano e quello tecnologico della macchina da presa, approdando verso la consapevolezza che sia impossibile accedere alla verità, una verità che non sia già riportata e raccontata da altri, vissuta o rimossa.

---

<sup>174</sup> Ibidem.

## Capitolo 5.

**Il cinema come urgenza politica: *La Blessure* (2004); *Le silence de Lorna* (2008); *Welcome* (2009).**

<< *C'est dans l'anonymat du non-lieu que s'éprouve solitairement la communauté des destins humains.* >>

(Marc Augé, *Non lieux*)

### **5.1 *La Blessure*: i non- luoghi della metropoli contemporanea e le nuove frontiere della biopolitica.**

*Utopie, eterotopie e “non luoghi”*

Già a partire dal testo *Les mots et les choses* (1963), Michel Foucault aveva iniziato gradualmente a delineare una distinzione tra le utopie, spazi privi di un luogo reale, e le eterotopie, che egli aveva definito come quei luoghi che si trovano, paradossalmente, al di fuori di ogni luogo, nonostante possano essere effettivamente localizzabili geograficamente. Tra i diversi esempi di eterotopie egli aveva annoverato luoghi come le cliniche psichiatriche e le case di riposo, le prigioni e i cimiteri. Mentre le utopie consolano, anche se il loro accesso è una chimera, consentendo di creare e immaginare favole e discorsi, le eterotopie sono invece inquietanti, perché hanno la capacità di rimandare a spazi altri, spesso non immediatamente chiari e non necessariamente concreti. Circa trent'anni dopo l'idea di eterotopia, il sociologo francese Marc Augé, all'interno di uno studio e di un'analisi dei luoghi della modernità<sup>175</sup>, ha annoverato degli esempi analoghi a quelli usati da Foucault, al fine di chiarire meglio e più concretamente quelli da lui definiti i “non-lieux”, tipici dell'epoca contemporanea. I non-lieux sono gli ospedali, le sale d'attesa degli aeroporti e delle stazioni, i moderni alberghi, i club esclusivi delle vacanze, esattamente allo stesso modo delle bidonvilles e delle banlieues delle città, fino ad arrivare ai campi dei rifugiati e alle carceri. Si tratta, evidentemente, di spazi

---

<sup>175</sup> Nel caso di Augé dovremmo dire della “surmodernità”, termine da lui coniato e utilizzato per descrivere il nuovo statuto dello spazio e del tempo nelle metropoli contemporanee.

accomunati dall'anonimato, alcuni creati appositamente per accogliere, altri per sorvegliare e controllare, ma in tutti i casi caratterizzati da un preciso e rigido controllo delle persone in entrata e in uscita.

Nonostante, infatti, i vecchi paradigmi interpretativi fondati sulle coppie antinomiche periferia/centro o nord /sud stiano perdendo oggi, in parte, il loro valore, è innegabile che nella metropoli contemporanea ci sia ancora una dimensione conflittuale forte che ha a che vedere, come ha osservato la storica Saskia Sassen<sup>176</sup>, con una maggiore presenza di popolazioni migranti, e che è segnata da "linee di frontiera" interne alle città stesse, e spesso caratterizzate proprio dai cosiddetti non-luoghi. La città del sogno, quindi, ovvero la città dell'incantamento, dell'immaginario e delle possibilità, convive e coesiste sempre con la città "reale" fatta di esclusione e conflitto, pur non comunicando direttamente con essa.<sup>177</sup>

Il confine e il rapporto tra queste due città (o due aspetti della stessa realtà urbana) si gioca soprattutto nei non-lieux della contemporaneità, nei quali l'immagine del sogno si scontra con il suo doppio speculare e antitetico. I non-luoghi, come evidenzia già il termine, si contrappongono radicalmente alla nozione sociologica e antropologica di "luogo" tradizionalmente usata, e la rovesciano specularmente: mentre i luoghi (lieux) sono normalmente identitari, relazionali e storici, i non-lieux sono invece dominati dall'attualità e dall'urgenza del presente, e non operano alcuna integrazione tra le persone. L'idea tradizionale, quindi, per la quale la nozione di luogo è associata a quella della cultura localizzata nel tempo e nello spazio, viene messa in crisi, secondo Augé, dall'avvento dei non-lieux, che potrebbero essere definiti piuttosto come dei punti di transito, totalmente distanti dal creare o rafforzare alcuna identità culturale o storica.

Se da un lato, infatti, i luoghi antropologici possono esprimere l'identità di un gruppo (che il gruppo in questione difende) e contribuire a creare una coesione sociale forte e organica, i non-lieux, dall'altro, producono una contrattualità solitaria e individuale, ovvero permettono solo la coesistenza di individualità distinte, simili e indifferenti le une alle altre. In altri termini, i luoghi antropologici riescono ad essere nello stesso tempo principio di senso per coloro che li abitano e principio di intelligibilità per chi li osserva dal di fuori, laddove i non-lieux devono essere necessariamente funzionali ma non sono in grado di essere portatori di senso per chi li fruisce. Nonostante ciò, i luoghi e i non-luoghi non

---

<sup>176</sup> S. Sassen, *Territorio, autorità, diritti. Assemblaggi dal Medioevo all'età globale*, Milano, Bruno Mondadori, 2008. (Ed.or. *Territory, Authority, rights, From Medieval to Global Assemblages*, Princeton University Press, 2006).

<sup>177</sup> G. Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, p. 208-209.



vanno pensati come due poli opposti che non si toccano né incrociano, in quanto i primi non vengono mai totalmente cancellati, e i secondi non si compiono mai del tutto; piuttosto, sottolinea Augé, si tratta di due polarità sfuggenti, in alcuni casi non facili da distinguere.

Uno degli aspetti più contraddittori e paradossali dei non-lieux, per Augé, è dato dal fatto che gli utenti che li attraversano devono mostrare sempre la propria identità per entrare e accedere all'anonimato, o, in altri casi, per essere bloccati. Chi passa attraverso i non-lieux, quindi, si trova indirettamente di fronte all'immagine di se stesso, almeno all'immagine sociale e culturale che lo rappresenta esteriormente e con cui egli è percepito dall'esterno.

I non-lieux dominano oggi le maggiori metropoli mondiali e ne riflettono le principali dinamiche politiche, culturali ed economiche: ciò avviene soprattutto nel momento in cui il transito di chi li attraversa non è concesso ma negato, così che essi diventano automaticamente il luogo della negazione di alcuni diritti.

Sempre più spesso, infatti, i non-lieux coincidono con lo spazio in cui si consuma uno "stato di eccezione", uno spazio liminale e di confine che può segnare l'ingresso ma anche l'espulsione di chi cerca di varcare quei luoghi, soprattutto quando si tratta di frontiere tra un paese e l'altro, o ambienti di accoglienza degli immigrati che arrivano da zone lontane del mondo. E' ciò che accade con maggiore evidenza negli aeroporti, le cui sale di attesa ricordano le eterotopie definite da Foucault: luoghi concreti che appaiono tuttavia sospesi in una zona altra non ben definita né definibile, e che rimandano sempre a un'assenza.

Nonostante Augé abbia insistito sul fatto che i non luoghi non hanno un'accezione necessariamente negativa a priori, ma si limitano ad essere lo specchio in molti casi fedele delle politiche economiche e culturali di alcune città, spesso essi diventano, inevitabilmente, la metafora spaziale della violenza e dell'espulsione di chi chiede asilo o semplicemente di poter transitare o accedere in un luogo diverso da quello di provenienza.

### *Lo stato di eccezione*

L'espressione "stato di eccezione", utilizzata in anni recenti dal filosofo Giorgio Agamben, ha un significato fortemente biopolitico (in senso foucaultiano), e si presenta come << il paradigma di governo dominante della politica contemporanea >><sup>178</sup> di molte società occidentali di oggi. Essa designa, secondo Agamben, una sospensione temporale del

---

<sup>178</sup> G. Agamben, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 11.

sistema politico e giuridico normale di uno Stato, che si consuma spesso clandestinamente, e della quale sono vittime soprattutto i rifugiati, gli immigrati irregolari, i sans papiers, e chiunque si trovi nella condizione di non poter entrare legalmente in un determinato paese. I non-luoghi sono spesso il teatro di questo stato di eccezione, e assumono in quel caso le caratteristiche di quello che Agamben ha definito il *campo*, ovvero lo spazio che si apre e si delinea quando lo stato di eccezione inizia a diventare la regola.

Nonostante il riferimento più esplicito sia evidentemente ai campi nazisti e a tutti gli altri campi di concentramento che si sono susseguiti nella storia, il filosofo ha l'esigenza di dimostrare che il campo non è un fatto appartenente esclusivamente al passato, un'anomalia isolata e ormai conclusa e tramontata, ma rappresenta il nomos dello spazio politico in cui viviamo ancora oggi: secondo Agamben ci troviamo in presenza di un campo ogni volta che si vengono a creare una struttura e una situazione analoghe a quelle dello stato di eccezione, indipendentemente dai crimini che si commettono o dal luogo in cui ci si trova. Nel campo, infatti, alcuni diritti sono sospesi e il governo di uno Stato si fa in alcuni casi carico della gestione della vita biologica di un popolo, limitandola, minacciandola o eliminandola direttamente.

I luoghi-campo segnano una zona di profonda indistinzione tra esterno e interno, eccezione e regola, lecito e illecito, dominata spesso da una violenza pura<sup>179</sup> perché fine a se stessa, non finalizzata a uno scopo preciso (giusto o ingiusto che sia), né dettata da un criterio chiaro e riconoscibile.

Nel campo non si trovano, quindi, né prigionieri né accusati, ma dei semplici *detainees*, la cui detenzione è spesso indefinita non solo temporalmente, ma anche rispetto alla sua stessa natura, che resta a volte non chiara.

E' proprio sulla natura ambigua e violenta di questa detenzione, sullo spazio liminale in cui essa avviene e su chi ne è l'oggetto passivo, che il film francese *La blessure* è focalizzato. Realizzato da Nicolas Klotz nel 2004, il film anticipa un percorso di esplicita denuncia sociale e politica che tornerà anche con il lavoro successivo del regista, *La question humaine* (2007), e che conferma la crescente esigenza, da parte di un certo cinema francese di oggi, di fare i conti con alcune tematiche particolarmente urgenti e attuali, come quella delle espulsioni degli immigrati clandestini in Francia.

---

<sup>179</sup> Agamben fa qui riferimento al saggio di W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, pubblicato nel 1921, in cui egli mette a confronto la violenza giuridica con la violenza "pura". Se la prima è sempre un mezzo, legittimo o non legittimo, rispetto a un fine (giusto o ingiusto), la seconda appare invece come un "mezzo puro", ovvero un mezzo senza fini.

La ferita a cui il titolo fa riferimento è quella fisica ma anche interiore della protagonista, Blandine, una donna africana che lascia la Repubblica democratica del Congo e tenta di entrare in Francia per riabbracciare il marito, un immigrato sans papiers che sta chiedendo asilo, ma che si scontra con un paese che non accoglie e che, anzi, esclude con la violenza. La donna viene letteralmente presa in ostaggio al suo arrivo all'aeroporto di Roissy insieme ad altri immigrati, e come loro, è vittima di un abuso di potere da parte della polizia: dopo essere stata colpita e rinchiusa per ore in una stanza di detenzione, la donna verrà finalmente rilasciata, anche se la vita che l'aspetta col marito negli squat di Parigi non si rivelerà migliore.

Il film è principalmente girato, almeno nella prima parte, nell'aeroporto di Roissy, tra le sale di attesa, gli uffici della polizia e le stanze di detenzione in cui vengono portati i clandestini a cui è negato l'accesso nel paese, prima di essere visitati uno ad uno e interrogati. Questi luoghi rappresentano delle zone franche, in cui la presenza o meno della violenza dipende esclusivamente dal senso etico e civico della polizia, che detiene provvisoriamente il potere. Il loro essere non-luoghi, nell'accezione proposta da Augé, fa sì che essi abbiano una *localisation disloquante*<sup>180</sup>, nel senso che sono attuali e virtuali insieme, dei luoghi localizzabili concretamente e nello stesso tempo anonimi. Anche la città di Parigi, mostrata nella seconda parte del film, appare quasi irriconoscibile, perché connotata soprattutto attraverso i suoi luoghi di periferia, come gli squat bui e claustrofobici che ospitano la maggior parte degli immigrati irregolari costretti a nascondersi.

N. Klotz sceglie di rappresentare questi luoghi con uno stile asettico, reso anche grazie all'uso di colori scuri e freddi, che sono in netto contrasto con la luce calda delle scene girate invece all'aperto; il regista adotta volutamente un iperrealismo della forma, ovvero un'accentuazione estrema della verosimiglianza che arriva a deformare il reale, rendendolo quasi assurdo, grottesco, sospeso in un dimensione altra, inconcepibile razionalmente; di fronte all'assurdità di una violenza brutale e immotivata, infatti, il regista non sceglie di non mostrare, e anzi mostra anche più di quanto sarebbe necessario, rappresentando una violenza che in alcuni momenti diventa estrema e insostenibile.

---

<sup>180</sup> G. Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 54.

### *La sequenza delle espulsioni*

Una sequenza, tra tutte, colpisce da questo punto di vista, sia per la durata che per lo stile adottato. La sequenza inizia con un lento carrello in avanti con cui una delle navette dell'aeroporto di Roissy, che trasporta molti degli immigrati appena arrivati, si dirige verso un aereo diretto in Africa. I *sans papiers*, scortati dalla polizia, dovranno salire obbligatoriamente su quell'aereo che li riporterà nel loro paese.

Le immagini sono disturbate dal rumore over del pianto e del lamento straziante di una donna (probabilmente Blandine), che è fuoricampo, ma che si trova con gli altri sulla navetta. Una lunga soggettiva, probabilmente del guidatore della navetta, conduce lentamente ma inesorabilmente verso l'aereo fermo, sul quale stanno lavorando alcuni fattorini. Uno stacco mostra il gruppo di immigrati trasportati dalla navetta, tra cui si distinguono alcuni poliziotti che li stanno scortando. Un secondo stacco mostra l'aereo, all'esterno, a cui si stanno avvicinando. E' notte, e il cielo scuro notturno, che non lascia intravedere niente della città, contribuisce a rendere quasi irrealistica la scena. La navetta si ferma davanti all'aereo, di fronte a due uomini che stanno portando su i bagagli dei passeggeri. Si va nuovamente all'interno della navetta, dove i poliziotti obbligano con la forza gli immigrati a scendere, che a loro volta si oppongono e cercano di scappare. Poco dopo c'è uno stacco sul primo piano di un poliziotto che osserva dall'esterno la scena, indifferente alla violenza a cui sta assistendo e alle urla delle persone, che si guarda attorno ma non interviene. Con un altro brusco stacco la macchina da presa inquadra due uomini sul carrello dell'aereo, intenti ad osservare la scena davanti a loro, ma altrettanto indifferenti. Dopo aver mostrato la violenza indirettamente, attraverso gli occhi compiacenti di chi la osserva, il regista la riprende infine in maniera diretta, frontalmente, con un'inquadratura fissa che mostra gli scontri tra i poliziotti e gli immigrati, picchiati e portati con forza sull'aereo. I personaggi entrano ed escono dall'inquadratura, fino ad abbandonarla completamente: per terra restano solo alcuni vestiti, sfilati e caduti durante gli scontri con la polizia.

Un ulteriore stacco va su uno dei comandanti di volo, che osserva in silenzio la scena, ma non ha reazioni di alcun tipo. Gli immigrati vengono fatti salire sull'aereo, nonostante alcuni si aggrappino drammaticamente alle maniglie della scala, tentando invano di opporre resistenza. Con un breve stacco la macchina da presa riprende il poliziotto mostrato precedentemente, mentre comunica agli altri che mancano solo otto immigrati da far salire. La sequenza si chiude con una breve inquadratura dall'interno della navetta vuota, dove un poliziotto ripreso di spalle e con il viso fuori campo urla ai colleghi di sbrigarsi.

Ciò che colpisce subito in questa sequenza è l'ambientazione, un non-luogo immediatamente riconoscibile e che tuttavia sembra appartenere a una realtà al di fuori del tempo e dello spazio, in cui avviene qualcosa di indicibile e di impensabile, davanti gli occhi di pochi e silenziosi testimoni. Lo stile freddo e distaccato usato dal regista (dall'uso di colori cupi, alle inquadrature fisse della macchina da presa), insieme alle espressioni indifferenti ed estranee di alcuni dei personaggi, amplificano la sensazione di irrealtà che circonda e caratterizza la sequenza. Eppure, in questo quadro di apparente freddezza e distacco rispetto ai fatti filmati, la violenza esplose in tutta la sua concretezza e la sua drammaticità, e coinvolge innanzi tutto il corpo delle vittime, il primo a essere violato, umiliato e assoggettato. I non-luoghi del film, infatti, rispondono a una "geopolitica" in cui è il corpo l'oggetto di assoggettamento privilegiato, in quanto obiettivo principale di quella che M. Foucault definì la microfisica del potere, che le istituzioni mettono in gioco più o meno direttamente attraverso gli apparati di sorveglianza e controllo. Il corpo, qui, è immerso direttamente in un campo politico (difficile da gestire perché difficile da individuare e localizzare con precisione), che lo sorveglia e lo controlla.

La città che emerge dal film, infatti, mostrata attraverso il filtro dei suoi luoghi-campo, nel senso proposto da Agamben, è una città "carceraria", in cui il potere si gioca continuamente lungo lo spazio simbolico e non della segregazione e dell'esclusione, sia più visibile, nel caso delle celle di detenzione, che meno evidente, nel caso degli squat delle periferie cittadine, simboli altrettanto importanti ed emblematici di una forte marginalizzazione sociale.

Come aveva denunciato già Foucault, questa umanità gestita da dispositivi di sorveglianza, punizione e controllo, è sia l'effetto che lo strumento di relazioni di potere complesse, che rispondono sempre più ad una certa "economia politica del corpo" o "tecnologia politica del corpo", in cui, cioè, è in gioco il corpo come forza utile, produttivo e assoggettato nello stesso tempo.<sup>181</sup> *La Blessure*, del resto, non mostra altro che questo: la lotta tra il potere, che come insegna Foucault è ovunque ci sia innanzi tutto un *corpo*, e le resistenze del corpo, o meglio dei corpi, che sono nello stesso tempo sia atomi e strumenti del potere, sia oggetti esposti direttamente ai suoi effetti.

I non-luoghi del film, quindi, hanno un ruolo strategico, proprio perché lì i corpi sono esposti in maniera diretta e violenta al potere, che si applica ad essi attraverso tecniche di sorveglianza e sanzioni che hanno lo scopo di gestirlo, indirizzarlo e normalizzarlo; il corpo, più esattamente, diventa una realtà da ordinare e controllare, oltre che una forza da utilizzare, in linea con un potere sempre più "disciplinare". Le "società disciplinari" denunciate da

---

<sup>181</sup> M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Foucault a partire dai primi anni Sessanta<sup>182</sup> e definite meglio nel corso degli anni Settanta, hanno la caratteristica di procedere soprattutto attraverso meccanismi di delimitazione e ripartizione degli individui nello spazio geografico e urbano, allo scopo di produrre dei “corpi docili”, le cui condotte e i cui comportamenti siano il più possibile “normalizzati”.

Come già precedentemente visto, il filosofo francese arriva in questo modo a delineare e circoscrivere un campo di analisi specifico ed estremamente attuale che riguarda la biopolitica, che prevede l’organizzazione sempre più massiccia di grandi spazi di reclusione ed esclusione. E’ solo in questo quadro, infatti, che diventa possibile separare, all’interno del corpo sociale, chi deve vivere e proliferare, da chi invece deve essere allontanato ed escluso, in quanto rappresenta un pericolo interno permanente per questa nuova anatomia politica.

Il biopotere ha quindi permesso in molti casi, secondo Foucault, di iscrivere indirettamente il razzismo nei meccanismi dello Stato, un razzismo rivisto e ricodificato, e reso una delle condizioni dell’esercizio stesso della biopolitica.

Il corpo, infatti, che è innanzi tutto carne e sangue, è anche territorio di appartenenza e marca di differenziazione, e per questo è il primo a subire le conseguenze della discriminazione e della segregazione che si celano dietro le dinamiche del potere disciplinare di cui parla Foucault.

Il corpo di Blandine, in particolare, ferito e umiliato, diventa la prigione in cui la donna decide di rinchiudersi una volta liberata, e conserva la ferita dolorosa di un trauma irrimediabile, da cui non si può uscire nemmeno da liberi; anche dopo essere stata rilasciata, infatti, la protagonista si chiude in un lungo mutismo, che sembra testimoniare la volontà di un vero e proprio “esilio” silenzioso dal proprio corpo.

Il film di Klotz, e lo sguardo post-coloniale su cui esso si fonda, testimonia in questo modo anche quel << cambio di paradigma dall’occhio alla pelle >><sup>183</sup> di cui ha parlato a lungo Thomas Elsaesser a proposito di uno studio sul cinema contemporaneo, in cui avviene una sorta di << “ritorno” al corpo come superficie comunicativa e percettiva >><sup>184</sup> a più livelli, sia all’interno della diegesi che al di fuori, nell’esperienza dello spettatore. La pelle è qui vista come superficie di contatto e comunicazione ma anche di differenziazione e conflitto, di scontro e collisione con l’Altro, di cui le ferite sono una testimonianza dolorosa.

L’interesse, quindi, è per il corpo, per la sua superficie e la sua vulnerabilità, e soprattutto per il << motivo del contatto e del toccare >><sup>185</sup> ad esso connesso, che caratterizza la maggior

---

<sup>182</sup> Già a partire dalle riflessioni contenute in *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>183</sup> T. Elsaesser; M. Hagener, *Teoria del film. Un’introduzione*, Torino, Einaudi, 2009, p. 127.

<sup>184</sup> Ivi, p. 122.

<sup>185</sup> Ivi, p. 141.

parte del cinema postcoloniale, che nasce spesso, non a caso, da esperienze personali e intense come quella dell'esilio, della diaspora, del colonialismo o dell'emigrazione.

L'incontro o lo scontro con l'Altro si gioca quindi prima di tutto sul corpo, abituato ormai a vivere in società che esercitano su di esso una sorveglianza e un controllo sempre maggiori, secondo un modello che oltre ad essere politico e sociale diventa anche fondamentale nella costruzione della soggettività. Il corpo, quello di Blandine, diventa allora il luogo di scambio e di manifestazione del potere, il territorio privilegiato per la regolamentazione e il controllo sociali, che per attuarsi devono attraversarlo e violarlo, affinché esso ne conservi a lungo le tracce.

### *Il sistema della sorveglianza*

Come ricorda Elsaesser, lo stesso Foucault aveva già evidenziato che oggi non ci troviamo più, tanto, nella società dello spettacolo denunciata da G. Debord, quanto in quella della sorveglianza, di cui ognuno di noi è un ingranaggio più o meno consapevole.<sup>186</sup>

Nel film questo aspetto è dominante fin dall'inizio, tanto che l'aeroporto di Roissy, con le sue telecamere poste ovunque e continuamente accese, sembra rimandare al sistema (rivisto e corretto in chiave attuale) del Panopticon ripreso da Foucault nel suo studio sulla nascita della prigione, una struttura di sorveglianza e di potere in cui anche lo sguardo esercita un dominio e circostrive continuamente lo spazio dell'inclusione e dell'esclusione.

Il complesso rapporto che lega il corpo degli immigrati al territorio, quindi, ha un significato che oggi non può più dirsi solo geografico e politico in senso classico, ma piuttosto "geobiopolitico", poiché << lo spazio diventa vitale e la vita spaziale, in un modo non estensivo, bensì intensivo >><sup>187</sup>. Bisogna sempre tenere conto, quindi, del rapporto spazio-popolazione, dato che le maggiori strategie discorsive della sicurezza richiedono oggi la duplice implicazione dello spazio e della vita: non è possibile concepire uno spazio sciolto dalla popolazione né una popolazione che non sia già principio spaziale.

Tuttavia la nuova dimensione biopolitico-spaziale si costituisce in molti casi anche tracciando una partizione, già denunciata da Foucault, tra la popolazione "vera" o "giusta" e l'insieme di quelle moltitudini "confuse", "inutili" o "pericolose" che mettono invece in crisi il funzionamento e l'applicazione dei dispositivi di sicurezza. La figura di Blandine fa eco a

---

<sup>186</sup> Ivi, p. 116-117.

<sup>187</sup> A. Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p.206.

queste moltitudini, che scardinano e intralciano i meccanismi del sistema biopolitico, finalizzato a creare dei corpi docili e regolati, ripartiti sempre in uno spazio specifico. Se, infatti, come aveva affermato Foucault<sup>188</sup>, la razionalità politica moderna è costituita dalla forte correlazione tra individualizzazione e totalizzazione, ovvero da un'attenzione e un controllo capillari delle persone che devono essere a loro volta compatibili con l'accrescimento della potenza dello Stato, allora la vita di alcuni individui può essere considerata inessenziale, nociva, pericolosa rispetto al benessere collettivo. In altre parole, alcune categorie di persone risulteranno necessariamente incompatibili con l'accrescimento del potere dell'insieme. L'orientamento biopolitico del potere può quindi trasformarsi da un momento all'altro in una tanatopolitica, che si regge su un'oscillazione rischiosa tra politiche di libertà e strategie di sicurezza.

Sotto questi aspetti *La Blessure* è un film che tiene indubbiamente conto dei nuovi scenari globali (francesi e non solo), e insieme a *Paria* e a *La Question humaine*, partecipa a un progetto più ampio del regista, quello di una sorta di trilogia dedicata alla Francia e all'identità francese di oggi, alle sue scelte politiche, ai cambiamenti sociali che la stanno attraversando e alla sua gestione dell'immigrazione in aumento.

Lo stile del film lavora prevalentemente sulla durata, sull'implosione del tempo che si ottiene attraverso dei lunghi piano-sequenza e numerose inquadrature e piani fissi che dilatano la narrazione, e che funzionano come dei dispositivi di arresto che hanno lo scopo di frustrare le attese dello spettatore e di scuotere le sue abitudini di fruizione. Bloccando la fluidità e il ritmo della narrazione, il regista contribuisce a lasciare un senso di vacuità e di assenza che pervade interamente il film, costruito intorno a veri e propri tempi morti che demoliscono le certezze dello spettatore già abituato a vedere, *dall'esterno*, immagini di violenza e di sofferenza.

La sequenza analizzata delle espulsioni all'aeroporto è l'esempio lampante del tentativo di Klotz di chiamare in causa lo spettatore non come semplice fruitore, ma piuttosto come testimone di ciò che si dipana davanti a lui. Si tratta, come ha dichiarato più volte il regista, di lottare contro un certo regime di estetizzazione della politica, che ridurrebbe i corpi feriti all'anonimato di una sofferenza generale e generalizzata; come ha evidenziato Rancière, infatti, non è tanto l'eccesso di immagini a provocare, oggi, una banalizzazione della realtà rappresentata, quanto il vedere una realtà che è ormai incapace di rinviare uno sguardo critico allo spettatore. Il problema non è, in altri termini, vedere troppi corpi sofferenti sullo schermo,

---

<sup>188</sup> M. Foucault, *Biopolitica e liberalismo. Detti e scritti su potere ed etica. 1975-1984*, O. Marzocca (a cura di), Milano, Medusa, 2001.



ma vedere troppi corpi anonimi, la cui immagine non è più in grado di rivolgere a chi la osserva uno spunto critico di riflessione.

Il tentativo di Klotz, quindi, è di costruire un film politico che si astenga da ogni discorso canonicamente politico, che non solleciti nello spettatore un atteggiamento né compassionevole né di buoni sentimenti, ma che lo renda il più possibile attivo e critico di fronte alle immagini sullo schermo. Ciò chiarisce perché anche le lunghe scene di violenza vengano depurate da ogni tipo di sentimentalismo, impedendo in questo modo un coinvolgimento diretto dello spettatore, e rispondono invece a uno stile duro e asciutto (caratterizzato quasi sempre dall'assenza di musica), che lascia piuttosto parlare i corpi e i gesti. La ferita, allora, è anche quella dello spettatore "maltrattato" dalle immagini del film, costretto a fare i conti con la violenza dei piani fissi che tornano frequentemente, che costruiscono un effetto di vacuità e di assenza strutturale che spingono all'interrogazione.

## 5.2 *Le Silence de Lorna* e *Welcome*: gli esclusi delle democrazie occidentali.

<<Chi conta come persona? Che cos'è che qualifica un cittadino in quanto tale?  
Qual è il mondo che viene legittimato come reale? >>

(Judith Butler, *Undoing gender*)

*Verso la “disumanizzazione” dell’Occidente*

*Le Silence de Lorna* e *Welcome* raccontano, in modi diversi, il “tramonto” e la disgregazione della civiltà occidentale, la sua radicale e imperturbabile disumanizzazione. Realizzati a un anno di distanza uno dall’altro e in due contesti diversi (il primo nel Belgio di oggi, l’altro nella Francia dell’attuale governo di Sarkozy), entrambi restituiscono un quadro drammatico e impietoso di due apparenti terre promesse in cui approdano i moderni naufraghi del Terzo Mondo e non solo.

In entrambi i casi, infatti, i protagonisti sono degli immigrati: una giovane donna albanese, nel film dei Dardenne, e un ragazzo iracheno, in quello di Philippe Lioret, che lasciano il proprio paese nell’illusione di trovare un Eldorado che possa accoglierli e cambiare per sempre le loro vite. Eppure, l’unica relazione che essi intratterranno con le nazioni che li ospitano sarà regolata e caratterizzata soprattutto dall’illegalità e dalla violenza, come uniche vie possibili per sopravvivere in un contesto sociale ormai disumanizzato e cinico.

In questo senso i due film, che denunciano in modi diversi le contraddizioni della politica delle odierne società occidentali, sembrano rispondere a un’urgente esigenza del cinema denunciata, tra gli altri, da Thomas Elsaesser<sup>189</sup>, che consiste in un ritorno attuale sulle questioni dell’etica e della politica. Come osserva lo studioso, infatti, se nel periodo intorno al 1968 si rivendicava soprattutto il “personale” come “politico”, oggi il cinema risponde piuttosto a quel “bisogno di dialogo” e alla domanda di “altro” che il multiculturalismo impone, e che si sono espressi, nei due decenni trascorsi, nella rinnovata incertezza verso l’applicazione di alcuni diritti universali fondamentali. In quest’ottica sia *Le silence de Lorna* che *Welcome* mettono in primo piano proprio le questioni dell’etica e della giustizia,

---

<sup>189</sup> T. Elsaesser, “Sperimentando con la morte, nella vita. Fatih Akin e la <<svolta etica>>”, in: P. Bertetto; A. Minuz (a cura di), *Imago2. Studi sul cinema e media*, Roma, Bulzoni, Anno I, numero 2, secondo semestre 2010.

intese non come principi o fini astratti, ma piuttosto come realtà vissute e ottenute dolorosamente.

I protagonisti dei due film sono accomunati da una condizione che li obbliga o a vivere nell'anonimato (legato alla perenne condizione di fuggitivi) o a convivere quotidianamente con la criminalità, che li sfrutta poiché riconosce in loro un valore economico e di guadagno. Per il personaggio femminile di Lorna il tentativo di riscatto economico e sociale dovrà passare per lo sfruttamento del proprio corpo, considerato come merce di scambio e come forza-lavoro a basso costo, mentre per il giovane protagonista di Welcome, Bilal, il corpo diventerà l'unico mezzo possibile per oltrepassare il confine, la linea di frontiera che divide la Francia dall'Inghilterra, altrimenti inaccessibile.

I loro corpi, come si analizzerà, vengono posti allo stesso livello degli oggetti e dei soldi, poiché funzionano, in modi diversi, come dei meri strumenti; eppure, nonostante ciò, la loro fisicità non appare mai fine a se stessa, ma sembra essere legata a una << pulsione di natura metafisica, che nasce dall'“assenza del mondo” che li circonda, il mondo come luogo del nulla. >><sup>190</sup> I luoghi dei film, infatti, siano essi le città o luoghi di confine non ben definiti, sembrano delle vere e proprie << discariche umane >>, in cui si consumano ogni giorno il commercio e lo scambio di esseri umani, e che escludono inevitabilmente ogni attività relazionale.

I due film, i cui punti in comune sono molto forti, possono essere analizzati parallelamente, a partire dal modo in cui sono stati realizzati e in cui si presentano: entrambi, infatti, trattano di tematiche attuali di carattere politico e sociale, e per farlo non rinunciano a una struttura narrativa chiara, lineare e “classica”, che riesce a coinvolgere un pubblico vasto e indifferenziato. Da un punto di vista prettamente diegetico, i film raccontano di due percorsi simili, intrapresi da un personaggio femminile e uno maschile, che ricoprono entrambi la figura dell'immigrato in un paese straniero; le loro vicende prenderanno delle svolte inaspettate, che implicheranno un cambiamento profondo e radicale in loro stessi e in chi gli è accanto.

Se analizzati da una prospettiva post-coloniale (come richiesto in parte dagli stessi temi trattati nei film, che riguardano la questione dell'immigrazione clandestina in Europa e il rapporto conflittuale tra i nuovi immigrati e i cittadini locali), potremmo dire che i film mettono in scena la possibile e difficile costruzione di uno sguardo “nuovo” nei confronti

---

<sup>190</sup> S. Gesù (a cura di), *Etica ed estetica dello sguardo. Il Cinema dei fratelli Dardenne*, Catania, Maimone, 2006, p. 14.

dell'“Altro”, che conduce in alcuni casi a un riconoscimento reciproco, anche se di non facile attuazione.<sup>191</sup>

### *Dalla diversità al riconoscimento reciproco*

Entrambi i film raccontano la metamorfosi di una relazione che si instaura tra persone diverse tra loro per cultura e provenienza: in *Welcome* la relazione è quella tra un insegnante di nuoto e un ragazzo iracheno immigrato clandestinamente in Francia, che tenta drammaticamente di oltrepassare la Manica a nuoto, mentre in *Le silence de Lorna* il rapporto in questione è quello tra una donna albanese immigrata in Belgio e un giovane tossicodipendente (Claudy) con cui si è sposata per ottenere la cittadinanza belga.

Il rapporto inizialmente squilibrato che tiene legate le due coppie, determinato soprattutto da pregiudizi culturali, si trasformerà gradualmente fino a rovesciarsi, secondo una prospettiva marcatamente postcoloniale. Nonostante questo rovesciamento, tuttavia, il rapporto finirà col fallire in entrambi i casi per cause esterne e contingenze più grandi, che ostacoleranno e mineranno irrimediabilmente ogni possibile sviluppo positivo della relazione e quindi ogni possibile happy ending.

Nel film di Philippe Lioret, esplicitamente immerso nel contesto dell'attuale politica di destra del governo Sarkozy (a cui si fa riferimento più volte nel film), l'incontro casuale tra i due protagonisti segnerà l'inizio di un rapporto che ricorda in maniera evidente quello tra padre e figlio: Simon, infatti, diventerà, anche grazie all'età maggiore rispetto a quella di Bilal, un vero e proprio padre putativo del ragazzo, in grado di fargli da guida e di proteggerlo da un contesto sociale a lui ostile. L'uomo, inizialmente scettico e diffidente nei confronti di Bilal, riuscirà a scardinare gradualmente i propri pregiudizi, fino a condividere uno sguardo “altro” che coinciderà con il punto di vista del giovane, e a mettere a rischio la propria sicurezza per salvaguardare quella del ragazzo.

Il primo incontro tra i due avviene in una piscina comunale di Calais, dove il film è ambientato, in cui Simon lavora come insegnante di nuoto, ed è segnato subito dallo scontro: l'uomo, infatti, ammonisce il ragazzo perché non rispetta la propria corsia di nuoto. Poco dopo, Bilal chiede insistentemente all'uomo di insegnargli a nuotare, omettendo il vero motivo della sua richiesta: il ragazzo, infatti, vuole tentare di attraversare la Manica a nuoto,

---

<sup>191</sup> Sia *Welcome* che *Le silence de Lorna* sono esempi perfetti del tipo di cinema europeo a cui fa riferimento Veronica Pravadelli nel saggio “Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne *Lamerica* di Gianni Amelio”, in: G. De Vincenti e G. Anaclerio (a cura di), *Imago1. Studi sul cinema e media*, Roma, Bulzoni, Anno I n. 1, primo semestre 2010.

per raggiungere a Londra la donna che ama. Simon si mostra inizialmente diffidente verso il giovane, soprattutto perché non riesce a comprendere il vero motivo della sua insistenza; solo successivamente, quando le intenzioni del ragazzo saranno chiare, l'uomo inizierà a fidarsi di lui, iniziando a costruire un rapporto completamente diverso.

Nonostante il film contenga, come si è detto, una storia forte, e abbia una struttura narrativa accattivante per lo spettatore, anche lo stile della messa in scena riesce a mostrare efficacemente l'evoluzione del rapporto tra i due personaggi principali, e la lenta metamorfosi che li accompagna. I primi dialoghi tra i due, infatti, vengono emblematicamente filmati in campo/controcampo, a dimostrazione dell'estraneità che inizialmente li divide; in una scena in particolare Simon, che si trova a bordo piscina, parla con il ragazzo che è in acqua, guardandolo dall'alto verso il basso, in un dialogo che non è ancora, evidentemente, del tutto alla pari. All'inizio Simon non vuole farsi coinvolgere dalla storia di Bilal, e decide di aiutarlo soprattutto per fare colpo sulla propria ex-moglie, dalla quale ha appena divorziato ma che ama ancora segretamente.

L'universo personale e culturale di Bilal è rappresentato inizialmente come un ostacolo, una minaccia alla tranquillità della vita e del lavoro di Simon, come dimostrano alcuni episodi diegetici iniziali; la sua condizione di immigrato clandestino, del resto, espone sia lui che Simon a un rischio continuo e difficile da gestire. Solo verso la metà del film l'uomo comincerà ad affezionarsi al ragazzo e i due inizieranno anche ad essere ripresi insieme nella stessa inquadratura, benché in alcuni casi ne restino ai margini opposti, soprattutto nelle sequenze girate all'aperto, sulle spiagge di Calais. Nel corso del tempo, infatti, la vita e l'identità di Simon, segnate dalla solitudine, si uniscono e si avvicinano a quelle di Bilal, che diventa a tutti gli effetti il figlio che l'uomo non ha mai avuto e che avrebbe voluto: in uno dei momenti più drammatici del film, quando Simon denuncia alla polizia la fuga e la scomparsa del ragazzo, egli lo definisce suo figlio, attribuendogli il proprio cognome. Il legame affettivo che si sviluppa tra i due riesce anche a far passare in secondo piano le differenze culturali che inizialmente erano invece più forti, fino a farle annullare del tutto, laddove Simon inizia ad agire come un semplice padre nei confronti di un figlio da proteggere: il film, quindi, attua anche formalmente il superamento e l'annullamento delle differenze culturali, che a livello diegetico sono resi possibili dall'evoluzione dei protagonisti.

In seguito al drammatico destino di Bilal, per molti versi già preannunciato, Simon si scopre totalmente coinvolto nell'universo del ragazzo, tanto da recarsi a Londra per comunicare personalmente alla ragazza del giovane la tragica notizia della sua morte: i due si incontrano

e parlano in una tavola calda araba, frequentata da immigrati intenti a guardare una partita di calcio tra la squadra inglese del Manchester United e quella francese di Lyon. In un luogo e in una città esplicitamente e apparentemente multiculturali, quindi, si confrontano due universi culturali in realtà lontani, divisi da background diversi e da esperienze di vita inconciliabili, che tuttavia riescono a comunicare e a comprendersi a un livello che è prima di tutto “umano” e quindi universale. Su questo sfondo il film di Lioret tenta di promuovere, grazie alla figura errante e “divisa” dell’immigrato, un’idea forte << anti-essenzialista di identità nazionale >><sup>192</sup>, per cui anche il rapporto inizialmente squilibrato tra l’“io” e l’“altro” diventa gradualmente un rapporto alla pari, attraverso un faticoso riconoscimento di ambo le parti.

La metamorfosi del rapporto tra i personaggi implica (in entrambi i film) un processo di identificazione nell’“altro”, che può servire come utile strumento di riflessione sull’identità (personale, culturale, storica) dei protagonisti, messa a confronto con un’alterità. Come ha infatti osservato Homi Bhabha, nella sua rilettura in chiave specificamente postcoloniale delle riflessioni di Franz Fanon, << il bisogno di identificazione diventa sempre una risposta ad altre domande di significazione e desiderio, cultura e politica >><sup>193</sup>.

Bhabha ricorda come Fanon abbia avuto il grande merito di osservare che anche nella condizione ormai postcoloniale, la natura stessa dell’uomo diventa sempre qualcosa di estraneo, di complesso, nel preciso momento in cui essa si confronta con l’“Altro”. Privilegiando, come è noto, innanzi tutto la dimensione psichica rispetto a quella politica, Fanon dimostra come il posto dell’Altro non debba essere raffigurato sotto forma di un punto fenomenologico fisso e opposto al Sé, ma dovrebbe piuttosto essere visto come la necessaria negazione di un’identità fissa e primordiale, culturale o psichica che sia. Il desiderio inconscio e la ricerca di identificazione reciproca da parte personaggi dei due film, del resto, non è altro che il desiderio di *essere per l’Altro*, ovvero essere iscritti nella dimensione dell’alterità e riconosciuti da essa.

Se si analizzano da vicino i rapporti tra le due coppie dei film e le dinamiche diegetiche delle due pellicole, quindi, si possono riscontrare le principali considerazioni che Fanon aveva elaborato applicando la questione psicoanalitica del desiderio del soggetto alla condizione storica dell’uomo coloniale. Nonostante i film non mettano in scena direttamente la situazione coloniale e siano ambientati ai giorni nostri, infatti, essi riescono ad

---

<sup>192</sup> V. Pravadelli, “Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne *Lamerica* di Gianni Amelio”, cit., p. 97.

<sup>193</sup> H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2011, p. 74 (ed.or. *The location of culture*, London, Routledge, 1994 ).

approfondire gli interrogativi racchiusi nel lavoro di Fanon, che indagano la natura stessa dell'uomo prima ancora che la dimensione politica del suo agire.

Il fatto stesso di esistere, come ricorda Bhabha, significa dover instaurare un rapporto con l'alterità, con il suo sguardo e con il luogo in cui essa è collocata, uno sguardo che delinea sempre il desiderio, da parte di chi è subalterno, di occupare il posto dell'altro; il luogo dell'identificazione, inoltre, nella tensione tra domanda e desiderio, è sempre spazio di scissione. Questa scissione secondo Fanon coinvolge sia l'"Altro", che ha come fantasia quella di occupare il posto del "colonizzatore" ma che nello stesso tempo non può accettare l'invito all'identità che gli viene indirettamente offerto, sia il bianco "colonizzatore", che vede la propria artificialità inscritta sul corpo dell'altro.

La scissione di cui ci parlano Bhabha e Fanon dimostra come il soggetto non possa mai essere colto senza l'assenza e la frammentazione che lo costituiscono come tale, e che lo rendono proiettato verso l'altro da sé. Nei film in questione questi due aspetti sono particolarmente importanti, soprattutto se si analizzano i personaggi prima e dopo l'incontro con l'altro; nel caso di *Welcome* il protagonista Simon, che conduce una vita solitaria e priva di veri legami (se si esclude quello con la sua ex moglie, con cui ha un rapporto precario e contraddittorio), troverà un senso profondo anche alla propria esistenza attraverso il legame con Bilal, grazie al quale riuscirà anche a riavvicinarsi alla sua ex compagna.

Nel film dei fratelli Dardenne, invece, il rapporto che lega la protagonista Lorna a Claudy è più complesso: la donna, infatti, inizialmente costretta a sposarsi con lui, si mostra reticente a instaurare una relazione anche affettiva con l'uomo, fino al momento in cui la reciproca precarietà delle loro vite e una profonda sensibilità comune li faranno entrare realmente in contatto.

All'inizio, pur condividendo lo stesso domicilio come marito e moglie, tra i due personaggi non c'è comunicazione: Lorna è disturbata dalla presenza dell'uomo che è costretta, suo malgrado, ad accudire durante le sue crisi di astinenza, e complotta un piano per riuscire a farlo morire di overdose. In seguito, la condivisione della quotidianità e il carattere sensibile di Claudy faranno nascere in lei dei sentimenti di compassione e di rispetto, oltre che di profondo attaccamento.

L'inizio del cambiamento nel loro rapporto è visibile in una precisa scena del film, in cui alcuni elementi diegetici ritorneranno emblematicamente anche in altri successivi momenti della storia. La sequenza in questione si apre all'ospedale di Liège, dove Lorna giunge per chiedere informazioni sulle condizioni di salute di Claudy; l'uomo, infatti, è stato ricoverato in seguito a una forte crisi di astinenza dalla droga, da cui sta cercando drammaticamente di

smettere. Lorna, legalmente sposata con Claudy, si presenta come sua moglie, e viene per questo invitata dall'infermiera a entrare nella stanza del ricoverato, per salutarlo personalmente. Inizialmente decisa a non vederlo, Lorna si fa convincere ed entra nella stanza per salutarlo, ma lo trova addormentato sotto l'effetto dei medicinali; così, anziché uscire e andare via, resta in silenzio per qualche lungo minuto ad osservarlo mentre dorme, con uno sguardo di distanza e tenerezza, curiosità e affezione: in quel momento, pur senza parlare con lui, Lorna inizia a vedere Claudy con uno sguardo diverso, che tradisce il sentimento che sta iniziando a maturare lentamente in lei.

In questa scena, caratterizzata da una comunicazione non verbale tra i due personaggi, eppure densa di significato e decisiva per lo sviluppo diegetico del film, è mostrato l'inizio dell'inversione dello sguardo della protagonista, che assume un punto di vista diverso su Claudy, l'"altro da sé" percepito inizialmente come un ostacolo alla realizzazione dei propri progetti, considerato lontano dal suo mondo di valori e appartenente a un'umanità misera e gretta.

Proprio come nella scena descritta, anche in seguito, nel corso del film, i pochi momenti di vera empatia tra i due protagonisti saranno scanditi da una comunicazione prevalentemente fisica, corporea, e non dall'intermediazione della parola: è il corpo, infatti, a svelare l'umanità di Claudy e a collocarlo allo stesso livello di Lorna. Anche le dinamiche di sguardo, come è mostrato nella sequenza, appaiono più significative di quelle verbali, e mostrano l'oggettivarsi del desiderio e nello stesso tempo della comprensione di Lorna nei confronti dell'uomo. Come spesso accade nel cinema dei Dardenne, non è dato sapere a cosa pensano i personaggi: il loro mondo interiore si evince piuttosto dai gesti, dal comportamento, dai silenzi, che acquistano uno spessore complesso, psicologico, grazie soprattutto alla durata prolungata dell'inquadratura che li contiene.

Rispetto alle dinamiche presentate nel film *Welcome*, quindi, la situazione è per molti aspetti diversa, in quanto Claudy non rappresenta il portavoce di uno sguardo postcoloniale: al contrario, qui, è il personaggio di Lorna a rappresentare l'immigrato che tenta di resistere socialmente ed economicamente in un paese straniero; eppure, nel loro rapporto duale è lui ad affermarsi come l'*altro*, il subalterno, colui che, in quanto tossicodipendente, è giudicato negativamente e cerca l'approvazione e l'amore della donna, reclamando le sue attenzioni e sognando di essere accettato da lei.

L'apertura di Lorna nei confronti di Claudy coincide simbolicamente con il desiderio e l'esigenza di abbandonare il mondo dell'illegalità, in cui vorrebbe invece trattenerla il suo protettore e sfruttatore Fabio, con il tentativo di cambiare radicalmente la propria vita. Se



inizialmente, quindi, la figura di Claudy rappresentava per la protagonista un impedimento ai suoi progetti di fuga e alla propria realizzazione sia personale che professionale, in seguito all'inversione del suo sguardo egli incarna invece la possibilità di cambiamento e di libertà (che Lorna inseguirà ugualmente fino alla fine, anche dopo la morte di lui).

Alla base della paura e della diffidenza iniziali di Lorna nei confronti di Claudy, quindi, non c'è solo la necessità di utilizzarlo come strumento per curare i propri interessi e di "governarlo", ma anche il desiderio e il possesso dell'"altro", verso cui si prova nello stesso tempo sia attrazione che repulsione.

In un'altra significativa sequenza del film la protagonista, che ormai ha deciso di rinunciare all'idea di sfruttare Claudy come aveva invece inizialmente programmato, in un gesto istintivo quanto immediato, si offre teneramente al ragazzo ricambiando per la prima volta il suo amore: questa volta, a differenza che in altri momenti, il corpo di Lorna non è più un mero strumento, ma è il veicolo di un sentimento sincero e disinteressato, che si consuma in silenzio, senza parlare. I due protagonisti, infatti, si spogliano e restano nudi a guardarsi, unendosi in un abbraccio violento e viscerale, rotto solo dal pianto di Lorna, che si mostra totalmente vulnerabile agli occhi di lui, facendo crollare nel ragazzo ogni tipo di barriera e di difesa. Questa scena mostra i due personaggi per la prima volta in una condizione paritetica, che nasce da un riconoscimento reciproco, in cui ogni distanza personale e culturale si annulla, e ciò che resta è semplicemente l'"essere" un uomo e una donna.

Le considerazioni di Bhabha si rivelano qui nuovamente utili, in quanto lo studioso evidenzia come nella situazione postcoloniale (in cui certe disuguaglianze e logiche di sfruttamento non sono del tutto risolte, semmai aggiornate), la natura stessa dell'uomo diventi qualcosa di estraneo, che si può racchiudere nella domanda semplice ed enigmatica: "cosa vuole un uomo?". Si tratta, in un certo senso, di riflessioni simili a quelle fatte da Julia Kristeva nel momento in cui afferma che il vero contatto con l'"altro" da sé può avvenire solo da parte di chi si sente più o meno consapevolmente *straniero* a se stesso, e vive già in sé, quindi, l'esperienza alienante della scissione.<sup>194</sup>

Entrambi i film analizzati, comunque, fanno emergere uno scenario politico e sociale in cui il colonialismo continua a vivere nei suoi "postumi" attuali e assume le sembianze di un nuovo sfruttamento delle persone che non lascia spazio alla dimensione umana, ma al contrario disumanizza i rapporti interpersonali che diventano meramente funzionali a uno scopo. L'incontro con l'"altro", sia nel film di Lioret che in quello dei Dardenne, permette ai personaggi un riscatto personale e morale, un'apertura a quella dimensione umana

---

<sup>194</sup> Julia Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 26. (Ed.or. *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988).

dimenticata, sopita, che emerge in modo inizialmente traumatico ma che implica in entrambi i casi un cambiamento anche nelle scelte di vita.

Nel primo caso, infatti, la perdita di Bilal corrisponde a un riavvicinamento di natura sentimentale tra Simon e la sua ex moglie, che viene suggerito dal regista nelle ultime sequenze del film; nel film dei Dardenne, invece, la morte del giovane tossicodipendente Claudy provoca in Lorna un profondo trauma interiore, che la conduce ad una fuga disperata verso una vita completamente nuova.

In entrambi i casi, quindi, l'Io esce arricchito dal confronto con l'Altro, che diventa lo strumento indiretto fondamentale per una maggiore consapevolezza di sé; a livello prettamente diegetico, inoltre, l'Altro assume una funzione narrativa rilevante, in quanto si fa motore dell'azione e delle dinamiche del cambiamento dei protagonisti, che accolgono in sé, finalmente, il proprio "doppio" straniero e inquietante.

## Capitolo 6. Il corpo come portatore di significato e come marca di differenziazione.

*<<Possono indulgere al pensiero di una vita possibile  
solo coloro che già sanno di essere possibili. >>*

(Judith Butler, *Undoing gender*)

*Da luogo di potere a “entità costruibile”*

Già a partire dal diciottesimo secolo, come aveva evidenziato Foucault, il corpo è stato messo gradualmente al centro delle principali tecniche e modalità di controllo da parte del potere e delle sue principali istituzioni; parallelamente, la cornice epistemica classica che aveva fissato il soggetto in una serie di opposizioni dualistiche (corpo-anima, natura-cultura, femminile-maschile, tra le altre) ha iniziato a disgregarsi, e il corpo è iniziato a diventare l'oggetto di una proliferazione di discorsi che hanno toccato soprattutto la questione delle pratiche normative e di normalizzazione.<sup>195</sup>

Il corpo che è emerso da questi nuovi campi discorsivi è anch'esso doppio: da un lato, infatti, è un “semplice” oggetto vivente, inteso come la somma delle sue parti organiche, come un organismo che non è altro che l'assemblaggio di parti integrate e scambiabili, dall'altro non può essere ridotto alla mera somma delle sue componenti organiche, ed è quindi visto anche come << superficie libidinale, campo di forze, schermo di proiezioni dell'immaginario, luogo di costruzione dell'identità. >><sup>196</sup> Con questi significati, il corpo si è manifestato nella sua complessità ed è risultato essere il prodotto di un complesso dibattito sulla perdita di unità del soggetto: più che una nozione in sé, quindi, ha rimandato a una serie di questioni diverse tra loro e a una molteplicità di discorsi che hanno tutti in comune la << presa di distanza dall'unità metafisica postulata sull'equilibrio di opposizioni dualistiche contrapposte >>.<sup>197</sup>

Nelle società occidentali moderne, continua Foucault, il corpo è tuttora l'oggetto di un potere non più repressivo, quanto piuttosto coercitivo poiché << “costringe *proteggendo*” da quelle possibilità che, giudicate svantaggiose per fini che il potere si propone, vengono

---

<sup>195</sup> R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella editore, 2002. pp. 149- 152.

<sup>196</sup> Ivi, p. 150.

<sup>197</sup> Ibidem.

presentate come pericolose. >><sup>198</sup> L'aspetto protettivo è anche l'aspetto seducente del potere, con cui esso "adduce a sé" uomini e cose, garantendo solo apparentemente l'incolumità dei corpi, che per essere controllati devono essere visti continuamente, poiché << solo il fatto di essere visto incessantemente, o di poter comunque essere visto, mantiene il corpo nella disciplina del potere. >><sup>199</sup>

Questa radicale trasformazione del potere divenuto coercitivo e invisibile, gli consente di non presentarsi più nella << sontuosità della sua potenza >>, ma attraverso << la discrezione di uno sguardo che vede senza essere visto e, vedendo, oggettiva i corpi. >><sup>200</sup> Il corpo diventa in questo modo un oggetto spesso inconsapevole di operazioni specifiche che fanno sì che esso sia inquadrato, addestrato, reso utile e, in una parola foucaultiana, *normalizzato*; il potere di normalizzazione, perciò, da un lato << *contraint à l'homogénéité; mais il individualise en permettant de mesurer les écarts, de déterminer les niveaux, de fixer les spécialités et de rendre les différences utiles, en les ajustant les unes aux autres.* >><sup>201</sup>

Tra le implicazioni dell'idea di potere elaborata da Foucault vi è quindi la radicale decostruzione del corpo e la sua ricostruzione come formazione storica e discorsiva: la categoria stessa di soggetto, infatti, si produce come un "effetto" sempre attraverso e dentro il discorso-potere (all'interno di specifiche formazioni discorsive), con cui stabilisce un rapporto di forte interdipendenza. Il lavoro archeologico di Foucault, come ha messo in evidenza Stuart Hall, fornisce una riflessione critica profonda ma spesso unidimensionale del soggetto, dando al potere una forza per alcuni aspetti monolitica e non suscettibile di grandi cambiamenti<sup>202</sup>. L'evocazione del corpo come luogo di iscrizione di una vasta serie di pratiche di controllo e di correzione, infatti, non sembra sempre prendere in considerazione anche le potenzialità dell'individuo, del soggetto e della materialità stessa del corpo. Come osserva Hall, invece, << per quanto possa essere un "misconoscimento", è proprio in questo modo che il corpo è stato *utilizzato, come significante in cui si sono addensate le soggettività di ciascun individuo* >>.<sup>203</sup>

Nel corpo, suggerisce Hall, è presente quindi la possibilità di uno *scarto*, di una *resistenza* al potere e alle pratiche di normalizzazione, come del resto diranno altri studiosi tra cui Judith

---

<sup>198</sup> U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 440.

<sup>199</sup> Ivi, p. 441.

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 186.

<sup>202</sup> In seguito Foucault, in opere come *Surveiller et punir. Naissance de la prison* e *Histoire de la sexualité*, ha toccato anche la questione della resistenza all'interno della teoria del potere.

<sup>203</sup> S. Hall, "A chi serve l'identità?", in: C. Bianchi; C. Demaria; S. Nergaard, *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2002, p. 145.

Butler, che si è occupata specificamente dei rapporti e degli scambi tra soggetto, corpo e identità, integrando la prospettiva foucaultiana con quella psicoanalitica.

Per la Butler, anzi, non è possibile affrontare la questione dell'assoggettamento del corpo e della soggettività senza ricorrere a una prospettiva che riesca a rendere conto da un lato degli effetti anche "generativi" delle restrizioni, e dall'altro delle potenzialità insite nella stessa corporeità del soggetto, che non viene "prodotto" mai definitivamente, ma è sempre in formazione. E' nella ri-formazione continua del soggetto che esiste, infatti, la possibilità di una risignificazione e di una sovversione che passano necessariamente attraverso il corpo.

Quest'ultimo, quindi, diventa il luogo in cui si possono creare dei margini, delle lacune, degli spazi di resistenza che sono alla base di ogni attività di ribellione e iniziativa sovversiva dell'uomo, e traccia in questo modo il perimetro di uno spazio oppositivo e critico rispetto al potere dominante.<sup>204</sup>

La possibilità di risignificare il proprio corpo viene portata, nel pensiero contemporaneo, alle estreme conseguenze, e il corpo diventa da luogo di potere (teorizzato soprattutto da filosofi come Foucault, Deleuze e Guattari), a vera e propria entità costruibile, un "testo codificato" in cui anche l'appartenenza identitaria, di classe, razza o sesso è assolutamente parziale e momentanea<sup>205</sup>. Esso diventa, in altri termini, un "passing nomadico", un luogo di intensità pura che emerge dalla smaterializzazione della carne che non è più differenziata sessualmente, ma è ormai un'entità postorganica.

Il corpo << supera le forme organiche (...) per accedere ad una sub-organicità o ultra-organicità >><sup>206</sup>, o per abbracciare direttamente il territorio dell'inorganico, all'interno di un quadro che implica, evidentemente, una messa in discussione ormai radicale di ogni tipo di binarismo, oltre che di ogni struttura dualistica e gerarchica dell'osservazione.

### *Dal corpo intensivo al corpo de-localizzato*

Al cinema, in modo analogo, il corpo ha iniziato a *fare problema* soprattutto durante il passaggio storico ed estetico dal cinema classico al cinema della modernità; se nel cinema classico, infatti, il corpo è ancora ciò che non è << messo in questione nella sua totalità

---

<sup>204</sup> bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 118-119.

<sup>205</sup> Basti pensare alle teorizzazioni proposte da Donna Haraway in "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", (in: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991).

<sup>206</sup> R. De Gaetano, "Le immagini del corpo fra cinema classico, moderno e contemporaneo" in: T. D'Angela (a cura di), *Corpoacopo. Il cinema e il pensiero*, Alessandria, Falsopiano, 2006, p. 109.

organica >><sup>207</sup> ed è proteso verso il mondo e lo spazio che lo circonda, successivamente diventa il protagonista di un cambiamento radicale che non lo rende più un semplice << supporto >>, ma vero e proprio << *luogo* >><sup>208</sup> ricettivo.

In altri termini, da centro propulsore dell'azione (che implica spesso l'integrazione tra uomo e mondo), esso è entrato in crisi nella sua pretesa di sensatezza, funzionalità e unicità, e si è scoperto << composto di "velocità e lentezze", tensioni e distensioni >><sup>209</sup> e quindi come ciò che << non è totalmente riducibile a codificazione, a forme di sapere >><sup>210</sup>. E' con l'immagine del cinema moderno, dunque, che il corpo è stato posto al centro di nuove forme di interrogazione, laddove << la formula "Io è un altro" ha sostituito lentamente quella "Io=Io" >><sup>211</sup>, ed è emerso nella sua centralità proprio dove l'azione ha iniziato a entrare in crisi, arrestandosi di fronte a situazioni che Deleuze ha definito "ottico-sonore pure".

Il corpo nel cinema moderno, che appartiene a personaggi prevalentemente *veggenti* piuttosto che attanti, testimonia indirettamente la rottura radicale tra l'uomo e il mondo; esso non si mostra più disponibile a far vivere in sé il personaggio, ma emerge da solo, nelle sue velocità e lentezze, nei suoi movimenti e nelle sue pause, che coincidono spesso con le interruzioni diegetiche e narrative del film.

Nella contemporaneità di oggi, evidentemente, lo statuto del corpo cambia: vi è per alcuni versi una tensione drammatica e un'oscillazione tra un corpo intensivo (proprio della modernità) concepito come luogo di affetti (nell'accezione deleuziana del termine), e un corpo invece oggettivato e monitorato dalla società del controllo di foucaultiana memoria, la quale << somma istanze panottiche e bit informativi >><sup>212</sup>. Questo secondo corpo, ripreso da << videocamere di controllo senza punto di vista >><sup>213</sup>, è soprattutto l'indicatore di un'identità anagrafica e "penale", continuamente sorvegliata e punita per le sue trasgressioni. Il biopotere, infatti, ha bisogno di corpi docili e controllabili, anonimi nella loro identità e nei loro spostamenti, ma anche, nello stesso tempo, di corpi intesi come carne, sui quali poter applicare una violenza coercitiva e, all'occorrenza, fisica.

In questo senso, allora, il corpo costituisce un territorio che, per la sua vulnerabilità, tangibilità e minacciabilità, spalanca le porte alla violenza intesa come violazione, che può essere attuale, quando si manifesta in modo diretto e in senso corporale, o strutturale, quando si sedimenta nelle norme amministrative discriminatorie. In entrambi i casi il corpo

---

<sup>207</sup> Ivi, p. 99.

<sup>208</sup> Ivi, p. 103.

<sup>209</sup> Ibidem.

<sup>210</sup> Ivi, p. 104.

<sup>211</sup> Ivi, p. 105.

<sup>212</sup> Ivi, p. 109.

<sup>213</sup> Ibidem.

si manifesta tout court come atomo del potere, in quanto ogni questione relativa al potere è una questione di conoscenza e gestione del corpo, il cui dominio diventa oggi più articolato e complesso rispetto al passato, ma non meno efficace. Il corpo sembra attraversare un duplice processo parallelo: da un lato pare ridursi << alla sua iscrizione in un dato ottico e informativo >><sup>214</sup>, diventando così un corpo sempre più de-localizzato in quanto legato a dei non-luoghi di transito, senza identità e senza storia, e dall'altro è un corpo ferito la cui carne è vulnerabile e aperta alla violenza dell'esclusione.

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 110.

## 6.1 *La Blessure* (2004) e *Le silence de Lorna* (2008): corpi feriti, corpi venduti. Il percorso di due donne.

<< *Si impara a guardare in un certo modo per resistere.* >>

(bell hooks, *Reel to real: race, sex and class at the movies*)

### *La protagonista nera e lo sguardo “oppositivo”*

Sia *La Blessure* che *Le silence de Lorna*, come molti film europei dei primi anni Duemila, esplorano la condizione attuale delle società occidentali, e lo fanno attraverso la rappresentazione della marginalità, ovvero attraverso figure che ricoprono la posizione di outsiders rispetto all'economia e alla ricchezza di un paese. Nei casi in questione, si tratta di due figure di donne, entrambe immigrate in un paese straniero, che lottano per essere integrate nel dorato mondo del benessere economico e sociale.

Come ha descritto la studiosa Martine Beugnet a proposito del cinema francese degli ultimi vent'anni, << the experience of being human in an economically “developed” society appears irremediably reduced to the participation in an almost entirely controlled and rationalised mode of existence shaped into a profitable, productive form of trade (...) >><sup>215</sup>, così che gli stessi esseri umani diventano, inevitabilmente, degli oggetti di scambio e consumo al pari di altri, e vengono privati della propria dimensione intima e soggettiva.

La storia di Blandine e Lorna, in effetti, è una storia di corpi sfruttati e ridotti a merce, segnati da una violenza e da un'esclusione sociale che, come ha denunciato Rosi Braidotti, non hanno a che vedere con la metafora ma sono incise fisicamente sul corpo, insieme alla dura esperienza dell'immigrazione; i segni sul corpo, allora, sono quelli tangibili dell'alienazione e del maltrattamento, dello sfruttamento presente in ogni macchina del progresso, che elimina tutto ciò che non risulti produttivo.

La violenza e il dominio, tuttavia, hanno a che vedere anche con lo sguardo, con chi lo conduce e con chi lo subisce silenziosamente oppure lo rilancia, modificandone la natura e la traiettoria: lo sguardo, infatti, per utilizzare i termini di bell hooks, <<è sempre stato

---

<sup>215</sup> M. Beugnet, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 152.



politico >><sup>216</sup>. La studiosa femminista afroamericana ha insistito proprio sulla questione della visione all'interno delle dinamiche tra sfruttatori e dominati, studiando le possibilità, per questi ultimi, di rilanciare uno sguardo *oppositivo*, capace di ribaltare o comunque cambiare le condizioni di subordinazione che legano i due poli opposti degli attori sociali. Il concetto di “sguardo oppositivo” è fondamentale soprattutto se inserito e applicato al cinema e all'analisi della rappresentazione di personaggi che ricoprono un ruolo subalterno; per bell hooks, infatti, la cui attenzione si è focalizzata sulla questione del colore della pelle, e quindi dell'essere nero in una società in cui il potere è gestito prevalentemente dai bianchi, lo sguardo può essere veicolo di prevaricazione e dominio ma anche di resistenza per coloro che sono dominati. Esiste quindi uno sguardo << critico, che “guarda” per documentare >><sup>217</sup> e che prevede, da parte del dominato, l'aver assunto una consapevolezza che “politicizza” le relazioni di sguardo, e permette di affermare la propria iniziativa.

Al cinema ci sono sia film che permettono all'interno della loro struttura diegetica la costruzione di uno sguardo oppositivo, e così facendo scardinano un immaginario (soprattutto femminile) esclusivamente bianco, sia film in cui tale sguardo è assente, e vi è una netta separazione tra chi è guardato e chi invece sostiene lo sguardo attivamente. *La Blessure* si situa da questo punto di vista in una posizione ibrida e ambigua, che denuncia criticamente, a un primo livello, uno status quo politico e sociale, ma lo riconferma a livello profondo, negando, nella rappresentazione offerta dei personaggi, la possibilità di uno sguardo sovversivo.

Il film presenta sin da subito una netta divisione tra persecutori e vittime: i primi sono i poliziotti dell'aeroporto di Roissy, che si dimostrano dall'inizio violenti e intolleranti, mentre le vittime sono rappresentate da un gruppo di immigrati africani che cerca invano di oltrepassare la dogana ed entrare in Francia; tra di loro si distinguerà una donna, Blandine, ferita a una gamba durante uno scontro con la polizia, la quale verrà rilasciata solo successivamente grazie all'intervento e all'intermediazione di un avvocato temerario che sposterà la sua causa e deciderà di aiutarla.

Blandine è l'esponente di una parte sociale totalmente esclusa dal benessere economico, oltre che la vittima e la testimone di un grave abuso di potere e di violenza fisica e psicologica, consumato nel silenzio e nell'indifferenza collettiva; eppure, è anche la

---

<sup>216</sup> bell hooks, op. cit., p. 117. Il discorso dell'autrice si riferisce, in questo caso, all'importanza dello sguardo nelle dinamiche sociali e politiche dello schiavismo dei neri.

<sup>217</sup> Ivi, p. 119. Qui il riferimento è sia allo sguardo delle spettatrici nere, che a quello dei personaggi neri rappresentati sullo schermo.

protagonista di un riscatto personale e sociale, di un desiderio di libertà che si potrà ottenere solo alla fine di un percorso doloroso. Se si analizza il comportamento di Blandine durante il corso del film, tuttavia, si può osservare che non c'è quasi mai spazio per un atteggiamento di resistenza né per uno sguardo oppositivo verso chi tenta di sfruttarla, e che sussiste una rigida ed evidente distinzione tra chi domina e chi subisce.

Nella prima parte, girata prevalentemente negli uffici della polizia dell'aeroporto, la protagonista si chiude in un mutismo che continuerà anche successivamente, fino al momento in cui, in una sorta di monologo, la donna riuscirà a raccontare nel dettaglio tutto ciò che le è accaduto precedentemente; il suo sguardo tuttavia, anche in quel caso, non subirà delle variazioni e resterà più o meno lo stesso fino alla fine, a prescindere dai suoi interlocutori.

Nelle prime sequenze in cui appare, Blandine ha spesso il volto fuori campo, tagliato del tutto dall'inquadratura, o mantiene comunque uno sguardo rivolto verso il basso, e non parla quasi mai, limitandosi a rispondere alle domande che le vengono fatte. Anche quando riesce ad uscire e si dirige finalmente a casa con il marito, la donna si copre la testa e il viso con un foulard, che indossa addirittura come se fosse un burka, così da essere irriconoscibile. Il suo è uno sguardo spesso schivo, anche quando si rivolge a suo marito: nelle scene girate negli squat, infatti, Blandine è spesso in penombra, o voltata dalla parte opposta rispetto a quella del suo interlocutore. In una delle sequenze più lunghe del film, quella del racconto-confessione, è ripresa in primissimo piano e ha lo sguardo rivolto in camera ma totalmente assente, e sembra fissare il vuoto; anche in questo caso, quindi, non riesce a sostenere uno sguardo attivo e consapevole, ma sembra piuttosto subirlo.

Per utilizzare i termini di bell hooks, si potrebbe dire che questi elementi formali e diegetici confermano l'assenza di uno sguardo oppositivo e anzi dimostrano come « il dominio razziale dei bianchi sovradetermini la rappresentazione »<sup>218</sup>. Se è vero, infatti, che « persino nelle peggiori condizioni di subordinazione, la capacità di manipolare il proprio sguardo in barba alle strutture di dominio che lo reprimono, sottrae alla passività »<sup>219</sup>, nel film questa capacità sembra mancare del tutto, e i ruoli delle vittime non vengono mai ribaltati né minimamente modificati, anche quando i due protagonisti ottengono la libertà.

Nelle lotte di resistenza, continua la hooks, « il potere del dominato di affermare la propria iniziativa rivendicando e coltivando la “consapevolezza”, politicizza le relazioni di “sguardo” (...) »<sup>220</sup>; raggiungere la consapevolezza, quindi, significa riuscire a

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 120.

<sup>219</sup> Ivi, p. 118.

<sup>220</sup> Ivi, p. 119.

rivendicare uno sguardo ribelle e oppositivo, in grado di ribaltare la propria posizione. Lo sguardo di Blandine, invece, non è uno sguardo di interrogazione della realtà o di ribellione, ma rimanda piuttosto alla rassegnazione, all'accettazione passiva dello stato di cose; il suo corpo ferito e umiliato, infatti, non diventa mai, neanche successivamente, il luogo della sua iniziativa e delle sue attività.

In questo senso il modo in cui il film si chiude è particolarmente emblematico, poiché nega ai personaggi uno spazio di vera riconquista personale e lascia lo status quo sostanzialmente immutato. Blandine, come si è detto, viene rilasciata ma riprende la sua vita quotidiana negli squat di Parigi, fatta di povertà, miseria, e totale emarginazione sociale; verso la fine, la coppia sembra aver comunque raggiunto un nuovo equilibrio personale, dato soprattutto dall'amore che li lega e dalla libertà duramente conquistata. Le ultime sequenze del film, tuttavia, ci mostrano una prospettiva non migliore rispetto a quella di partenza: Papi è intento a prepararsi per un nuovo lavoro per il quale è stato "assunto" insieme ad altri immigrati africani come lui, un impiego che lo costringerà a lasciare Parigi e che sarà sottopagato. Il futuro, quindi, non si prospetta diverso rispetto al passato, e i protagonisti restano condannati a una posizione di subordinazione culturale ed economica, che non lascia spazio all'autodeterminazione.

### *Corpi e non soggetti: la questione etica*

Il percorso di Lorna, la protagonista del film dei Dardenne, è simile per certi versi a quello di Blandine: entrambe ricoprono il ruolo di immigrate in un paese straniero di cui percepiscono l'estraneità ma in cui vorrebbero anche essere integrate economicamente e socialmente. Anche Lorna, come Blandine, subisce uno sfruttamento sia fisico che psicologico, essendo costretta a usare il proprio corpo come uno strumento per poter ottenere e far ottenere ad altri la cittadinanza belga.

Il teatro di questo sfruttamento è Liège, in particolare i suoi spazi industriali in declino nella periferia della città, in cui le realtà della disoccupazione, del degrado e della marginalità sociale sono particolarmente evidenti. Lo sfruttamento denunciato dai registi belgi è innanzi tutto uno sfruttamento dei corpi, concepiti come forza-lavoro monetizzabile e spendibile economicamente, in cui non c'è posto per la dimensione soggettiva poiché il soggetto è ridotto a merce di scambio con l'unico fine del profitto.

*Le silence de Lorna*, come spesso accade nel cinema dei Dardenne, mette al centro tali questioni descrivendo, in particolare, la morte del soggetto in alcune delle odierne società occidentali, ma lasciando anche intravedere la possibilità di un riscatto e di una rinascita interiori che passano proprio attraverso il corpo e la dimensione della corporeità.

Come è stato giustamente messo in evidenza<sup>221</sup>, quasi tutti i film dei due registi vertono su un'unica grande questione, quella di dover uccidere o no, e in particolare il dover scegliere se morire o uccidere; si tratta, evidentemente, di una questione prima di tutto etica, che nel loro cinema coinvolge anche la dimensione formale, prima ancora di quella tematica. Tale questione mette il personaggio davanti a un bivio, a una scelta, che implica il passaggio dall'essere al non-essere, se intendiamo quest'ultimo come morte del soggetto; in altri termini, i personaggi dei Dardenne si trovano sempre di fronte a un'empasse, per cui devono decidere se scegliere o no per la propria sopravvivenza, anche quando questa implica l'eliminazione (simbolica e non) dell'altro.

Nel film in questione, la via d'uscita a questa impasse si sviluppa attraverso il corpo e la dimensione *fisica*, da cui sorge anche la speranza di un futuro diverso dal presente; le scelte e la responsabilità dell'etica, infatti, non coinvolgono mai nel cinema dei Dardenne la sfera della profondità psicologica, ma piuttosto quella della superficie, che è sia superficie dei corpi che superficie filmica.

Analizzando da vicino *Le silence de Lorna*, è possibile osservare in che modo il corpo giochi un ruolo fondamentale nel corso dello svolgimento narrativo e del cambiamento strutturale dei personaggi, influenzando i rapporti che li legano uno all'altro e le relazioni che ne derivano.

Abituata a servirsi del proprio corpo come un passepartout per ottenere ciò di cui ha necessariamente bisogno, Lorna lo utilizza e lo gestisce all'inizio come uno strumento illusoriamente finalizzato alla libertà personale e all'indipendenza economica. La donna, infatti, ha sposato il tossicodipendente Claudy per ottenere la cittadinanza belga, convinta che il suo matrimonio si sarebbe presto concluso con la morte di lui, che però non avviene nei tempi sperati; per anticipare il divorzio, quindi, Lorna decide di procurarsi delle ferite, così da poter denunciare il marito per maltrattamenti. I lividi sul suo corpo non bastano tuttavia per poter avviare una denuncia, e Lorna deve riprovare. La seconda volta, la donna chiede a Claudy stesso di collaborare, convinta che anche lui abbia interesse a ottenere velocemente il divorzio, e lo costringe così a picchiarla in pubblico, affinché accorra

---

<sup>221</sup> S. Cooper, « Du visage au dos: en relisant Levinas avec les frères Dardenne », in : J. Game (sous la direction de), *Image des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS, 2010, p. 112.

qualche testimone. Claudy viene alla fine convinto, ma appena inizia a picchiarla si pente immediatamente, e anzi le chiede scusa per averle fatto del male.

Nella lotta per la sopravvivenza personale, Lorna si serve di ogni mezzo possibile, anche il più estremo, mostrandosi disposta a calpestare persino la propria dignità; Claudy, invece, è reticente e non riesce ad assecondare fino in fondo le richieste della donna e a violentare fisicamente il suo corpo. Nonostante la precarietà della propria condizione, infatti, egli riesce a conservare il rispetto per se stesso e per Lorna, per la quale nutre un sentimento di amore e di protezione.

Se la prima volta, tuttavia, Lorna è spinta nelle sue azioni soprattutto da questioni di ordine pratico ed economico (la donna è anche minacciata da Fabio, il suo protettore), successivamente le motivazioni alla base del suo agire nei confronti di Claudy cominciano a cambiare, poiché inizia a modificarsi la natura del loro rapporto; la donna, infatti, vuole affrettare il divorzio anche per evitare che Fabio uccida Claudy, facendolo ricadere nel vortice della droga. Il desiderio di difendere il ragazzo aumenta nel momento in cui Lorna condivide con lui una nuova intimità fisica, non più data dalla convivenza forzata ma da un sentimento e un desiderio reciproci.

E' il corpo dell'altro, ovvero di Claudy, a mettere Lorna di fronte a un imperativo morale che le impedirà di farlo uccidere e che le farà compiere una scelta etica consapevole per la quale è in gioco << le passage de l'être au non- être >><sup>222</sup>, ovvero la morte oppure la resistenza del soggetto, diviso tra il desiderio di annullare l'altro e l'impossibilità di farlo.

La metamorfosi dei personaggi (su un piano anche, fondamentalmente, etico), quindi, come è stato già visto, si gioca su una dimensione fisica e non prettamente psicologica e verbale: è, anzi, proprio il corpo umano, soprattutto il corpo dell'*altro*, ad attestare i limiti del pensiero e della parola, e a rinnovare un nuovo tipo di comunicazione, di empatia e di condivisione. Questo comporta nel film in questione, come in tutto il cinema dei Dardenne, anche una disarticolazione del vocabolario filmico tradizionale, e un modo particolare di filmare il corpo; anche quando i personaggi si trovano di spalle, per esempio, vengono ripresi dai registi << comme si ce dos, cette nuque parlaient >><sup>223</sup>, come se le emozioni potessero trasparire anche dalle loro spalle e dalla loro nuca, inquadrare come se si trattasse di un viso. Sono, in particolare, i movimenti dei corpi, che spesso “faticano” a entrare nell'inquadratura, a far trasparire le emozioni dei personaggi, a tradire i loro pensieri e a emozionare lo spettatore.

---

<sup>222</sup> S. Cooper, Ivi, p. 112.

<sup>223</sup> Ivi, p. 119.

L'espressività normalmente affidata al primo piano di un volto emerge piuttosto dai movimenti del corpo dei personaggi nello spazio diegetico, attraverso uno spostamento della "topografia" del corpo verso il basso più che verso l'altro, <<du visage au dos >>. <sup>224</sup>

La macchina da presa dei Dardenne è spesso in prossimità del corpo dei personaggi (pur preservando lo spettatore dai percorsi classici di identificazione), in quanto è posizionata spazialmente quasi come se fosse essa stessa un personaggio; tuttavia, resta sempre una certa distanza tra la macchina e l'attore, la quale conferisce a quest'ultimo un'esistenza propria e ne stabilisce una distanza critica rispetto allo spettatore. La prossimità della macchina da presa, in altri termini, non produce empatia nello spettatore attraverso forti meccanismi di identificazione, ma lascia uno spazio "segreto" intorno ai personaggi, attestando l'impossibilità di mettersi al loro posto << pour voir comme ils voient, sentir comme ils sentent >><sup>225</sup>.

Nonostante, quindi, l'occhio della macchina da presa segua continuamente i personaggi nei loro movimenti, nelle pause e nei loro gesti, tanto da creare un vero e proprio "corps-caméra", la posizione dello spettatore rimane sempre leggermente dietro di loro, letteralmente alle loro spalle, in una zona che impedisce un accesso e una conoscenza totali dell'interiorità del personaggio.

L'ultima sequenza del film descrive efficacemente tutto questo, e sottolinea l'importanza accordata dai registi al corpo dei personaggi e dell'attore: si tratta di una sequenza in cui non ci sono dialoghi, fatta eccezione per le parole che la protagonista rivolge a se stessa e al bambino che crede di aspettare da Claudy. La donna è in viaggio in auto con l'uomo che dovrà sposare, un mafioso russo in cerca della cittadinanza belga, a cui chiede di fermarsi per poter andare al bagno urgentemente. L'uomo ferma la macchina sul ciglio dell'autostrada, fa scendere Lorna e l'aspetta in auto. Rientrata, lei lo ferisce di colpo alla testa con un sasso, e scappa via. La scena del ferimento è ripresa dai sedili posteriori dell'auto, e quindi di spalle rispetto a personaggi. La macchina da presa riprende Lorna con diversi carrelli laterali, in campo lungo, mentre corre nel bosco circostante.

Sfinita, la donna si appoggia per un momento a un albero e, rivolgendosi al suo bambino, lo rassicura. Poi riprende a correre e a camminare nel bosco, in cerca di qualcuno a cui chiedere aiuto, o di qualcosa. La macchina da presa la riprende sempre in campo lungo, totalmente sola e circondata dal silenzio della natura, finché non arriva davanti a una baita che sembra abbandonata. Con un bastone cerca di forzare la porta, poi rompe un vetro e riesce ad aprirla. Una volta dentro, si guarda attorno curiosa e trova dei fiammiferi e dei

---

<sup>224</sup> Ibidem.

<sup>225</sup> Ivi, p. 129.

giornali per accendere un fuoco, continuando a rivolgersi sottovoce al suo bambino e a se stessa. Poi esce fuori per prendere delle foglie secche e dei bastoni, e resta assorta seguendo con lo sguardo un uccello che sta cinguettando. La macchina da presa la riprende in campo medio e si sofferma qualche secondo su di lei con lo sguardo assorto, in silenzio. Tornata dentro, Lorna chiude la porta e si sdraia su una panca davanti al fuoco, cercando di prendere sonno. Continuando a parlare con se stessa, e mettendosi una mano sulla pancia, augura al suo bambino di dormire bene.

Questo finale, che lascia aperte diverse possibilità per la protagonista, mantiene una fessura, quello spazio intimo e “segreto” già citato che è stato definito da alcuni come lo spazio dell’alterità, in cui è impossibile entrare totalmente, uno spazio che è anche << un espace de responsabilité >><sup>226</sup> dello spettatore davanti all’immagine.

Anche la questione della responsabilità etica tipica del cinema dei Dardenne, infatti, ruota intorno al corpo e alla sua immagine, che pone sempre problema e che permette ai personaggi una vera e propria svolta morale. Lorna, non a caso, deve scegliere se far fuori o no Claudy, e la sua scelta finale, quella di salvarlo, contiene già un cambiamento etico radicale, che ne è sia il presupposto che la conseguenza diretta. Mostrando la metamorfosi graduale della protagonista, inizialmente cinica e disillusa nei confronti degli altri ma successivamente capace di provare dei sentimenti autentici nei confronti di un’altra persona, i registi si servono del cinema e della macchina da presa intesi come << un moyen d’accéder à l’humanité, (...) de capturer le regard humain >><sup>227</sup>, ovvero un mezzo attraverso il quale filmare la nascita e la costruzione dell’umanità del personaggio, colto nel momento di una scelta cruciale in cui verrà messa alla prova la sua moralità.

---

<sup>226</sup> Ivi, p. 130.

<sup>227</sup> Ivi, p. 113.

## 6.2 *J'ai pas sommeil* (1993): il corpo transgender, il farsi e il “disfarsi” del genere.

*<<L'erotismo dei corpi nei film di Claire Denis non è una questione di pelle nuda mostrata (...). E' l'erotismo del non conosciuto, della possessione e al contempo della libertà dell'io più incognito. >>*

(P.M. Bocchi e L. Malavasi, *Claire Denis*)

### *La figura del transgender e la performance drag*

In linea con le teorie di una tra le studiose e filosofe femministe più importanti della contemporaneità come Judith Butler, il genere rappresenterebbe una direttrice del sapere, un criterio per la distinzione, l'ordinamento, l'assoggettamento dei corpi e, quindi, un'istanza disciplinante e normalizzatrice. In quanto tale, esso produrrebbe le norme attraverso cui il corpo arriva a guadagnare una vera e propria esistenza sociale ed entra a far parte della categoria stessa dell'“umano” e del “reale”, intese a loro volta, evidentemente, come questioni strettamente connesse con il potere.

La complessa questione del genere rappresenta il nodo politico e disciplinare più importante del pensiero di Butler, e costituisce l'ambito di azione in cui è anche possibile contestare la fissità, la normalità e la permanenza delle categorie di maschile e femminile.

Nel contestare tali categorie e cornici di intelligibilità, infatti, la filosofa afferma anche l'importanza della loro funzione riconoscitiva, senza la quale non potrebbe esserci alcun processo di decostruzione, trasgressione e continua formazione della soggettività.<sup>228</sup>

Contemporaneamente, tuttavia, è importante secondo la Butler, che il gender come strumento di gerarchizzazione sociale e di controllo subisca appunto una decostruzione, finalizzata in primis a mettere in crisi l'idea del rigido binarismo maschile/femminile.

---

<sup>228</sup> Secondo Judith Butler non si può affrontare la questione dell'assoggettamento del corpo e della soggettività senza ricorrere a una prospettiva che riesca a rendere conto anche, in parte, degli effetti “generativi” delle restrizioni, senza le quali non potrebbe esserci la capacità di eccedere le stesse e trasgredirle. E' proprio nella ri-formazione continua dell'identità, infatti, che esiste la possibilità di una risignificazione e di una sovversione.



Se il genere rappresenta << il sistema attraverso cui hanno luogo la produzione e la normalizzazione del maschile e del femminile >><sup>229</sup> e il meccanismo con cui vengono naturalizzati, esso può anche diventare lo strumento con cui de-naturalizzare i termini; il gender, infatti, come ha sottolineato anche Teresa De Lauretis<sup>230</sup>, è per molti aspetti sia una rappresentazione che un costrutto socioculturale e un apparato semiotico (piuttosto, quindi, un sistema di rappresentazioni) che conferiscono significato agli individui all'interno di una data società. Se da un lato, quindi, il gender è costruito *da e nella* società, dall'altro può diventare il centro di meccanismi di resistenza e di auto rappresentazione diversi da quelli dominanti; esistono sempre, infatti, per Butler come per De Lauretis, i termini per una diversa costruzione del gender, soprattutto ai margini dei discorsi egemonici, all'interno di pratiche micro politiche di resistenza. Secondo la studiosa italiana, in particolare, i termini per una diversa costruzione del gender possono trovarsi nell'“altrove” inteso come spazio ai margini e negli interstizi degli apparati di potere-sapere, uno spazio spesso non rappresentato ma implicito, non visibile ma deducibile. Esso è situato a metà, tra la rappresentazione del genere nel quadro di riferimento eterosessuale e androcentrico, e ciò che la rappresentazione esclude, o semplicemente rende irrepresentabile; lo spazio della resistenza può quindi essere concepito come un movimento flessibile tra lo spazio discorsivo egemonico e il fuoricampo che esiste nei suoi interstizi, e non al di fuori di esso. Se in alcune narrazioni (e produzioni culturali) questi due spazi sono spesso riconciliati, in altre sono invece separati, o comunque problematizzati e aperti a un certo tipo di interrogazione e di approfondimento che non danno per scontati l'armonia e l'unione tra le diverse realtà.

Il film di Claire Denis già analizzato, *J'ai pas sommeil*, rientra piuttosto nel secondo tipo di narrazioni, in quanto ogni elemento che lo costruisce e ne fa parte, dai personaggi allo stile della messa in scena, alle scelte scenografiche fino al plot in sé, è caratterizzato da un'ambiguità volutamente ricercata, da un senso di frammentazione e sospensione del giudizio che non lasciano spazio a facili risposte o teorizzazioni.

Anche se si tratta, come si è visto, di un film prevalentemente corale, ambientato nel quartiere popolare e métissé del XVIII arrondissement di Parigi, vi è un personaggio che acquista particolare rilievo rispetto agli altri, ed è il travestito Camille, il cui ruolo assume molteplici e diversi significati, soprattutto alla luce delle considerazioni della Butler.

---

<sup>229</sup> J. Butler, *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006, p. 69. (ed. or. *Undoing gender*, New York-London, Routledge, 2004).

<sup>230</sup> T. De Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996.

Camille incarna nel film la complessa figura del transgender, l'“Altro” per eccellenza, colui che sfugge alle categorizzazioni binarie di maschile e femminile e che gioca con i ruoli sociali e di genere, cambiando continuamente identità e restando in questo modo impenetrabile sia dallo spettatore che dalla macchina da presa. Camille si esprime soprattutto attraverso la performance drag, uno spettacolo di travestitismo che rivela i meccanismi di costruzione sociale del genere, e che rappresenta un modo per riflettere non solo sulla performatività di questo, ma anche sulla sua risignificazione collettiva.

La figura del transgender, infatti, induce secondo la Butler a interrogarsi su ciò che è reale e su ciò che “deve” esserlo, mostrando << come possono essere messe in discussione le norme che governano le nozioni correnti di realtà e come sia possibile creare nuovi modi in cui la realtà può darsi >><sup>231</sup>; la creazione di nuove modalità con cui il genere può manifestarsi si attua attraverso la rappresentazione della corporeità, laddove il corpo sia inteso come un processo che eccede la norma e la riformula di continuo. Il corpo travestito di Camille si mostra non come una spazialità data e definita, ma piuttosto come una realtà attiva e in divenire, limitata e attraversata dalla norma-genere ma anche resistente ad essa.

Judith Butler analizza i meccanismi e la struttura imitativa su cui si regge la performance drag, osservando come essa giochi sulla << distinzione tra l'anatomia di chi esegue la performance e il genere che è l'oggetto della performance >><sup>232</sup>, mettendo lo spettatore di fronte a tre dimensioni contingenti della corporeità significativa: il sesso anatomico, l'identità di genere e la performance di genere.

Il travestitismo durante la performance drag dà un nuovo significato al concetto stesso di “gender” e ne rivela implicitamente la contingenza; lo spettacolo drag, infatti, non si limita a mettere in scena una performance piacevole e per alcuni aspetti sovversiva ma, pur facendo comunque parte secondo la Butler della cultura egemonica, ha il merito di denaturare e mobilitare i significati di gender attraverso una loro ricontestualizzazione parodica. La ripetizione parodica di un presunto genere “originale” rivela che esso è a sua volta solo una parodia dell'idea stessa del naturale e dell'originale: è la nozione di originale, quindi, a essere parodiata. J. Butler, più precisamente, scrive: << la parodia di genere rivela che l'identità originaria in base alla quale il genere modella se stesso è un'imitazione senza origine >><sup>233</sup>. La parodia, quindi, priva la cultura egemonica della pretesa che le identità di genere siano “naturali” o essenzialiste, e implica, al contrario, la

---

<sup>231</sup> J. Butler, Op. cit., p. 55.

<sup>232</sup> Ivi, p. 192.

<sup>233</sup> Ivi, p. 193.

perdita di senso del “normale”, soprattutto quando << il “normale”<sup>234</sup> si rivela essere una copia, un ideale che nessuno sa incarnare. >><sup>235</sup>

Il drag, in ultima analisi, dimostra che il genere è un *atto* che richiede ogni volta una performance ripetuta, la quale è a sua volta una nuova messa in scena e una nuova contestualizzazione di significati già stabiliti e legittimati socialmente; in quanto tale, perciò, il genere si mostra come << un’identità fragilmente costituita nel tempo, istituita in uno spazio esteriore mediante una *ripetizione stilizzata di atti* >>. <sup>236</sup>

### *Il personaggio di Camille e le strategie del “passing”*

Il gender, così definito, fa emergere l’importanza cruciale della << disidentificazione dalle norme canoniche e dominanti dell’identità >><sup>237</sup> e appare quindi come uno strumento che consente una << messa a fuoco delle interconnessioni tra il sé e l’altro, la cultura e la società, il sociale e il simbolico o la dimensione della rappresentazione >><sup>238</sup>. La teoria del gender abbracciata da studiose come Judith Butler, infatti, evidenzia l’importanza di una politica della vita quotidiana, e resta fedele alla nozione per cui il personale è sempre anche politico; non è un caso che la ricerca di genere si intersechi spesso anche con questioni di multiculturalismo e di scenari postcoloniali, a dimostrazione dell’interconnessione esistente anche tra gender e appartenenza etnica, soprattutto in molti degli odierni contesti di alcune società occidentali.

In *J’ai pas sommeil* la regista Claire Denis usa la macchina da presa esattamente per esplorare le possibilità e i limiti di un’ermeneutica interculturale, e cerca di osservare e approfondire la distanza che ci separa dall’“altro”; quest’ultimo può essere affascinante o spaventoso, ma in quanto “altro” non appare mai così com’è, ma sempre in vesti e ruoli diversi e spesso contraddittori, che ne mistificano l’identità presunta vera o reale.

Camille incarna nel film questa alterità sconosciuta e ambigua, e adotta delle complesse strategie di *passing* e di mistificazione per sfuggire a ogni tentativo esterno di categorizzazione. La figura del “passer”, sebbene incentrata sulla declinazione razziale e

---

<sup>234</sup> J. Butler cita a questo punto F. Jameson (*Postmodernism and consumer society*) per spiegare meglio il meccanismo parodico del travestimento. Secondo lo studioso l’imitazione che si fa beffe della nozione di originale è più caratteristica, in realtà, del pastiche che della parodia: il primo è anch’esso una pratica imitativa, ma senza l’impulso satirico che contraddistingue invece la parodia. Nel pastiche, infatti, non si ha più la sensazione ancora latente che esista qualcosa di normale rispetto a cui ciò che viene imitato risulta piuttosto comico.

<sup>235</sup> J. Butler, Op. cit., p. 194.

<sup>236</sup> Ivi, p. 196.

<sup>237</sup> R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella, 2002, p. 175.

<sup>238</sup> Ibidem.

sullo specifico contesto storico e sociale in cui si è formata<sup>239</sup>, intende interrogare la questione dell'identità come costruzione, scrittura, processo, mettendo in evidenza l'ambiguità strutturale di un Io definito dalla confusione, dalla indicibilità, dalla sovrapposizione di superficie e profondità, di apparenza e verità, di visibilità e invisibilità, di leggibilità e illeggibilità. Il corpo *passer* di Camille è ibrido, caratterizzato da una dualità costitutiva che fa vacillare il confine illusorio tra verità ed errore, tra percezione e conoscenza, tra realtà e rappresentazione; egli si serve del travestimento, della dissimulazione e della finzione diventando impenetrabile, impossibile da decifrare tanto nel suo aspetto quanto nella sua condotta privata.

Le caratteristiche principali del *passer* si addicono quindi perfettamente al ruolo e al comportamento di Camille, nonostante le sue pratiche per essere accettato non riguardino il colore della pelle ma piuttosto il genere: il suo trasformarsi ogni sera in una femme fatale, infatti, permette al personaggio di ricoprire un ruolo sociale diverso da quello normalmente occupato. Ciò che egli cerca non è tanto l'invisibilità, che lo caratterizza soprattutto di giorno, quanto una visibilità nuova, che lo faccia essere protagonista di uno spettacolo cangiante e multiforme, in cui possa rimanere insieme oggetto e protagonista dello sguardo degli altri. Anche nella sua vita al di fuori degli spettacoli, Camille ricopre ogni volta un ruolo diverso e mutevole a seconda del contesto: con sua madre è un figlio attento e premuroso, con suo fratello si mostra invece schivo e ostile, con il suo amante è passionale, mentre per gli altri, per il mondo esterno, indossa la maschera dell'eterosessualità e della "normalità".

Il suo comportamento è, in questo senso, attraversato dalle logiche del *passing*, che rendono plausibile ogni interpretazione e mettono in crisi le concezioni statiche e fisse dell'identità, spingendo a chiedersi cosa siano l'essenza e l'apparenza, nel momento in cui si può sembrare perfettamente ciò che non si è. Come ha osservato Anna Camaiti Hostert, non a caso, «*passing* è una risposta alla teoria dell'identità nella società postmoderna, una politica del posizionamento che infrange la solidità della collocazione del soggetto.

---

<sup>239</sup> Il termine "passing" è stato attribuito storicamente alla capacità di essere accettato come membro di un gruppo etnico differente, di un genere differente, di una sessualità o di una classe differenti, spesso allo scopo di sfuggire alla discriminazione, alla subordinazione e all'oppressione. Esso indica, più precisamente, il passaggio dal colore nero della pelle al bianco, allo scopo di rendere il proprio corpo anonimo e resistente all'identificazione. Si tratta, infatti, più specificamente, di una pratica usata ai primi del 1900 nata per non sottostare alla discriminazione razziale.

Anche di quello in crisi. L'elemento "transizionale" diviene pertanto essenziale in quanto non è un mezzo per un fine diverso, ma un fine esso stesso. >><sup>240</sup>

Il passing, nel caso di Camille, ha a che vedere sia con lo sconfinamento da un'identità all'altra e da un genere all'altro, sia con il misconoscimento, con il tradimento e con l'ambiguità dei ruoli oltre che della superficie stessa del visibile: nel film, come si è potuto analizzare, nulla è come appare, e la visione è un atto che inganna e rivela una profondità costruita, fabbricata, prodotta artificialmente e perciò illusoria.

Nella sequenza che chiude il film quest'ultimo aspetto è rappresentato dalla regista in maniera efficace, in linea con lo stile freddo e distaccato adottato sin dall'inizio: nel finale la polizia risale a Camille come responsabile degli omicidi commessi nei mesi precedenti, e fa irruzione a casa sua prelevandolo e portandolo al commissariato. Durante l'interrogatorio, il protagonista conferma senza alcuna esitazione di essere colpevole. Sua madre, distrutta e scioccata dalla notizia, lo sta aspettando fuori con l'altro figlio e con un'amica di famiglia. La donna stenta a credere che suo figlio possa essere il responsabile di quegli omicidi, e quando lo vede uscire ammanettato e scortato da due poliziotti, si dirige verso di lui e lo guarda con incredulità e disperazione, avendolo amato, da piccolo, come un bambino gentile e affettuoso. Ora invece, guardandolo negli occhi, gli urla che non avrebbe mai dovuto metterlo al mondo.

La macchina da presa riprende Camille di spalle, con i due poliziotti ai suoi lati, mentre resta indifferente a ciò che la madre, ripresa frontalmente, gli sta dicendo; l'unica cosa che il ragazzo chiede alla madre è di prendergli le sue cose e portargliele. Lungo il corridoio del commissariato Camille incrocia anche lo sguardo duro e inflessibile del fratello Théo, al quale rivolge solo un sorriso sarcastico e quasi di sfida.

Fino all'ultimo, quindi, l'ambiguità e la profondità di Camille non vengono mai svelate o spiegate interamente, ma restano oscure e indecifrabili, poiché proiettano davanti a loro l'immagine esteriore del personaggio che sono chiamate ad interpretare, e si confondono con esso. Le motivazioni profonde alla base delle azioni di Camille non vengono rivelate né spiegate, poiché sfuggono alla piena comprensione; in questo senso, non c'è giudizio morale sul personaggio né mai una spiegazione esaustiva del suo agire, in quanto è difficile giudicare qualcuno il cui comportamento non permette una comprensione totale.

Claire Denis congeda lo spettatore con le stesse domande e sensazioni di disorientamento, estraneità e ambiguità che hanno caratterizzato il film dall'inizio, e lo fa mettendo in scena dei personaggi e dei corpi ripresi nei loro momenti sospesi di indifferenziazione, come ha

---

<sup>240</sup> A. Camaiti Hostert, *Passing. Dissolvere le identità, superare le differenze*. Roma, Meltemi, 1996, p. 24.

saputo ben descrivere Martine Beugnet, quando ha affermato che nei film di Denis una figura è sempre più della semplice somma delle sue parti, e un corpo è sempre più che una cosa sola: è ciò che incorpora e ingloba in sé il principio stesso di indeterminazione.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> M. Beugnet, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, pp. 96-97.

**Considerazioni conclusive:  
quale politica delle immagini, quale rappresentazione della diversità?**

<<Rendre le réel problématique, c'est à dire en exposer les points critiques, les failles, les apories, les désordres. >>

(G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*)

Si è potuto fin qui mostrare come, nell'analisi critica del cinema di un paese o di una determinata area geografica, relativa a un definito periodo storico, siano soprattutto le rappresentazioni della marginalità a diventare indicatori fondamentali del modo in cui l'identità nazionale si definisce; nello stesso tempo, parallelamente, i risultati di tale analisi possono ben risultare rivelatori delle tensioni, delle incertezze e delle angosce che abitano una società e una cultura in un dato momento storico.

Analizzare, in particolare, le modalità con cui il cinema affronta e rappresenta la questione della diversità culturale, assume pertanto una certa rilevanza soprattutto se si tiene conto del fatto che le immagini filmiche, in modo spesso più dirompente rispetto ad altre immagini, possono essere in grado di << far apparire come "naturali" disuguaglianze che sono invece politicamente e culturalmente determinate >><sup>242</sup>, e avere quindi una ricaduta diretta sul sociale. E' perciò attraverso l'analisi delle rappresentazioni della *differenza* (riconducibile a chiunque sia posto al di fuori delle strutture e della cultura egemoniche), che si può iniziare a riscoprire la funzione *politica* delle immagini e a rimettere in discussione il suo significato, soprattutto in relazione all'attività critica dello spettatore e alla sua fruizione del medium cinematografico.

Nel suo recente lavoro dal titolo *Le Spectateur émancipé* Jacques Rancière arriva a teorizzare che l'emancipazione dello spettatore (cinematografico e non) inizia quando si rimette in questione l'opposizione tra guardare, agire e conoscere, e quando si comprende che le evidenze che strutturano i rapporti del dire, del vedere e del fare appartengono esse stesse, almeno parzialmente, a una struttura della dominazione. Guardare, quindi, è un'azione che può confermare o trasformare la distribuzione di quei rapporti, in quanto lo

spettatore agisce sempre anch'esso, osservando, selezionando, paragonando e interpretando le immagini che ha davanti a sé.

Lo studioso francese critica le posizioni di chi pensa che la moltiplicazione e l'eccesso di immagini, oggi, provochino necessariamente una banalizzazione della realtà rappresentata, con una conseguente perdita di sensibilità e criticità da parte di chi le guarda, e cerca di interrogarsi sulla possibilità di una funzione realmente *politica* delle immagini.

Seguendo degli esempi teorici e cinematografici importanti, come quelli lasciati da cineasti quali J.L. Godard (il quale ha sempre insistito sull'urgenza di fare dei film politici a partire dalla *forma*), Rancière sostiene che un'immagine è politica non per il fatto o la capacità di mostrare una data realtà particolarmente scioccante o attuale, ma quando riesce ad avere una funzione da lui definita "metonimica": la metonimia, mostrando l'effetto per la causa o la parte per il tutto, riesce secondo Rancière, a ridistribuire i rapporti tra l'individuale e il collettivo. La metafora, invece, va nella direzione opposta, e rappresenta per il filosofo il contrario del fare politica attraverso le immagini, in quanto collega in maniera diretta un'immagine a un'idea.

Il lavoro di una fiction politica, allora, consisterebbe non nel raccontare o mostrare delle storie più o meno convincenti, ma nello stabilire delle relazioni nuove tra la parola e le forme visibili; in particolare, la funzione politica è data, per Rancière, da una "resistenza del visibile", ovvero da una resistenza all'anticipazione, e dall'indicibilità dell'effetto finale: le immagini, in altri termini, possono cambiare il modo di guardare dello spettatore solo se non sono anticipate dal loro senso. Per fare politica attraverso l'arte e il cinema, in particolare, bisognerebbe << séparer les mots et les images >><sup>243</sup>, interrompere lo scorrimento delle immagini e trasformare il continuum dell'immagine-senso in una serie di frammenti.

In *Malaise dans l'esthétique* l'autore aveva già trattato tali questioni, approfondendo il legame tra la funzione politica e i modi di rappresentazione artistici, ed evidenziando il fatto che l'arte non è politica per i messaggi che riesce a trasmettere, né per il modo in cui configura le strutture della società, i conflitti o le identità dei gruppi sociali, ma lo è per lo scarto che assume in rapporto a tali funzioni. Focalizzandosi sul modo in cui le pratiche dell'arte intervengono nella condivisione del sensibile e nella sua riconfigurazione, la "politica dell'arte" consiste allora, per Rancière, nel sospendere le coordinate normali dell'esperienza sensoriale e le connessioni ordinarie tra apparenza e realtà, tra forma e materia; ne deriva che arte e politica non dovrebbero essere viste come due realtà separate

---

<sup>243</sup> J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, le Seuil, 2001, p. 199.



o in conflitto, di cui bisogna interrogarsi se devono essere messe in rapporto o meno, poiché la questione dell'opposizione tra una presunta "purezza" delle immagini e una politicizzazione delle stesse non sussiste.

Le domande che lo studioso si pone rispetto a una "politica delle immagini" trovano un significato nuovo se applicate a questioni più specifiche, come quella della rappresentabilità o meno di certi avvenimenti rispetto ad altri, e delle condizioni di tale rappresentabilità attraverso le immagini cinematografiche. Rancière riflette soprattutto sulla questione della non-rappresentabilità di certi eventi, che secondo lui sono erroneamente avvolti da << un'aurea di terrore sacro >><sup>244</sup> in ragione della loro natura traumatica o particolarmente complessa da mostrare attraverso una forma visiva adeguata.

Il concetto di *irrepresentabile* va considerato, invece, solo in relazione al regime della rappresentazione, e in quanto tale va inteso come ciò che falsa il sistema che definisce l'ordine rappresentativo; tuttavia esso non dovrebbe essere identificato necessariamente con l'allontanamento o l'emancipazione dalla rassomiglianza, ma piuttosto con una ridistribuzione delle regole che la fondono. Di conseguenza, secondo Rancière non esistono eventi che *a priori* non possono essere rappresentati a causa della loro natura, ma esistono solo scelte estetiche, tra cui soltanto quelle "politiche" riescono a sconvolgere fino in fondo le regole del regime rappresentativo.<sup>245</sup> Il carattere propriamente politico del cinema consiste allora nel movimento il più possibile "sospeso" tra la funzione puramente referenziale dell'immagine e la sua nuda presenza.

Anche il filosofo George Didi-Huberman nella sua riflessione sui limiti e sulle potenzialità dell'immagine è andato contro l'idea dell'esistenza di una realtà indicibile e non immaginabile, e ha criticato, di conseguenza, qualsiasi estetica dell'inimmaginabile, che rende la drammaticità del reale (e gli eventi a essa associati) come qualcosa di astratto, di lontano, di non tangibile. Le considerazioni di Didi-Huberman sono andate invece in direzione di una rivalutazione delle immagini, alle quali non bisogna chiedere "tutta la verità", né relegarle nella sfera delle icone, né sminuirle nella loro capacità di documentare.

Pur partendo dalla consapevolezza della loro inadeguatezza strutturale, data soprattutto dal fatto che l'immagine (in particolare l'immagine filmica) è sempre << un'immagine finzionale, anzi è un'immagine simulacro >>, e che << il rapporto tra testo e mondo non si

---

<sup>244</sup> J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 125.

<sup>245</sup> Rancière riflette in particolare sulla rappresentazione dell'inumano al cinema, ricorrendo, tra gli altri, all'esempio del film *Shoah* di C. Lanzmann, in cui il regista sconvolge i principi di verosimiglianza e non-verosimiglianza e i rapporti che legano il visibile alla parola, e viceversa.

configura in termini di verità, ma di interpretazione, o meglio di processo interpretante (...)»<sup>246</sup>, Didi-Huberman si è allontanato da ogni tipo di scetticismo nei confronti delle immagini e si è servito della definizione di “immagine-strappo”, la quale nasconde parzialmente la realtà ma ne lascia intravedere anche una parte: non è tutta la “verità” ma neanche un’illusione totale.

Nel dibattito sorto in Francia intorno alla questione dell’immagine e della raffigurabilità o meno di certi avvenimenti, Didi-Huberman fa evidentemente parte degli iconofili, contrapposti al gruppo degli iconoclasti, capeggiati dallo studioso e psicoanalista Gérard Wajcman, i quali non considerano necessariamente l’immagine come una fonte di conoscenza, soprattutto se messa in relazione alla complessità di certi eventi traumatici. L’immagine, per gli iconoclasti, è in alcuni casi una limitazione all’ascolto e alla riflessione, e non potrà comunque mai essere esauriente, nella sua vocazione testimoniale, rispetto alla drammaticità di alcuni eventi, soprattutto se questi sono avvenuti nel passato.

In una direzione analoga a quella di Didi-Huberman è giunta anche Susan Sontag, inizialmente critica nei confronti dell’odierna proliferazione e saturazione delle immagini, la quale in uno dei suoi ultimi lavori, dall’emblematico titolo *Regarding the Pain of the Others*, ha rivisto alcune delle sue precedenti posizioni, sottolineando l’importanza ancora fondamentale del *guardare*. Le immagini, secondo la Sontag, anche se puramente simboliche o comunque parziali, hanno ancora oggi il merito di essere un invito non tanto al ricordo, alla memoria, ma piuttosto alla riflessione e alla comprensione della realtà. La loro parzialità rappresenta, per lei come per Didi-Huberman, una potenzialità, poiché permette di sviluppare la capacità di immaginazione di ognuno, che è il primo presupposto per la conoscenza, come sottolinea S.Sontag quando afferma che « forse attribuiamo troppo valore alla memoria, e non abbastanza al pensiero. »<sup>247</sup>

L’immaginazione, secondo Didi-Huberman, è anche una facoltà *politica* che fa da ponte diretto tra la dimensione estetica e quella etica: è ciò che permette la conoscenza al di là dei limiti e delle lacune delle immagini, trasformandosi in fonte di azione o di resistenza. L’immagine, seppur parziale, appare quindi necessaria, e assume sempre una funzione importante di testimonianza, anche nel contesto della cultura dello spettacolo che sembra aver in parte divorato la forza delle immagini. Queste, a loro volta, assumono significato nel preciso momento in cui riescono ad attivare l’immaginazione, che può nascere solo dalla parzialità insita nell’immagine stessa: come osserva Sontag, così come per poter

---

<sup>246</sup> P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007, p. 230.

<sup>247</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003, p. 110. (ed.or. *Regarding the Pain of the Others*, New York, Picador, 2003).

ricordare è necessario che la memoria sia difettosa, parziale, per riuscire ad immaginare è parimenti importante che le immagini non ci dicano tutto e non ci permettano una “riconciliazione” perfetta con la realtà.

La questione di una politica delle immagini e, viceversa, del valore e della funzione di un’immagine che potremmo definire *politica*, si complicano ulteriormente nel momento in cui ci troviamo di fronte al tentativo di rappresentazione, attraverso le immagini, della diversità colta sia nel suo senso più ampio che in quello più specifico (sia essa diversità culturale, o differenza di genere, di status sociale e così via). Trattare la questione della diversità intesa come alterità rispetto a una dominante culturale, sociale o politica, infatti, comporta spesso il rischio di una sua banalizzazione o riduzione al già noto o già visto; l’alterità, infatti, si sottrae sempre, evidentemente, a una cattura concettuale definitiva o a un accesso diretto e frontale. Dell’“altro” non si ha mai una conoscenza diretta, ma si hanno piuttosto delle rappresentazioni dell’alterità, le quali sono a loro volta abitate, percorse e determinate dalla differenza (di classe, di genere, culturale ecc.).

E. Said, come si è potuto vedere nel corso del presente lavoro, è stato uno degli studiosi che più ha messo in evidenza questo aspetto: per lui, infatti, la presenza dell’altro è percepibile soprattutto nelle forme della rappresentazione. E’ per questo motivo che agli occhi dello studioso è sempre fondamentale, quando si affronta la questione della differenza, analizzare i testi e i prodotti culturali (nel suo caso i testi letterari prodotti dall’occidente) chiamati a illustrarla e a rappresentarla. La cultura si conferma, anche in questo caso, un vero e proprio << campo di forze abitato dalla differenza, una trama di produzioni discorsive che hanno lo scopo di regolamentare la costruzione dell’identità europea (...) attraverso l’incorporazione/esclusione dell’alterità >>.<sup>248</sup>

Nel processo di rappresentazione dell’“altro”, infatti, hanno luogo sempre sia un’appropriazione che un’espropriazione: l’“altro” diventa in parte << lo specchio in cui il soggetto può ritrovare se stesso >><sup>249</sup>, e quindi non si da mai al di fuori di un processo intenzionale che costituisce sia il soggetto dell’atto rappresentativo che l’oggetto della rappresentazione.

Nonostante i limiti che si possono incontrare durante ogni processo di rappresentazione o interpretazione dell’altro, è tuttavia ancora possibile coniugare il lavoro delle immagini a un lavoro che potremmo definire *politico* e di ricaduta attiva e critica nel sociale. G. De Vincenti approfondisce particolarmente tale questione in un saggio dal titolo “Il testo a-

---

<sup>248</sup> G. Leghissa, *Il gioco dell’identità. Differenza, alterità, rappresentazione*, Milano, Mimesis, 2005, p. 84.

<sup>249</sup> Ivi, p. 48.

specifico e l'agire"<sup>250</sup>, nel quale, attraverso l'indagine sul rapporto tra il lavoro critico e l'azione, mostra il rilievo che quest'ultima assume come elemento cardine di tutti i momenti che definiscono soprattutto la fruizione di un film.

Partendo da una rilettura critica del lavoro di alcuni fondamentali registi e teorici del cinema come S. Ejzenstejn, J.L. Godard, E. Garroni fino ad arrivare a D. Stern, il saggio di De Vincenti mette in luce, infatti, l'importanza dell'inscindibilità di concettualizzazione e azione intesa sia come << *operatività umana*, a tutti i livelli: tecnico, scientifico, sociale, politico, morale, culturale, psichico >>, sia come << *esigenza interna* all'interpretazione >>, nel senso che << un'interpretazione che si voglia compiuta *non può non* mettere in gioco l'azione >><sup>251</sup>.

Il citato regista sovietico fu tra i primi a teorizzare nei suoi scritti e a mettere in pratica attraverso la regia e il montaggio cinematografico il nodo cruciale relativo all'*azione*, senza la quale non si può giungere al livello più sofisticato del processo di conoscenza, durante il quale << si realizza il "concetto", la comprensione >><sup>252</sup>, intesa nel senso di Ejzenstejn come "comprendere – afferrare". La dimensione "politica" si traduce qui nel riferimento costante all'operatività umana, vista come << *cruciale perché interviene non ai margini o in appendice ai suoi discorsi di carattere estetologico, ma proprio nel momento fondativo, epistemologico di questi discorsi, e non soltanto al livello del fare arte ma a quello della stessa concettualizzazione e comprensione del reale* >><sup>253</sup>.

Il montaggio delle attrazioni di Ejzenstejn così come il montaggio per associazioni di idee intrapreso successivamente da Godard hanno messo in pratica quell'operazione di riconfigurazione del mondo sensibile alla quale invitava anche Rancière, per cui ogni immagine si carica di numerosi rinvii teorici e visivi, che si trasformano nella mente dello spettatore in nuove fonti di riflessione, di immaginazione (nel senso dato da Didi-Huberman) e di azione.

Se si considerano quindi, per concludere, i cineasti dei film presi in esame in questo lavoro si può dedurre che solo alcuni di loro sono riusciti a riconfigurare in maniera efficace le principali categorie del reale e a realizzare dei lavori che potremmo definire, alla luce di queste suggestioni, *politici*; trattando il tema della diversità e dell'alterità, infatti, solo pochi registi hanno abbandonato effettivamente il principio della polarità vittima/carnefice o ex colonizzatore/nuovo colonizzato, non cadendo, quindi, nella tentazione di una

---

<sup>250</sup> G. De Vincenti, "Il testo a-specifico e l'agire", in: G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni*, Torino, Kaplan, 2008.

<sup>251</sup> G. Carluccio, F. Villa (a cura di), Op. cit., p. 52.

<sup>252</sup> Ivi, p. 55.

<sup>253</sup> Ivi, p. 57.

rappresentazione stereotipata dell'altro. Il ricorso anche mascherato allo stereotipo (che come ricorda H. Bhabha rappresenta una semplificazione non perché è una finta rappresentazione ma perché è una forma fissa, bloccata, di rappresentazione), sembra dimenticarsi e fare a meno della distanza che ci separa sempre, inevitabilmente, dall'"altro".

E' ciò che è accaduto nei film realizzati da L. Cantet, A. Kechiche o da N. Klotz, che hanno sì il merito di aver avvicinato il grande pubblico a tematiche di urgenza e rilevanza politica e sociale utilizzando uno stile classico e lineare, ma che non sono comunque riusciti ad attivare o mettere in gioco del tutto il significato più profondo dell'*agire* umano; cineasti come M. Haneke o C. Denis, invece, ci ricordano che quella distanza non può essere totalmente azzerata, e fanno emergere due importanti considerazioni finali sulle quali riflettere: da una parte l'impossibilità, in ogni caso, di comprendere sufficientemente l'"altro", e dall'altra il diritto di ognuno alla propria alterità, a ricoprire cioè quello spazio liminale che non per forza condanna all'isolamento o all'esclusione, ma che può garantire la libertà e l'autonomia culturali.

## **Filmografia essenziale :**

*J'ai pas sommeil*, C. Denis (1993)

*Petits frères*, J. Doillon (1999)

*L'Esquive*, A. Kechiche (2004)

*Caché – Niente da nascondere*, M. Haneke (2005)

*La blessure*, N. Klotz (2005)

*Entre les murs – La classe*, L. Cantet (2008)

*Le silence de Lorna – Il matrimonio di Lorna*, J.L. e P. Dardenne (2008)

*Welcome*, P. Lioret (2008)

## **Schede filmografiche.**

## **J'ai pas sommeil (1994)**

**Regia:** Claire Denis

**Sceneggiatura:** Claire Denis

**Produzione:** Agora Films S.A., Arena Films , France 3 Cinéma, Les Films de Mindif , M6 Films, Orsans , Pyramide Productions, Vega Film

**Produttori:** Fabienne Vonier, Ruth Waldburger, Bruno Pésery

**Montaggio:** Nelly Quettier

**Fotografia:** Agnès Godard

**Pellicola:** 35 mm, colore

**Durata:** 110 min.

**Cast principale:** Yekaterina Golubeva (Daiga); Richard Courcet (Camille); Vincent Dupont (Raphael); Alex Descas (Theo); Irina Grjebina (Mina); Line Renaud (Ninon); Béatrice Dalle (Mona); Sophie Simon (Alice); Patrick Grandperret (Abel); Simone Bonte (madre di Ninon); Kamil Tchalaev (Sacha).

### **Descrizione delle macrosequenze:**

#### **1) Visione aerea della città di Parigi.**

Interno di un elicottero che sta sorvolando la città di Parigi. In primo piano è inquadrato il dettaglio della scritta "Police Nationale" sulla manica della divisa di uno dei due poliziotti nell'elicottero. L'obiettivo si allarga e riprende l'uomo seduto, di spalle, mentre ride con il suo collega che è accanto a lui. Poco dopo, in controcampo, viene ripreso anche il collega, intento a pilotare l'elicottero. I due sono ripresi anche dal basso, sempre all'interno dell'elicottero, mentre ridono tra di loro.

Stacco. La macchina da presa filma dall'elicottero la fitta rete di autostrade di Parigi, la cui visuale è coperta dalla nebbia.

#### **2) L'arrivo di Daiga a Parigi.**

Ripresa che sembra in soggettiva di un'autostrada di Parigi, mentre scorrono i titoli di testa del film.

La macchina da presa si sofferma sul dettaglio della targa straniera di un'auto, poi riprende lateralmente l'automobile inquadrando la guidatrice, Daiga, una giovane ragazza lituana appena arrivata a Parigi.

Una macchina le si accosta, a bordo ci sono due uomini, che fissano la ragazza al volante.

Daiga sta ascoltando la radio e fumando una sigaretta, mentre guida verso la città.

Dal finestrino della sua auto si intravede da lontano il Sacro Cuore di Parigi.

Stacco. In campo lunghissimo si vede l'auto di Daiga che si ferma in fondo a una stradina.

#### **3) Daiga, Camille e l'hotel.**

In una stanza d'albergo semibuia si intravede il cadavere di una donna disteso sul pavimento, circondato da vermi e mosche. Esattamente fuori della porta della stanza una donna sta facendo le pulizie, ignara di tutto.

Stacco. Daiga è in auto e cerca un indirizzo nella piantina della città. Parallelamente, intanto, tre uomini, tra cui il protagonista Camille, scendono da una delle scalinate di Montmartre e arrivano ad una macchina. Discutono per qualcosa e Camille colpisce uno dei due. Il terzo uomo li separa, poi sale in auto con l'altro lasciando Camille a piedi. Il protagonista è vestito in maniera particolarmente elegante.



Con un montaggio parallelo la macchina da presa segue i due personaggi, Daiga e Camille: la ragazza entra in un caffè e si accende una sigaretta, mentre Camille si aggira da solo per le strade di Montmartre.

Daiga fa una telefonata dalla cabina del bar, poi va a pagare alla cassa, ma non riesce a comprendere il barista, che le parla in francese velocemente.

La ragazza paga ed esce dal bar. Due uomini la seguono fuori, e le dicono che non può lasciare la sua auto lì dove è stata parcheggiata. Daiga entra in auto e va via.

#### **4) La vita quotidiana di Camille. L'incontro di Daiga con sua zia.**

La macchina da presa inquadra in primo piano le mani di Camille, le cui unghie hanno uno smalto nero, poi sale lentamente riprendendo il suo corpo disteso su un letto, fino ad arrivare al viso del protagonista, coperto da un cuscino. Camille sposta il cuscino e scopre il suo viso. Accanto a lui c'è il suo nipotino, intento a osservarlo in silenzio. La macchina da presa inquadra il viso del bimbo in primo piano. Camille gli chiede perché non dorme.

Con un lento carrello laterale la m.d.p. mostra, dall'altra parte del muro, Theo, il fratello di Camille, anche lui sdraiato sul letto.

Stacco. Un'anziana signora è ripresa di spalle mentre sale le scale del palazzo in cui abita. La donna arriva davanti alla sua porta e trova Daiga ad aspettarla, con le valigie. La ragazza le dice il suo nome e le ricorda di essere sua nipote. La signora, dapprima confusa, si ricorda all'improvviso della ragazza e le inizia a parlare in lituano. Le due si abbracciano e la donna si dice contenta del suo arrivo.

Stacco nell'abitazione di Camille. Theo è in bagno con suo figlio, gli sta facendo lavare i denti. Entra anche Camille e inizia a togliersi il trucco che ha sul viso.

I due fratelli hanno un breve dialogo, e Theo si mostra diffidente nei confronti di Camille.

Camille si toglie i vestiti, e la macchina da presa lo riprende di spalle mentre si abbassa i pantaloni mostrando le calze a rete che indossa sotto, poi indugia sulla sua schiena. L'uomo entra nella doccia, sempre di spalle.

Stacco nell'appartamento della zia di Daiga. L'anziana signora fa sistemare la nipote nell'appartamento, poi le due escono. La macchina da presa le riprende dall'alto della rampa di scale del palazzo, mentre salgono all'ottavo piano. Le due incrociano per le scale un poliziotto, ma non sembrano sorprese.

Arrivate all'ottavo piano, la zia di Daiga bussa alla porta di un suo amico, che le fa entrare e le saluta calorosamente. Dentro, la donna chiede all'amico di poter prendere Daiga sotto il suo tetto e occuparsi di lei, ma lui le mostra gli altri coinquilini già numerosi, quasi tutti stranieri.

Daiga si accende una sigaretta ed esce a fumarla. Al piano di sotto, intanto, c'è un via vai di persone, e la polizia trasporta fuori da un appartamento il corpo di un'anziana signora che abitava lì.

Daiga esce fuori e viene avvicinata dai due uomini (due poliziotti in borghese) che la mattina l'avevano seguita fuori dal bar.

La zia la raggiunge fuori e le chiede chi siano quei due, e la nipote le risponde di averli già incrociati.

#### **5) Il lavoro di Theo.**

Theo sta guidando un camion per andare a lavoro, accanto a lui c'è il suo bambino. La macchina da presa li riprende frontalmente, mentre chiacchierano.

Stacco. Camille è per strada, sta passeggiando da solo. La m.d.p. lo segue con un carrello laterale.

Nuovo stacco su Theo, mentre sta montando una libreria nell'appartamento di una cliente.

Terminato il lavoro, la donna gli propone un assegno per il pagamento, ma Theo rifiuta e rispondendole in modo maleducato le chiede di essere pagato in contanti.

La cliente allora lo paga in contanti, ma meno del prezzo pattuito. Theo la minaccia allora di smontare e portare via il mobile, così che la donna è costretta a pagarlo quanto pattuito. Mentre Theo esce dall'appartamento, la signora gli ricorda che lui lavora illegalmente in nero, senza dichiarare nulla.

#### **6) Autodifesa.**

Interno di una palestra. Alcune anziane signore stanno seguendo un corso di autodifesa. La loro insegnante è anch'essa una signora anziana. Sono filmate tutte frontalmente, mentre si esercitano e gridano.

Daiga e sua zia le osservano attentamente, sedute su una panca della palestra. La zia spiega alla nipote l'importanza dell'autodifesa in Francia, specialmente a Parigi.

Stacco a casa della zia di Daiga. La signora sta pranzando con una sua amica, che è anche l'insegnante di autodifesa, e la convince a occuparsi di sua nipote Daiga.

#### **7) Gli incontri di Camille.**

Camille è in un negozio, si sta provando un completo in latex. Poco dopo si incontra con due uomini in un bar. Bacia uno di loro, e riceve dei soldi dall'altro.

#### **8) L'hotel.**

L'amica della zia di Daiga dirige un piccolo motel a Parigi, dove decide di ospitare la ragazza e di farla lavorare per lei.

Tra i clienti fissi dell'hotel c'è anche Camille, che entra con uno dei due uomini incontrati precedentemente.

In una delle stanze-magazzino dell'hotel, la signora prepara il letto per Daiga.

La ragazza va a farsi una doccia, e dalla finestra della sua stanza vede Camille con il suo amante, nella camera di fronte alla sua.

Poi scende alla reception dell'hotel e chiede alla signora di fare una telefonata. Nel frattempo, Camille e il suo amante scendono le scale e arrivano alla reception. Camille lascia la chiave della sua stanza alla signora, che gli ricorda che è indietro con il pagamento. Lui le risponde che la pagherà il giorno seguente e le bacia la mano. La signora, dapprima infastidita, si fa poi convincere.

#### **9) Le vie notturne di Parigi.**

E' ormai sera. Daiga esce dall'hotel e si incammina da sola per le strade di Parigi. Si ferma a prendere una crêpe in un bar e poi esce a mangiarla per strada. Viene seguita da un uomo, che la importuna e le dà fastidio. Per scappare dall'uomo la ragazza si rifugia in un cinema dietro l'angolo. Si tratta di un cinema che proietta film per adulti. Dentro la sala, Daiga è osservata da tutti gli uomini presenti.

#### **10) La famiglia di Theo.**

Theo è da solo nel suo appartamento, e non riesce a dormire a causa dei rumori del vicino di casa. Esce e va a bussare al suo vicino. Mentre è nel pianerottolo il suo bambino esce di casa, e lo raggiunge in pigiama. Theo lo prende in braccio e lo riporta dentro. Vedendo che neanche il piccolo riesce a dormire, lo porta fuori sul terrazzo del palazzo, e gli fa vedere Parigi di notte. Si sistemano con un sacco a pelo lì fuori, e cercano di addormentarsi.

Nel frattempo Mona, la compagna di Theo e madre di suo figlio, rientra a casa e non trovando nessuno va sul terrazzo e li vede.

La m.d.p. la riprende con dei carrelli laterali mentre cammina per la casa, in cerca di suo figlio.

Stacco sul primo piano del viso del bambino che dorme, e che viene svegliato dalle carezze della madre.

Stacco sul primo piano di Theo, che la guarda con risentimento. La donna si siede accanto a lui, e appoggia la sua testa sulla sua spalla. Theo la tratta inizialmente con freddezza, poi la accarezza in silenzio.

### **11) Lo show di Camille.**

In un bar malfamato, frequentato prevalentemente da uomini, Camille si esibisce cantando. La m.d.p. mostra prima i volti degli altri uomini, poi riprende Camille, vestito con un abito femminile di velluto, truccato e con dei guanti lunghi, mentre si esibisce davanti agli occhi di tutti. Tra il pubblico c'è anche il suo amante, che gli lancia uno sguardo di intesa. La m.d.p. gira intorno al corpo di Camille e lo riprende da diverse angolazioni. Nell'ultima inquadratura, alla fine dello show, Camille è ripreso di spalle.

### **12) Il giorno dopo.**

E' l'alba. Theo e la sua compagna si svegliano sulla terrazza. Stacco sulla strada. Camille è appena uscito dal locale notturno in cui si è esibito, saluta degli amici e rientra in metro con il suo compagno. Stacco nell'appartamento di Theo, che con la sua compagna riporta a casa, in braccio, il loro bambino.

### **13) Una delle vittime.**

Interno di un obitorio. In campo medio è in quadrato il cadavere di una donna. Nella stessa stanza, dei ricercatori stanno lavorando al microscopio.

### **14) Daiga tenta la fortuna.**

In uno dei bagni dell'hotel, Daiga sta facendo le pulizie insieme ad altre due ragazze, che stanno pulendo proprio la camera di Camille. Il ragazzo le sta anche aiutando. In un momento di pausa, Daiga prova a fare una telefonata. Chiede di un uomo, e le danno un indirizzo in cui trovarlo. La ragazza si cambia ed esce dall'hotel. Stacco al teatro Odeon di Parigi. Daiga sale le scale del teatro e parla con la segretaria del signore con cui ha appuntamento. L'uomo, un regista teatrale, sta facendo delle prove sul palco, con un'attrice. Dopo una lunga attesa, Daiga riesce a parlare con il regista durante una riunione. L'uomo le dice che purtroppo il lavoro che le aveva offerto tempo prima non è più libero e le chiede di tornare per uno spettacolo del prossimo anno. La ragazza annuisce e l'uomo, colpito dalla sua bellezza, la invita a cena e le promette di farla lavorare in futuro. Tornata all'hotel, Daiga si rimette a lavoro. La direttrice dell'albergo la raggiunge e chiede com'è andato il suo appuntamento, poi cerca di consolarla ricordandole quanto sia bella e giovane.

### **15) In ospedale.**

Camille è seduto nella sala d'attesa di un ospedale, forse sta aspettando i risultati di alcune analisi. Un'infermiera lo chiama e lo invita a seguirla.

### **16) La scelta di Theo di partire.**

Theo è a casa, sta suonando il violino. La sua compagna Mona rientra dopo poco, con delle buste della spesa: ha comprato delle cose per lui e per il bambino. Theo la informa di aver comparato i biglietti per andare nella Martinica. La donna va su tutte le furie, e lancia le cose appena comprate dalla finestra. Poi scende a riprenderle. A cena con una loro amica, Theo spiega che vuole lasciare la Francia e andare definitivamente a vivere nella Martinica con lei e suo figlio.

Camille bussava alla porta e Theo, sorpreso di vederlo lì, gli chiede che cosa voglia. Camille dice di aver bisogno di un favore da lui, ma non spiega di che cosa si tratti. Vedendo il fratello diffidente e irritato, Camille va via.

Mona mette a dormire il bambino. Theo invece si affaccia alla finestra e vede Camille andar via. Decide allora di seguirlo. Mona resta in casa con la sua amica, che si propone di badare al bambino purché Theo non lo faccia partire con lui per la Martinica.

Fuori, in strada, Theo raggiunge il fratello nella metro, e gli dà dei soldi. Camille gli risponde di non essere passato per chiedergli dei soldi, ma li prende comunque e sale di fretta in metro.

### **17) La lunga notte.**

In metro, Camille guarda assorto la propria immagine riflessa sui vetri delle porte.

Stacco all'interno di una discoteca. Camille balla con un ragazzo, la musica è assordante.

Stacco a casa di Theo. L'uomo sta discutendo con Mona del loro futuro. Lei non vuole partire, ma lui le dice che andrà comunque e porterà il bambino con sé. I due iniziano a litigare, lei lo schiaffeggia e Theo reagisce stratonandola e minacciandola.

Stacco fuori dalla discoteca. Camille, ripreso al buio, compra di nascosto della droga, poi torna all'hotel.

Nella hall del motel incontra Daiga, seduta davanti al televisore.

Stacco. Mona suona il citofono sotto casa di un'amica, che risponde arrabbiata per l'ora. Alla fine le apre e Mona entra.

Stacco nella stanza di Camille, che si trova lì con il suo amante, con cui ha una discussione. Camille ha infatti scoperto che l'uomo, suo complice in molti crimini, aveva pianificato di partire senza di lui. La m.d.p. resta vicina ai corpi e lascia il viso dei protagonisti quasi fuoricampo.

### **18) Gli omicidi di Camille.**

Giorno. Theo è con il suo bambino sul terrazzino di casa, lo tiene in braccio e guarda il panorama. La m.d.p. fa una panoramica dei tetti di Parigi, con il Sacro Cuore che si intravede in alto in fondo.

Nello stesso momento, Camille e il suo amante entrano nel cortile di un palazzo signorile, salgono le scale interne e aspettano all'ultimo piano che un'anziana signora rientri a casa.

La donna sale con l'ascensore e apre la porta di casa. Mentre sta per entrare, i due la spingono dentro e la bloccano. La signora prova a urlare, ma sviene poco dopo. Camille le toglie i gioielli che indossava e le sottrae i soldi dal portafoglio, mentre il suo complice cerca degli oggetti di valore nella casa. I due escono in silenzio, chiudendo la porta, e scendono le scale. Giù incontrano un fattorino che consegna la spesa a domicilio. L'uomo è diretto proprio a casa della signora appena aggredita. Mentre bussava più volte alla sua porta, la m.d.p. inquadra la signora stesa a terra, che si muove lentamente ma che non riesce ad alzarsi.

Stacco. Si apre un'altra porta, quella di un'altra anziana signora che sta rientrando in casa accompagnata con il complice di Camille. L'uomo le sta portando la busta della spesa. La signora gli offre da bere, e lui accetta educatamente. Mentre la donna è impegnata a preparare il caffè, viene aggredita da dietro da Camille. La m.d.p. non mostra esplicitamente la scena del delitto, ma inquadra solo le gambe della donna mentre viene lentamente uccisa da Camille.

Stacco.

Daiga si trova nella camera di albergo di Camille. Mentre pulisce la stanza trova delle foto che lo ritraggono seminudo.

Stacco. Panoramica delle case del quartiere durante la quale si ascolta una voce over, probabilmente tratta da una trasmissione televisiva, che parla della questione della sicurezza.

Stacco all'esterno. Camille, il suo amante e due amici attraversano la strada di notte e vanno in un ristorante. Seduti al tavolo, pagano il conto della cena. Camille è ripreso di spalle, mentre posa i soldi sul tavolo.

Stacco all'ospedale. Attraverso il vetro di una porta, si vede un poliziotto accanto a un letto che parla con la signora aggredita da Camille, che è ricoverata con gravi lesioni. L'uomo le chiede se si ricorda i vestiti del suo aggressore, e lei afferma di ricordarsi.

### **19) La festa di compleanno della madre di Camille.**

Interno, casa della madre di Camille. La donna apre la porta a suo figlio, appena arrivato con il suo compagno. I due entrano e salutano calorosamente tutta la famiglia.

Camille dà un regalo a sua madre, che lo abbraccia.

La m.d.p. si sofferma sulle foto di famiglia e sui regali ricevuti dalla madre.

La donna soffia le candeline della sua torta di compleanno, e abbraccia orgogliosa i suoi due figli. I tre si mettono in posa per una foto di famiglia.

Poco dopo parte una musica africana e la madre di Camille chiede al figlio di ballare con lei.

I due ballano vicini, ma poco dopo arriva Theo a dividerli ballando lui con la madre. Camille si insinua tra di loro, allontanando il fratello.

Il suo compagno osserva Camille mentre balla abbracciato alla madre.

### **20) Theo e i vicini di casa.**

Interno del palazzo di Theo. L'uomo sta rientrando a casa con suo figlio. Davanti all'ascensore incrocia i suoi vicini di casa, che stanno accompagnando fuori dei loro ospiti.

Arrivato al suo appartamento, Theo lascia entrare il bambino e si affaccia nella casa dei vicini, la cui porta è socchiusa. Spinto dalla curiosità entra nell'appartamento, apparentemente vuoto, e inizia a curiosare nelle varie stanze. L'inquilina dell'appartamento rientra ma vedendolo non si spaventa, e anzi lo rassicura sul fatto che non ci sono problemi.

### **21) Vite parallele e incontri nell'albergo a ore.**

Hall dell'albergo a ore dove vive Camille. In campo lungo si intravede la madre anziana della direttrice dell'hotel, che mangia da sola a un tavolo.

In campo medio ci sono Daiga e la direttrice, sedute a tavola a bere del vino e a chiacchierare.

La donna trova alla radio una canzone che le piace e alza il volume, invitando Daiga a ballare con lei. Le due ridono e scherzano, cantando e ballando sulle note della canzone.

Nel frattempo, l'amante di Camille scende le scale dell'hotel con un borsone in mano. E' ferito alla testa e sembra essere reduce da una colluttazione. Camille scende dopo di lui, e si siede sulle scale dell'albergo, pensieroso.

Stacco all'interno di una camera dell'albergo. Camille è lì con un altro uomo, uno dei loro due amici, con cui ha una relazione segreta. Entrambi osservano i soldi e i gioielli rubati all'ultima vittima di Camille.

L'amico di Camille si riveste ed esce dalla stanza. Nella hall incontra Daiga, le accende una sigaretta e scambia qualche parola con lei, poi va via in auto.

### **22) L'incidente d'auto.**

Daiga è in giro nella sua auto con due possibili acquirenti a cui vorrebbe venderla. I tre sono ripresi frontalmente. Uno dei due sta guidando per provare l'auto.

A un incrocio Daiga riconosce il regista teatrale con cui aveva fatto un colloquio, e decide di seguirlo. Così prende il posto del guidatore e si mette a inseguire l'uomo, finché non lo tampona ripetutamente.

Arrivata la polizia, il regista afferma di essere il solo responsabile dell'accaduto, riuscendo così a proteggere Daiga, verso la quale si sente in colpa.

Daiga si dirige con la polizia al commissariato, dove la raggiunge anche sua zia. Al commissariato, Daiga osserva uno degli identikit dei ricercati appesi alla parete, e riconosce il viso di Camille.

Stacco nella cucina dell'hotel, dove la direttrice discute con la zia di Daiga. Le due donne parlano della ragazza e dei problemi che sta causando.

### **23) Daiga segue Camille.**

Soggiorno della casa di Theo. L'uomo è con il suo bambino e con un familiare. Il bimbo gioca mentre Theo si sta vestendo per uscire.

Stacco all'esterno, in strada. Camille sta rientrando nell'hotel. Prende la sua chiave e sale in camera. Daiga lo incrocia nuovamente, e si ferma a osservarlo mentre sale le scale.

Stacco all'interno della stanza di Camille. Il ragazzo si cambia abito ed esce di nuovo. Questa volta Daiga è fuori dell'albergo ad aspettarlo, e quando lo vede andare via per strada decide di seguirlo.

Un carrello laterale segue Camille per strada, mentre cammina.

Il ragazzo si ferma in un caffè a bere un bicchiere. Daiga lo raggiunge poco dopo e ordina un caffè. I due si scambiano uno sguardo furtivo, poi lui le passa lo zucchero e le loro mani si sfiorano.

Il dettaglio delle loro mani è ripreso in primo piano.

Camille paga il conto e va via salutando Daiga, che ricambia.

### **24) La fuga di Mona e il fermo di Camille.**

Casa di Theo.

Mona veste il suo bambino per partire di nascosto. A casa con lei c'è un parente di Theo.

La donna prende un borsone ed esce di casa. Fuori c'è una sua amica ad aspettarla in macchina.

Stacco all'interno di un locale notturno, dove Theo sta suonando durante un concerto.

Tra il pubblico c'è anche Camille, che dopo un po' va via. La m.d.p. lo segue con un lungo travelling mentre cammina per la strada. Una macchina della polizia inizia a seguirlo di nascosto. Durante il lungo travelling si sente la stessa musica che proveniva dal locale. La musica si arresta, e i due poliziotti in borghese scendono dalla macchina e fermano Camille, chiedendogli i documenti.

Poi lo portano con loro al commissariato.

Stacco nell'hotel. Daiga è nella stanza di Camille e sta curiosando tra le sue cose; alla fine trova una busta piena di soldi, li prende e li nasconde sotto la sua giacca.

Nell'auto della polizia i due gendarmi iniziano a fare delle domande a Camille.

Stacco nella stanza di Daiga. La ragazza sta facendo le valigie e poco dopo esce dall'hotel.

Stacco sul primo piano di Mona e della sua amica. La donna si sente in colpa per essere scappata di casa e va a chiamare Theo da una cabina telefonica. Piangendo al telefono, gli lascia un messaggio in segreteria.

Tutte le scene sono montate con un montaggio alternato.

### **25) L'arresto di Camille.**

Panoramica di Parigi, in fondo alla quale si distingue il Sacro Cuore.

Mona ritorna a casa con il bambino, ma non trova Theo. Il vicino la informa che la polizia è passata lì poco prima e lui è andato via con loro.

Stacco nel commissariato. Primo piano di Camille mentre viene interrogato dalla polizia. Un poliziotto gli nomina l'elenco degli omicidi compiuti, i luoghi del delitto e i nomi delle vittime.

Camille annuisce e conferma di essere responsabile.

Il dialogo avviene in campo-controcampo.

Fuori dalla stanza dell'interrogatorio un altro poliziotto osserva la madre di Camille che sta aspettando il figlio, e le chiede come abbia fatto a non accorgersi di nulla.

Camille esce ammanettato e accompagnato da due poliziotti. La madre gli corre incontro, e accarezzandolo gli chiede perché abbia deciso di rovinarle la vita. Camille le risponde solo di portargli i suoi affari personali. La donna, in lacrime, si chiede ad alta voce come sia possibile che un bambino gentile e dolce com'era lui sia diventato, da adulto, un mostro.

In questa scena Camille è ripreso di spalle.

Nel corridoio, Camille incrocia Theo, al qual rivolge solo uno sguardo e un sorriso provocatori.

Theo va via da solo, senza la madre, e si imbatte nel complice di Camille, anche lui appena arrestato.

## **26) La fuga di Daiga.**

Daiga è nella sua auto, sta lasciando Parigi. Con sé ha i soldi rubati a Camille.

Su quest'ultima scena scorrono i titoli di coda.

## **Petits Frères (1999)**

**Regia:** Jacques Doillon

**Sceneggiatura:** Jacques Doillon

**Produzione:** Canal+; France 3 Cinéma; MK2 Productions; Marin Karmitz Productions

**Produttori:** Marin Karmitz

**Montaggio:** Camille Cotte

Fotografia:

**Pellicola:** 35 mm, colore

**Durata:** 92 min

**Cast:** Stéphanie Touly (Talia); Iliès Sefraoui (Iliès); Mustapha Goumane (Mous); Nassim Izem (Nassim); Rachid Mansouri (Rachid ); Dembo Goumane (Dembo); Sabrina Mansar (Sabrina); Gérald Dantsoff ( il patrigno); Simone Zouari Sayada (la madre); Myriam Goumane (Myriam); Goundo Goumane (Goundo); Halimatou Goumane (Halimatou); Fedora Saidi (la sorellina); Ludmilla Saidi (Ludmilla); Mohamed Fekiri (Momo); Karim Ferdjallah (Karim); Anthony Schmit (Anthony); David Estevez (David); Max Saint Jean ( il poliziotto); Philippe Guyral (l'ispettore)

### **Descrizione delle macrosequenze:**

#### **1) Il litigio e la fuga.**

Musica rap francese, sopra i titoli di testa.

Interno di un appartamento. Due ragazzine, Talia e sua sorella minore, sono sedute sul pavimento e accarezzano un cane, di nome Kim.

Un uomo, il loro patrigno, le sgrida e le intima di mandare via il cane che hanno trovato, poi minaccia di cacciare fuori di casa la stessa Talia. La ragazzina gli risponde male, e inizia a litigare furiosamente con lui, poi scappa di casa di corsa, portando il cane con lei.

Esce fuori e scende a prendere la metropolitana.

La musica rap ricomincia, mentre la macchina da presa a spalla segue la ragazza velocemente lungo la strada.<sup>254</sup>

#### **2) L'arrivo in banlieue.**

Talia arriva in una banlieue poco fuori Parigi, dove alcuni ragazzini seduti in un parco la osservano da lontano. Uno di loro, un suo amico, va verso di lei. I due chiacchierano, e Talia gli racconta quello che è successo col suo patrigno. Il ragazzino vuole aiutarla, e chiama un altro amico che forse la può ospitare a casa.

La ragazzina lo segue in un palazzo vicino, fino al suo appartamento.

Dei bambini aprono loro la porta e li invitano a entrare. Uno di loro, dell'età di Talia, si avvicina e le dice che può restare lì, che c'è un posto anche per lei.

L'appartamento è pieno di bambini, forse fratelli, che giocano tra di loro e iniziano a fare domande a Talia.

La ragazzina si siede sul divano con loro e iniziano a ridere e giocare con il suo cane.

I ragazzi, intanto, parlano e scherzano fuori nel parco, poi si salutano e vanno via.

---

<sup>254</sup> Lo stile del film, oltre alle condizioni in cui è stato realizzato e ai modi di produzione, è documentaristico: la macchina a spalla segue vorticosamente i personaggi nei loro movimenti. Gli attori scelti, inoltre, sono per la maggior parte non professionisti, ma presi dalle banlieues di Parigi in cui il film è prevalentemente girato.



### **3) Il rapimento del cane.**

Nell'appartamento dell'amico di Talia arrivano due ragazze, che non sono d'accordo con la presenza della ragazzina nella casa e vorrebbero cacciarla. Inizia una discussione tra loro e il ragazzo che ha deciso di ospitare Talia.

Stacco. E' sera, e tutti i ragazzi sono in soggiorno a giocare con i videogames.

Mentre Talia è intenta a giocare con gli altri, i ragazzini del quartiere decidono di rubarle il cane per poi rivenderlo. Lo attirano quindi con del cibo, approfittando della porta di casa rimasta socchiusa, e lo portano via con loro in uno scantinato.

Poco dopo Talia non trova il suo cane, e disperata lo va a cercare fuori, chiedendo aiuto anche agli altri.

### **4) Le ricerche e la vita in banlieue.**

Il giorno dopo, al parco, gli altri ragazzini giocano all'aperto.

Talia li raggiunge e capisce che sono stati loro a rubare il cane. Inizia così a litigare e li aggredisce anche fisicamente.

Uno di loro, Iliès, decide di aiutarla e la accompagna con il suo motorino in giro per la cité<sup>255</sup> a cercare il cane.

Tornano al parco senza averlo trovato, e si mettono a giocare a calcio.

Nel frattempo, i ragazzi che hanno rubato il cane di Talia vanno in un supermercato a comprare del cibo per far mangiare l'animale, e discutono tra loro su dove poterlo nascondere.

Iliès intanto va a procurarsi una pistola tramite un amico più grande, per prestarla a Talia.

Durante lo stesso pomeriggio, altri ragazzi rubano delle biciclette e tentano di rivenderle.

### **5) La pistola.**

Nell'appartamento in cui Talia è ospite lei e i bambini giocano in soggiorno, facendo capriole e ridendo tra di loro. Iliès passa a trovarla e le dà di nascosto il revolver che si è procurato per poter minacciare i ladri del cane. Le confida di aver fatto tutto questo solo per lei, perché ne è innamorato, e le chiede in cambio un bacio.

I ladri intanto portano Kim a casa loro e la fanno vedere ad altri amici.

Talia, invece, va con Iliès a provare la pistola in un bosco. Il ragazzo spara un colpo in aria.

I ladri di Kim passeggiano in giro con il cane, sperando di trovare qualcuno che voglia comprarlo.

Talia e Iliès si incamminano nel bosco e chiacchierano. Vengono ripresi attraverso un carrello all'indietro. Poi Talia va via, riprende la metro e passa a trovare una sua amica.

### **6) Il ritorno a casa di Talia e l'incontro con la madre.**

Talia decide di passare a vedere come sta sua sorella, e torna a casa. La sorellina la accoglie calorosamente, mentre il patrigno inizia a insultarla e le intima di non tornare più.

Talia entra nella sua stanza e prende qualche vestito, nascondendo la pistola che porta ancora con sé.

Poi parla con la sorella e cerca di convincerla ad andare via. Il patrigno le interrompe e la caccia via.

Sulla strada, fuori, Talia si imbatte in sua madre e le due iniziano a litigare: la ragazzina l'accusa di essere corresponsabile degli abusi del patrigno. La donna difende invece il compagno, e urla a Talia di andare via. La macchina a spalla rispecchia perfettamente l'agitazione nel loro dialogo, la rabbia di Talia e la violenza verbale della madre.

---

<sup>255</sup> Termine usato spesso nel film dagli stessi ragazzi come sinonimo di banlieue, periferia.

### **7) Il tentativo di rapina.**

Talia torna in banlieue e nella casa dei suoi amici.

Fuori, Iliès chiede a un'amica più grande di andare a scegliere e comprare un anello per Talia.

Talia, intanto, è di nuovo in viaggio in metropolitana diretta a Parigi. Esce dalla stazione e si dirige dentro un palazzo. Bussa a una porta con la pistola in mano e tenta una rapina. Minacciando gli inquilini dell'appartamento, si fa dare frettolosamente dei soldi e dei gioielli. Uscita di corsa nell'androne delle scale, la ragazzina si accascia per terra, terrorizzata per quello che ha appena fatto. La macchina da presa si sofferma sul viso stremato e impaurito della ragazza.

Poco dopo si rialza e, pentita, lascia almeno l'orologio appena rubato davanti alla porta della casa, e scappa via.

### **8) Le scorribande.**

Nel parco, i ragazzi giocano con Kim.

Talia arriva in banlieue con i soldi della rapina, e va con altri ragazzi a rubare il motorino di un malcapitato fattorino della pizza.

Una volante della polizia si accorge del fatto e li insegue senza riuscire a prenderli.

Di nascosto, Iliès dà l'anello a Talia, che sorride felice.

Tornata nella casa dei suoi amici, Talia gioca e si mette a cantare con loro.

Fuori, un paio di ragazzi più piccoli fanno progetti sul loro futuro: c'è chi dice che si sposerà, chi invece dice di volersi mettere nel business della droga.

Iliès vuole ricomprare il cane della ragazza, per evitare che venga ucciso. Propone così ai ragazzi che l'hanno rubato di restituirgli Kim in cambio di soldi. L'accordo sembra fatto, e il ragazzo mette subito al corrente Talia.

### **9) Il vestito da sposa.**

Talia è in casa con altre amiche, gioca con loro ad indossare un velo bianco facendo finta di essere delle spose.

All'improvviso si sente urlare da fuori e le ragazze si affacciano dalla finestra per vedere cosa succede: alcuni ragazzi del quartiere hanno rubato un camion pieno di generi alimentari, ma vengono trovati dalla polizia e inseguiti. Alcuni dei ragazzi vengono presi e ammanettati, altri riescono a scappare o a essere difesi da altri ragazzi del gruppo.

Talia resta in casa, non sembra stupita dell'accaduto. In serata la ragazza si mette a chiacchierare con un amico e poco dopo entrambi si addormentano.

### **10) La morte di Kim.**

Iliès scopre che il cane della ragazza è stato ucciso.

Talia, invece, è a casa e sta aspettando il ritorno del suo cane, mentre una delle sue coinquiline le dice che dovrà andarsene presto da lì.

Stanca di aspettare, la ragazza esce e va a cercare Iliès, chiedendo notizie di Kim. Il ragazzo le dà la brutta notizia, e le mostra il punto preciso del parco in cui ha sotterrato Kim. Talia reagisce molto male e piange disperata. La macchina da presa la riprende in primo piano, con le guance rigate dalle lacrime.

Uno dei suoi amici, per farla felice, le porta un cucciolo trovato per strada, ma Talia rifiuta di prenderlo.

Infuriata, la ragazza decide anche di restituire l'anello che Iliès le aveva regalato. Per cercare di tirarla su, il ragazzo la convince comunque a giocare a calcio con lui e i suoi amici.

La macchina a spalla li riprende freneticamente mentre giocano a calcio nel parco. A un certo punto Talia si butta a terra, con l'espressione sconfitta, e si mette a piangere. Iliès si siede accanto a lei e cerca di consolarla. Talia si alza e va via, camminando di fretta. Il ragazzo le corre dietro, chiedendole dove stia andando, e si offre di accompagnarla a Parigi.

### **11) Lo scontro con il patrigno e la lunga nottata.**

Iliès accompagna Talia a casa in motorino. Sotto casa, la ragazza incontra il patrigno, che le urla di andare via. L'uomo la spinge e la strattona con violenza. Iliès interviene e cerca di dividerli, ma il patrigno non smette di strattonare Talia. La ragazza allora tira fuori la pistola, e la impugna contro il suo patrigno. L'uomo riesce tuttavia a sottrargliela e la punta a sua volta contro i due ragazzi. Iliès riesce a farlo cadere, così lui e Talia riprendono l'arma e fuggono via in motorino. Dietro l'angolo, un'auto della polizia li vede e inizia a seguirli, cercando di farli accostare. Iliès però non si ferma, e riesce a seminarli.

I due ragazzi si rifugiano nel palazzo in cui abitano i loro compagni, e si siedono sulle scale. Iliès dà un bacio sulla guancia a Talia, che gli sorride.

La ragazza cerca ospitalità da una sua amica, che però non ha spazio per farla dormire, e allora esce fuori, ma viene disturbata da due ragazzi del quartiere, che la importunano. Per difendersi, Talia tira fuori la pistola e spara un colpo, spaventandoli e facendoli scappare.

Da una cabina pubblica telefona a sua madre, e con voce dolce le dice che Kim, il suo cane, è morto, poi le chiede come sta e la saluta dopo pochi minuti.

Distrutta, si addormenta alla fine sui gradini nell'atrio del palazzo.

### **12) La denuncia.**

Il giorno seguente, Talia e Iliès si incontrano e la ragazza gli comunica che dovrà partire con sua sorella. Iliès tenta di convincerla a restare in banlieue, e le propone di costruire una capanna nel bosco e di viverci insieme agli altri ragazzini del quartiere. Durante il loro dialogo i due sono ripresi sempre insieme all'interno dell'inquadratura, e mai in campo e controcampo.

Poco dopo li raggiungono gli altri ragazzi, e tutti insieme accompagnano a piedi Talia che deve tornare a Parigi. Passano vicino a una stazione della polizia, e uno dei ragazzi chiede a un agente che è lì fuori come si fa a diventare poliziotto; l'uomo sorride e risponde al ragazzo.

Proseguono poi tutti a camminare, parlando del futuro che ognuno ha immaginato per sé.

Talia li saluta e va a prendere la metro per Parigi.

Rientratata a casa, la ragazza trova sua sorella in lacrime, e cerca di consolarla. Poi esce, decisa a denunciare il loro patrigno.

Entra in una stazione della polizia e trova il coraggio di raccontare tutti gli abusi e la violenza del suo patrigno.

### **13) Il vestito da sposa e la “cerimonia” nuziale.**

Un motorino guidato da due amici di Talia sfreccia e si ferma davanti alla vetrina di un negozio di vestiti da sposa. I ragazzi forzano la vetrina e rubano un intero manichino con un vestito.

Intanto, Iliès e un suo amico rubano un asino che è legato a un albero vicino ad alcune roulotte parcheggiate.

I ragazzi lasciano il manichino spoglio sul muretto di una casa, e scappano via.

Talia corre a prendere la metropolitana, diretta in banlieue.

Nel frattempo, tutti i ragazzi del quartiere corrono verso Iliès che arriva sopra l'asino. Li raggiunge anche Talia che sale sull'asino al posto del ragazzo, e si incamminano tutti in un bosco.

L'intera sequenza è realizzata con un montaggio parallelo.

Arrivati in una radura, Talia vede l'abito da sposa appeso sui rami di un albero. La ragazza lo indossa sopra ai suoi vestiti, aiutata dagli altri, e prende in mano un bouquet di fiori.

Ogni ragazzo del gruppo fa un breve discorso di auguri alla coppia composta da Talia e Iliès.

Viene sistemato un finto altare, fatto di cartoni, davanti al quale si posiziona la coppia, mentre uno degli amici di Iliès fa la parte del prete che celebra il "matrimonio". Iliès dona nuovamente l'anello a Talia, che fa un discorso davanti a tutti gli amici.

La ragazza spiega che andrà presto a vivere con sua sorella in un istituto per ragazzi a Belleville, ma promette di tornare a trovare i suoi "fratelli" in banlieue.

Tutti iniziano a cantare in coro una canzone dal titolo Petits Frères (la stessa canzone che apre il film).

Il film si chiude con questa canzone, che prosegue sui titoli di coda

## **L'Esquive - La schivata (2004)**

**Regia:** A. Kechiche

**Sceneggiatura:** G. Lacroix, A. Kechiche

**Produzione:** Lola Films, Noe Productions

**Produttori:** J. Ouaniche

**Montaggio:** A. Benveja; G. Lacroix

**Fotografia:** L. Bakchev

**Pellicola:** 35 mm, colore

**Durata:** 117 min.

**Cast:** Osman Elkharraz (Krimo); Sara Forestier (Lydia); Sabrina Ouazani (Frida); Nanou Benhamou (Nanou); Hafet Ben-Ahmed (Fathi); Aurélie Ganito (Magalie); Carole Franck (La prof. di francese); Hajar Hamlili (Zina); Rachid Hami (Rachid); Meryem Serbah (La madre di Krimo); Olivier Loustau (Poliziotto); Rosalie Symon (Poliziotta); Patrick Kodjo Topou (Poliziotto).

### **Descrizione delle macrosequenze:**

#### **1) Gli amici e la ragazza del quartiere.**

Primo piano del viso di un ragazzo che sta discutendo con alcuni suoi amici, di cui si sentono le voci fuoricampo e che vengono ripresi tutti progressivamente. Si trovano in un parco, nel loro quartiere. Parlano l'argot rea di loro, una forma dialettale francese.

Poco dopo arriva Krimo, il giovane protagonista, che saluta frettolosamente gli amici e poi corre via: la macchina a spalla lo segue nei suoi movimenti.

Arriva sotto casa della sua ragazza, e la chiama da fuori con un fischio. La ragazza si affaccia e scende da lui. I due si incontrano per le scale, e discutono. Lei è arrabbiata con lui, lo insulta lo fa andare via.

#### **2) La madre.**

Krimo torna a casa, dove incontra la madre che sta stirando. Alla radio viene trasmessa una musica araba. Lei gli propone di andare a trovare il padre, che è in prigione, ma Krimo non vuole, e si mostra più interessato ad uscire con i suoi amici. I due si sorridono, e lui esce.

#### **3) Lidia.**

Andando si ferma nell'androne di un negozio, dove una sua compagna di scuola, Lidia, sta discutendo con un sarto per le misure del bellissimo costume che indosserà per la recita di fine anno. La ragazza indossa già l'abito e mostra subito un carattere forte e determinato. Lidia chiede l'opinione di Krimo sul vestito, il quale si mostra già affascinato dalla ragazza.

#### **3) Le prove.**

I due vanno in giro nel parco del quartiere e passano a salutare diversi amici. Lidia chiede a Krimo di accompagnarla alle prove per la recita. La macchina da presa si sofferma sui dettagli dei loro visi, e sugli occhi di Lidia. Inizialmente il ragazzo non vuole, poi si fa convincere.

Raggiungono così gli altri compagni di scuola che iniziano a discutere tra loro sul costume di Lidia e sui personaggi e i ruoli che ognuno ha nella recita. Krimo li osserva discutere e resta in silenzio, in un angolo.

Iniziano a provare all'aperto, e Lidia critica il modo di recitare di una delle sue compagne. Inizia una discussione accesa tra le due ragazze, in cui vengono coinvolti anche gli altri, compreso Krimo.

#### **4) Ritorno a casa.**

Krimo torna a casa, e trova la madre quasi addormentata sul divano. I due hanno un breve scambio verbale, e la donna gli dà un disegno da parte del padre, che il ragazzo attacca sul muro della sua stanza.

#### **5) In classe.**

Interno della classe. Le prove per la recita continuano, questa volta davanti all'insegnante di teatro.

La professoressa commenta e spiega il testo di Marivaux, "Le jeu de l'amour e du hasard", che stanno portando in scena.

#### **6) La richiesta.**

Esterno. Krimo va da Lidia, che è con le sue amiche, e le chiede timidamente di uscire, ma la ragazza declina l'invito.

#### **7) Il cambio di ruoli.**

Interno di un palazzo. Krimo si incontra con il ragazzo che ha il ruolo di Arlecchino nella recita scolastica, e gli chiede di rinunciare alla parte per darla a lui. Il ragazzo accetta.

#### **8) Gelosia.**

Esterno. Lidia sta ridendo e scherzando con le sue amiche quando viene interrotta dall'ex ragazza di Krimo, che fa una scenata di gelosia e accusa Lidia di volerlo sedurre.

#### **9) Incontri nel quartiere.**

Uno dei compagni di scuola va a cercare Krimo e gli riferisce della scenata fatta dalla sua ex ragazza.

Poco dopo Krimo va da Lidia e le confida di avere dei problemi ad imparare a memoria le battute, e le chiede di aiutarlo a ripetere, ma lei gli consiglia di farsi aiutare piuttosto dalla professoressa.

Poco dopo, Krimo si incontra con altri amici vicini di casa, e passeggiando con loro si imbatte nella sua ex ragazza, ma i due si ignorano.

La ragazza si ferma a parlare con uno di loro, che si offre a fare da intermediario tra lei e Krimo.

#### **10) Arlecchino. Prova in classe.**

Interno della classe. Krimo, vestito con il costume di Arlecchino, prova insieme a Lidia davanti alla classe e all'insegnante. La classe ride di lui, e la professoressa lo corregge continuamente.

La macchina da presa lo riprende in campo e controcampo rispetto all'insegnante e al resto della classe.

#### **11) Il corteggiamento.**

Krimo e Lidia provano da soli nel parco sotto casa, e lei lo aiuta a dire bene le battute.

Il ragazzo prova a baciarla, ma lei reagisce male e lo allontana. Lui le confida i suoi sentimenti, ma non viene ricambiato.

Lidia raggiunge di corsa le sue amiche e racconta loro l'accaduto.

Krimo, nel frattempo, incrocia i suoi compagni e torna da solo a casa. Gli amici parlano di lui, lo prendono in giro per aver iniziato a fare teatro e perché si è innamorato di Lidia.

### **12) Scontro con la professoressa.**

Riprendono le prove in classe, e questa volta la professoressa è particolarmente critica e aggressiva nei confronti di Krimo, e lo sgrida davanti a tutti. Dopo l'ennesimo rimprovero, Krimo abbandona la classe.

### **13) Litigi e incomprensioni.**

Esterno. Krimo si sfoga con un amico. I due vengono ripresi di spalle.

Stacco su un'inquadratura formalmente simile: una delle ragazze di scuola sta provando la parte ed è ripresa inizialmente di spalle. L'amico di Krimo la interrompe e l'aggredisce, obbligandola a parlare con Lidia e a convincerla a stare con Krimo.

La ragazza, spaventata, chiede aiuto a un'amica. Entrambe allora decidono di andare a cercare Lidia per raccontarle tutto. Si mettono a litigare. Dopo poco arriva anche l'ex ragazza di Krimo, che spiega loro la situazione. Le ragazze la convincono a lasciar stare Krimo e rassegnarsi.

### **14) L'aggressione della polizia.**

Stacco su Krimo e il suo amico di spalle. I due ricevono una telefonata e decidono di raggiungere le ragazze in auto.

Arrivati da loro, l'amico di Krimo cerca di lasciarlo da solo con Lidia, affinché i due possano parlare e chiarirsi. Krimo e Lidia entrano in macchina, mentre gli altri li osservano da fuori, poco lontano. Lidia si sfoga con Krimo, gli dice che ha bisogno di tempo per riflettere e decidere se vuole uscire con lui o no.

Poco dopo una macchina della polizia si ferma dietro di loro, e scendono tre poliziotti, che iniziano a interrogare e perquisire i ragazzi. La perquisizione diventa sempre più violenta, così come il linguaggio usato dai poliziotti. I ragazzi urlano ai poliziotti di smettere, ma loro continuano come se niente fosse, poi vanno via.

### **15) La recita scolastica.**

Interno della scuola. La recita ha inizio, i bambini delle diverse classi sfilano sul palco davanti al pubblico composto dalle loro famiglie. Nel camerino le ragazze della classe di Krimo, tra cui Lidia, chiacchierano e si preparano per lo spettacolo.

Terminato lo spettacolo dei bambini, il pubblico applaude.

Poco dopo entrano in scena i compagni di classe di Krimo. Lidia recita sicura di sé.

Parallelamente, Krimo osserva lo spettacolo dalla finestra dell'aula: il contrasto tra il silenzio dell'esterno e i rumori che provengono dall'interno è molto forte. Krimo osserva da fuori, con uno sguardo triste e disincantato, il suo compagno che veste il ruolo di Arlecchino.

Poi va via, dirigendosi verso casa. Parallelamente, la recita scolastica finisce, e tutti si alzano in piedi per applaudire i ragazzi. Anche la professoressa sorride soddisfatta. Le famiglie salutano e abbracciano i propri figli, in un clima generale di festa, accentuato da una musica gioiosa.

Fuori, il silenzio dei grossi palazzi di periferia, ripresi in campo lungo.

### **16) L'escluso.**

Esterno. E' probabilmente il giorno dopo la recita. Lidia cammina verso casa di Krimo, si ferma sotto la sua finestra e lo chiama. Il ragazzo è nella sua stanza, sbircia Lidia dalla tenda, ma non si affaccia né le risponde. Lidia va via. La macchina da presa si ferma qualche minuto sulla strada vuota.

## **La Blessure (2004)**

**Regia:** Nicolas Klotz

**Sceneggiatura:** Nicolas Klotz; Elisabeth Perceval

**Produzione:** Agora Films S.A., Arena Films , France 3 Cinéma, Les Films de Mindif , M6 Films, Orsans , Pyramide Productions, Vega Film

**Produttori:** Fabienne Vonier, Ruth Waldburger, Bruno Pésery

**Montaggio:** Nelly Quettier

**Fotografia:** Agnès Godard

**Pellicola:** 35 mm, colore

**Durata:** 163 min.

**Cast:** Noëlla Mossaba (Blandine); Adama Doumbia (Papi); Matty Djambo (Bibiche); Ousman Diallo (Moktar); Mamoudou Koundio (Steve); Gaston Ndiki-Nawete (Désiré); Mathieu Matula-Matayi (Donatien); Aminatou Yaro (Kary); Linda George (Fanny); Ibrahim Seaga Show (John); Amadou Diallo (Amadou); Lanceny Touré (Anderson); N'Gimpi Mintela (Anita); Nélia Tsosene (Sylvie); Mike Numbassi (Wonda); Miglaci Kouionguina (Célestin); Antoine Decourcelle (Antoine).

### **Descrizione delle macrosequenze:**

#### **1) L'interno dello squat.**

Rumore off di un respiro profondo. Interno di uno ambiente spoglio e semibuio. Inquadratura frontale e fissa di un uomo steso su un letto, dormiente. Stacco. Un uomo, forse lo stesso, mangia in una pentola un piatto di pasta. Stacco su un altro uomo che dorme su un materasso sistemato sul pavimento. Nella stessa stanza un telefono cellulare inizia a squillare, e un altro uomo, Papi, entra per rispondere. È sua moglie, Blandine, che lo informa di essere appena arrivata all'aeroporto francese di Roissy. Papi informa il suo compagno di stanza ed esce.

#### **2) Sull'autobus.**

Interno di un autobus: Papi si sta dirigendo verso l'aeroporto a prendere sua moglie. La macchina da presa indugia sui volti di altre persone presenti nel bus, tre ragazze che parlano tra loro e un ragazzo solo.

#### **3) All'aeroporto di Roissy: il fermo, le perquisizioni e l'espulsione.**

I colori delle scene girate all'interno dell'aeroporto sono più freddi, cupi, diversi rispetto a quelli delle scene precedenti.

Stacco: un carrello segue Papi che cammina nell'aeroporto. Un brusco stacco si apre sul primo piano di un poliziotto francese, che con un'espressione fredda e immobile ascolta le richieste di un gruppo di persone, di origine africana, che chiedono informazioni sui loro parenti appena arrivati dall'Africa. Papi, anch'egli arrivato all'ufficio della dogana, viene informato dai poliziotti che a un gruppo di africani, tra cui sua moglie, è stato negato l'accesso nel territorio francese.

Una breve inquadratura mostra due poliziotti in campo medio, che osservano in silenzio la scena.

Stacco all'interno di un ufficio della polizia: un poliziotto in piedi, ripreso in campo lungo, osserva da una piccola finestra le perquisizioni degli immigrati che stanno avvenendo nella stanza accanto.



Con uno stacco la macchina da presa riprende frontalmente il gruppo di immigrati trattenuti in attesa di essere chiamati dalla polizia. Una poliziotta entra nella stanza in cui si trovano e ne fa uscire alcuni, che si dirigono in un altro ufficio per essere interrogati, perquisiti e visitati. Si tratta di persone provenienti da paesi diversi, ma tutti stranieri.

In un'altra stanza, due poliziotti chiamano altre persone tra cui Blandine. Iniziano i primi scontri sia verbali che fisici di alcuni immigrati con la polizia.

Blandine viene condotta con un'altra donna in un'altra stanza, interrogata e costretta a spogliarsi per essere perquisita e visitata. La poliziotta che la visita è ripresa di spalle, come accadrà spesso nel corso del film.

Stacco all'interno della sala di attesa: Blandine si trova lì insieme agli altri immigrati trattenuti dalla polizia. Entra un poliziotto che fa un elenco di nomi di coloro che dovranno tornare in Africa con il prossimo aereo. L'inquadratura è fissa, e il poliziotto ha il volto fuoricampo. In fondo all'inquadratura c'è un altro poliziotto, che resta fuori fuoco.

Gli immigrati vengono portati in una sala a parte, in cui li aspettano altri poliziotti vestiti di nero, che li fanno salire con la forza nel bus che li condurrà all'aereo. Stacco all'interno del bus: i poliziotti restano spesso col volto fuoricampo, mentre gli immigrati vengono ripresi frontalmente. La ripresa in soggettiva del guidatore del bus mostra il percorso esterno verso l'aereo. Una volta arrivato, iniziano gli scontri violenti tra gli immigrati e la polizia, di fronte allo sguardo impassibile di altri poliziotti e del comandante dell'aereo.

Nello stesso momento, altri immigrati vengono caricati con la forza su un altro bus. E' lì che Blandine si ferisce a una gamba.

#### **4) La ferita e la deposizione.**

Interno, un'altra sala di attesa.

Inquadratura fissa su Blandine a terra, ferita a una gamba, con il volto chino. Nella sala ci sono altri immigrati rimasti feriti come lei. Un avvocato le rivolge la parola e la interroga su ciò che è accaduto. L'uomo riesce a convincere alcuni poliziotti a rilasciare Blandine. La donna firma alcune carte e va via.

#### **5) La denuncia.**

Interno di un ufficio: l'avvocato di Blandine consegna il verbale dell'accaduto a un uomo, probabilmente un altro avvocato, e gli chiede un consulto legale. I due uomini vengono ripresi in campo- controcampo. L'uomo più anziano gli sconsiglia di andare avanti con la denuncia, ma il giovane avvocato sceglie ugualmente di denunciare il fatto.

#### **6) Il saluto.**

Esterno. Papi si trova con altri due amici fuori dell'istituto in cui Blandine è ancora bloccata. La chiama con il cellulare e la fa affacciare dalla finestra della sua stanza, per salutarla da lontano con la mano.

#### **7) Informazioni.**

Interno di un ufficio. Papi si trova lì con altri due amici per essere aggiornato sulla situazione di Blandine, ma gli agenti gli comunicano che l'orario per le informazioni è scaduto.

#### **8) Lo squat.**

Interno dello squat. Papi pulisce e sistema la sua stanza in previsione del ritorno di Blandine.

### **9) Il quartiere degli squat.**

Esterno. Notte. Nel quartiere parigino in cui si trovano gli squat, un gruppo di immigrati chiacchierano per strada, e mangiano davanti a un fuoco. Alcuni trasportano un divano. Stacco all'interno di uno squat. Due uomini portano il divano su per le scale. Un uomo ben vestito sale e entra in uno degli squat, portando alcune ragazze prese dalla strada, in cerca di un posto in cui dormire, ma si rende subito conto del degrado in cui si trova.

Stacco all'interno di un'altra stanza. Un paio di ragazzi lavorano ai calcinacci. Alcune ragazze li osservano in silenzio.

### **10) Fuori e dentro Roissy.**

Ripresa esterna dell'aeroporto di Roissy. Stacco all'interno della stanza in cui è ricoverata Blandine. La donna parla con la sua compagna di stanza, entrambe si raccontano la loro storia.

Stacco all'interno di un bagno pubblico. Un poliziotto medica la ferita di Blandine.

Stacco all'esterno dell'aeroporto: un gruppo di immigrati in fila vengono caricati con la forza su un'auto della polizia.

### **11) Il ricongiungimento.**

Esterno. Fuori dall'aeroporto i familiari degli immigrati bloccati a Roissy possono finalmente riabbracciarli. Tra loro c'è anche Papi, che si riunisce con sua moglie Blandine. La macchina da presa li riprende in campo lungo.

Stacco. Papi e Blandine tornano a casa in metro. Papi le parla ma lei ha lo sguardo assente, distratto. Dopo poco la donna si copre la testa e il viso con un foulard, quasi a non volersi fare riconoscere.

### **12) Ritorno agli squat.**

La coppia ricongiunta è tornata nello squat in cui vivono. Blandine cerca di riposare sul letto, ma è disturbata dal rumore dei lavori che stanno facendo nella stanza accanto.

Stacco. Primo piano di alcuni pesci appena pescati che galleggiano in un secchio. Voce over di un ragazzo che racconta a Papi quello che gli è accaduto con la polizia. La macchina da presa inquadra Papi che sta pulendo uno dei pesci, mentre ascolta il racconto del ragazzo.

Stacco sulla camera di Blandine. La donna dorme stesa sul letto, con il foulard sul viso. Papi la osserva in silenzio mentre mangia.

### **13) Vita quotidiana negli squat.**

Esterno, giorno. Una donna riempie delle taniche di acqua, ad una fontana che si trova all'entrata di un cimitero pubblico. Un'altra sistema dei fiori vicino a delle tombe.

Stacco. Primo piano del volto di una donna, che guarda fuori dalla finestra. Stacco su un altro primo piano di un'altra donna, anch'essa alla finestra. Anche lei ha lo sguardo fisso su un punto.

Accanto, due donne parlano sottovoce.

Stacco all'interno di uno squat pieno di persone che chiacchierano tra di loro; altri fumano in disparte, un uomo fuma sdraiato su un letto. Una musica allegra fa da sottofondo.

In un'altra stanza quattro donne si provano dei vestiti. Nella sua stanza, Blandine è seduta sul letto, semi svestita per il caldo, e chiede un bicchiere d'acqua. In un'altra stanza Papi e un suo amico si stanno lavando.

### **14) Parentesi musicale.**

Blandine e Papi sono in camera da letto. Lui le medica la ferita alla gamba. Parte una musica over.

Stacco in un'altra stanza dello squat, in cui un uomo suona la chitarra e canta una canzone araba molto suggestiva. Alcuni sono seduti ad ascoltarlo.

La musica arriva anche nella stanza di Blandine e Papi. I due iniziano a parlare: Blandine parla dei suoi bambini che sono rimasti in Africa. La macchina da presa torna a inquadrare il musicista che canta.

### **15) La pioggia.**

E' notte. Blandine non riesce a dormire, cammina avanti e indietro nell'oscurità della sua stanza.

Stacco su un uomo che dorme disteso per terra, all'aperto, nello stesso cimitero visto precedentemente. E' l'alba, e inizia a piovere.

Dall'interno dello squat si sente la pioggia battere sulle pareti. Blandine è intenta a lavarsi i capelli in un secchio di acqua.

### **16) La ragazza.**

Esterno, giorno. Un uomo raccoglie dei frutti da un albero, poco più avanti, in strada, due ragazze parlano delle condizioni di salute di una di loro, che inizia a sentirsi male e vomita. Il suo volto viene ripreso in primo piano.

### **17) Il racconto di Blandine.**

Blandine è nello squat: mangia e parla con due amici. Uno di loro si allontana e si siede su una poltrona, iniziando a parlare delle condizioni dei sans papier e degli scontri con la polizia. E' rivolto a loro, ma è ripreso frontalmente e sembra parlare direttamente alla macchina da presa.

Stacco nella stanza di Blandine. Papi le chiede perchè si sia chiusa in un mutismo e non voglia uscire. La sprona a vestirsi. I due sono agli angoli opposti del letto e si danno le spalle.

La donna si decide a parlare, e inizia un lungo racconto che sembra un monologo fatto a se stessa. Il suo sguardo è perso nel vuoto, mentre racconta nel dettaglio cosa le è successo a Roissy. La macchina da presa la riprende in primo e primissimo piano mentre racconta.

### **18) Libertà.**

Esterno dello squat. Alcuni degli immigrati sono in partenza, e portano fuori le loro valigie. Blandine prepara la sua borsa ed esce con suo marito. Nella metro gli sorride per la prima volta. I due si mettono a vendere frutta fuori da una stazione della metro.

Verso sera, tornano a casa a piedi, passeggiando per le vie e i negozi illuminati di Parigi. Per la seconda volta nel film si sente una musica diegetica, che li accompagna.

### **19) Un nuovo lavoro.**

Esterno, giorno. Blandine sta aspettando Papi, che si è appena accordato per un nuovo lavoro per il quale dovrà partire. Appena arrivato, le dà indicazioni per farla andare a stare in una nuova casa.

Papi raggiunge così un gruppo di altri immigrati e sale con loro su un camion diretto fuori Parigi.

La macchina da presa indugia sui volti e sulle espressioni di ognuno.

L'ultima sequenza del film è una lunga soggettiva dal retro del camion in cui si trova Papi con gli altri compagni di viaggio, durante la quale si ascolta il lungo monologo di uno degli uomini, che racconta le proprie esperienze di vita, le proprie speranze e disillusioni sul futuro, condivise silenziosamente da tutti gli altri.

Lo schermo si fa nero e la voce over dell'uomo continua ancora per qualche minuto.

## **Caché – Niente da nascondere (2005)**

**Regia:** Michael Haneke

**Sceneggiatura:** Michael Haneke

**Produzione:** Les Films du Losange, Wega Film, Bavaria Film, Bim

**Distribuzione:** Arte France Cinéma, France 3 Cinéma, ORF Film/Fernseh-Abkommen

**Produttori:** Andrew Colton; Valerio De Paolis; Veit Heiduschka; Michael Katz; Margaret Ménégoz; Michael Weber

**Montaggio:** Michael Hudecek; Nadine Muse

**Fotografia:** Christian Berger

**Pellicola:** 35 mm, colore

**Durata:** 117 min.

**Cast:** Daniel Auteuil (Georges Laurent); Juliette Binoche (Anne Laurent); Maurice Bénichou (Majid); Annie Girardot (madre di George); Bernard Le Coq (capo editore di George); Walid Afkir (figlio di Majid); Lester Makedonsky (Pierrot Laurent); Daniel Duval (Pierre); Nathalie Richard (Mathilde); Denis Podalydès (Yvon); Aïssa Maïga (Chantal); Christian Benedetti (padre di George); Annette Faure (madre di George da giovane); Hugo Flamigni (George da bambino); Malik Nait Djoudi (Majid da bambino); Julie Recoing (assistente di George).

### **Descrizione delle macrosequenze:**

#### **1) Inquadrature esterne della casa di Georges.**

Esterno. Inquadratura fissa in campo lungo su un palazzo signorile, ripreso dalla strada. Una donna esce dal portone. Dopo qualche minuto si ascolta un dialogo tra i due protagonisti, le voci sono over rispetto all'immagine. I due stanno commentando il contenuto di un video, ricevuto davanti casa.

Stacco. Stessa inquadratura in campo medio, di notte. Il protagonista, Georges, esce dal portone per cercare qualcuno, poi rientra.

Stacco sulla stessa inquadratura di partenza della casa, e stesse voci over. L'immagine diventa sfocata, come se qualcuno stesse riavvolgendo una videocassetta. I due protagonisti continuano a commentare i dettagli del video.

#### **2) Interno della casa.**

Interno della casa dei Laurent. La coppia spegne il videoregistratore e si siede a tavola per cenare. Lei, Anne, è ripresa prevalentemente di spalle, lui di profilo.

Arriva anche il loro figlio, Pierrot, che si siede a tavola.

#### **3) Momenti di vita quotidiana: la piscina; il lavoro in televisione.**

Pierrot sta nuotando in una piscina. Il suo insegnante gli dà dei consigli dal bordo piscina.

Stacco. Ripresa esterna e notturna della casa dei Laurent, in campo lungo.

Un'auto arriva e si parcheggia lungo strada: è quella di Georges, che sta rientrando a casa.

Stacco all'interno di uno studio televisivo. In un salotto, Georges saluta i suoi telespettatori. Con uno zoom all'indietro la macchina da presa si allontana da lui e dai suoi ospiti in studio.

Finita la trasmissione, Georges riceve una chiamata e si allontana: è sua moglie Anne.

#### **4) Una seconda videocassetta.**

Inquadratura di una videocassetta avvolta da un disegno che sembra fatto da un bambino. La videocassetta mostra la stessa inquadratura fissa che apre il film: la casa dei Laurent è ripresa dall'esterno, in campo lungo, questa volta di notte.

La voce over di Anne commenta nuovamente il video.

Brusco stacco sul primo piano di un bambino, che guarda in camera, con la bocca sporca di sangue.

Torna nuovamente l'inquadratura esterna e notturna dell'abitazione dei Laurent.

Stacco sul disegno, che mostra un viso dalla cui bocca esce del sangue. I coniugi Laurent commentano il disegno facendo delle supposizioni, pensando che possa essere uno scherzo fatto da un amico di Pierrot.

L'inquadratura si allarga e mostra i coniugi di spalle, intenti a guardare davanti alla tv il contenuto della videocassetta. Georges spegne il videoregistratore.

#### **5) La denuncia.**

Il giorno seguente Anne riceve una telefonata per Georges, e subito dopo una seconda telefonata anonima.

Stacco all'interno dell'ufficio di Georges, dove la segretaria lo informa che ha chiamato poco prima Anne. Georges la richiama, mentre nota una cartolina appena arrivata che è sulla sua scrivania. La cartolina ha un disegno identico a quello che avvolgeva la videocassetta.

Stacco all'esterno di una stazione della polizia: i coniugi Laurent stanno uscendo da lì, quando un ciclista rischia di investire Georges. Georges lo insulta, e il ciclista torna indietro per litigare a sua volta. Anne cerca di calmarli, per evitare una lite.

Il contrasto tra la calma del ragazzo di colore che era sulla bici e l'arroganza di Georges è evidente.

Georges e Anne tornano in auto, e vanno via.

#### **6) Ancora minacce.**

Inquadratura esterna in campo lungo della scuola di Pierrot. Il ragazzino esce da lì e sale nella macchina del padre, che è passato a prenderlo. Pierrot gli dice di aver ricevuto a scuola una cartolina a suo nome, la stessa che aveva ricevuto Georges in ufficio.

#### **7) Il perturbante.**

Stacco su un'inquadratura notturna, fatta dall'alto, della strada in cui abitano i Laurent.

Brusco stacco sullo stesso bambino visto in precedenza, al buio, che guarda di sbieco verso la macchina da presa.

#### **8) Un ospite inatteso.**

Stessa inquadratura esterna della casa dei Laurent, in campo lungo.

Georges esce di casa col figlio, ed entra in macchina con lui.

Stacco all'interno della sala da pranzo dei Laurent, dove la coppia sta cenando con degli amici.

Uno dei loro amici racconta una storia divertente. All'improvviso bussano alla porta, Georges va ad aprire ma non trova nessuno, così esce fuori sulla strada e urla contro il suo molestatore.

Rientrando, trova un'altra videocassetta sullo zerbino davanti alla porta.

Georges cerca di nascondere agli altri il fatto, ma Anne racconta tutto ai loro amici. Così il marito mostra a tutti la videocassetta, e la inserisce nel videoregistratore.

Il video contenuto è un'inquadratura in soggettiva, da un'auto che si dirige verso un casale in campagna, la casa dell'infanzia di Georges.

### **9)Visita di Georges alla madre.**

Georges è a casa di sua madre, è andato a trovarla per parlarle di Majid, un bambino algerino che i suoi avevano adottato. La madre di Georges non si ricorda inizialmente di lui, ma in seguito afferma di collegarlo a un brutto ricordo. Georges le dice di averlo sognato, ma la madre cambia velocemente discorso. Georges resta a dormire dalla madre, per ripartire il giorno dopo.

### **10) L'incubo di Georges.**

Anne è alla presentazione di un libro, ed è al telefono con Georges.

Con un brusco stacco la macchina da presa inquadra una scena da mattatoio: una gallina viene sgozzata con un'accetta. E' Majid a sgozzare la gallina, davanti agli occhi spaventati del piccolo Georges. L'animale, semimorente, si muove nervosamente a terra. Majid solleva l'accetta e si dirige minacciosamente verso Georges.

Si tratta però di un incubo, e Georges si sveglia di colpo sudato e agitato. Esce dalla casa della madre e riparte.

### **11)L'indirizzo di Majid.**

Soggettiva di un'auto che percorre una strada di Parigi.

Con un'altra soggettiva si vede qualcuno camminare lungo un corridoio e arrivare a una porta.

La sequenza viene "riavvolta", e poco dopo le voci over di Anne e Georges fanno capire che si tratta ancora del contenuto di una delle videocassette.

I due analizzano i dettagli della sequenza video, in particolare l'indirizzo indicato da un cartello stradale.

Georges decide così di recarsi a quell'indirizzo, anche se la moglie insiste per chiamare la polizia.

Georges ammette di sospettare di una persona, ma non vuole parlarne ad Anne, che si infuria per questo.

### **12)A casa di Majid.**

Inquadratura in campo lungo dell'edificio mostrato nella videocassetta.

Georges osserva il palazzo dall'interno di un bar.

Stacco e soggettiva di Georges, che percorre lo stesso corridoio visto nella videocassetta.

L'uomo bussa a una porta. Gli apre un uomo, che mostra di conoscerlo e gli dà del tu, facendolo entrare in casa.

Dialogo in campo-controcampo tra Georges e l'uomo. Georges gli chiede spiegazioni, mostrandogli il disegno che ha ricevuto.

I due si siedono a un tavolo. L'uomo confida a Georges di averlo riconosciuto guardandolo in tv.

Georges gli chiede insistentemente che cosa vuole, ma non ottiene risposte dall'uomo.

Improvvisamente Georges sembra averlo riconosciuto, ed entrambi iniziano a fare delle allusioni alla loro infanzia.

Georges lo minaccia ma l'uomo nega di avergli spedito delle cassette. Così Georges se ne va dall'appartamento. Tornando, entra nello stesso bar di prima e si prende un caffè. Da lì chiama sua moglie, e le racconta di essere andato lì ma di non aver trovato nessuno.

### **13) La storia di Majid.**

I Laurent seguono una gara di nuoto del figlio.

Stacco brusco sul contenuto di un video: si tratta della conversazione già avvenuta tra Georges e Majid, ripresa da una diversa angolazione, e messa su un'altra videocassetta.

La ripresa mostra anche quello che è avvenuto dopo che Georges è uscito, in particolare Majid che, rimasto solo, piange disperato.

La voce over di Anne commenta le immagini, che la donna che sta mostrando a Georges. I due sono a casa, e Anne rimprovera il marito per averle mentito. Lui si scusa, e le racconta finalmente la storia di Majid, un bambino algerino adottato e poi riportato via dai genitori di Georges. In particolare, Georges racconta l'episodio storico del 17 ottobre 1961, giorno del massacro, da parte della polizia francese, degli algerini che stavano manifestando a Parigi a favore del Fronte di Liberazione.

Georges confessa di aver detestato il suo fratellino adottivo, e di averlo fatto cacciare.

#### **14) Incontro col direttore.**

Il direttore della trasmissione di Georges decide di parlargli di una videocassetta che ha ricevuto, che mostra la conversazione tra Georges e Majid. Georges allora gli spiega della situazione con Majid.

Georges decide allora di tornare a casa di Majid. Bussa alla sua porta ma non trova nessuno.

Anne, nel frattempo, piange e si sfoga con un suo amico e collega, che cerca di consolarla.

#### **15) Pierrot sembra scomparso.**

Stacco su alcune immagini del telegiornale che Georges sta guardando, che raccontano delle missioni militari italiane a Nassirija.

Anne rientra a casa, e chiede dove sia Pierrot. Neanche Georges sa dove sia, e i due iniziano a preoccuparsi per loro figlio.

Il ragazzo non torna a casa, così i genitori preoccupati iniziano a cercarlo, chiamando i suoi amici.

Anne cerca degli indizi nella stanza del figlio, ma non trova nulla.

I due vanno alla polizia, e denunciano la scomparsa di Pierrot. Georges, convinto che Majid sia responsabile, va a casa dell'uomo accompagnato da due poliziotti.

Arrivati alla casa, trovano solo il figlio di Majid, che nega ogni tipo di responsabilità.

Sia il ragazzo che Majid vengono comunque prelevati dalla polizia.

A casa, Anne aspetta George con una coppia di amici. Il marito torna a casa e la aggiorna sulla situazione. Georges non riesce a trattenere le lacrime.

Poco dopo, Pierrot torna a casa accompagnato dalla madre di un suo amico, da cui era stato di nascosto.

Anne cerca di parlare con suo figlio, per tentare di capire perché non è tornato a casa. Il figlio è reticente a parlare, e si mostra semplicemente geloso della madre.

Il giorno seguente, anche Georges parla con il figlio per rassicurarlo.

#### **16) Il suicidio.**

Georges sta supervisionando il montaggio di una puntata della sua trasmissione. In soggettiva si vedono direttamente le immagini nel corso del montaggio, commentate da Georges. L'uomo riceve una telefonata e si dirige frettolosamente a casa di Majid.

Appena arrivato, Majid gli dice di averlo invitato perché voleva che lui fosse testimone. Georges non capisce, finché Majid, all'improvviso, si taglia la gola con un coltello davanti a lui.

Georges resta immobilizzato davanti al cadavere di Majid, poi esce dalla casa.

La macchina da presa resta fissa durante tutta la sequenza, e riprende i due con un'unica inquadratura in campo medio.

#### **17) Il trauma infantile.**

Esterno di un cinema.

Stacco all'interno della casa di Georges, che è appena rientrato. L'uomo resta al buio, e va meccanicamente nella sua camera. Camminando al buio, telefona alla moglie, che è nel soggiorno con degli ospiti, e le chiede di liberarsi di loro e di raggiungerlo nella loro stanza. Anne arriva, e Georges le racconta del suicidio di Majid e del loro trauma familiare, dell'episodio della loro infanzia in cui Georges fece la spia accusando Majid con i suoi genitori.

Tutto il dialogo tra Georges e Anne avviene al buio.

### **18) La visita del figlio di Majid.**

Georges sta entrando nel suo ufficio quando viene fermato dal figlio di Majid.

Il ragazzo dice di volergli parlare e lo segue nell'ascensore, ma Georges cerca di evitarlo.

Il giovane lo accusa di essere responsabile del suicidio di suo padre e di avergli negato la possibilità di un futuro.

### **19) Il lungo sonno.**

Inquadratura esterna della casa dei Laurent. Georges è appena rientrato. E' distrutto e prende un sonnifero per riuscire a dormire. Chiude le tende della sua stanza e si mette a dormire.

Poco dopo, la macchina da presa visualizza quello che potrebbe essere il suo sogno, proveniente dai ricordi di infanzia.

Un'inquadratura fissa, in campo lungo, riprende il casale dei Laurent in campagna. Una macchina si ferma davanti al casale. Un bambino, Majid, esce dal casale e, disperato, cerca di scappare, ma viene ripreso, caricato sulla macchina e portato via.

### **20) Le nuove generazioni.**

Esterno. Inquadratura fissa della scuola di Pierrot, ripresa in campo lungo.

In lontananza, sul lato sinistro dell'inquadratura, si può vedere Pierrot che esce da scuola e che viene fermato dal figlio di Majid. I due scendono le scale insieme e si mettono a parlare, ma non si può sentire quello che si dicono. Poi il figlio di Majid va via.



## **Entre les murs - La classe (2008)**

**Regia:** Laurent Cantet

**Sceneggiatura:** F. Bégaudeau; R. Campillo; L. Cantet

**Produzione:** Haut et Court

**Produttori:** C. Benjo; C. Scotta

**Montaggio:** R. Campillo

**Fotografia:** P. Milon

**Pellicola:** 35 mm, colore

**Durata:** 128 min.

**Cast:** François Bégaudeau; Nassim Amrabt; Laura Baquela; Cherif Bounaïdja Rachedi; Juliette Demaille; Dalla Doucouré; Arthur Fogel; Damien Gomes; Louise Grinberg; Qifei Huang; Wei Huang; Franck Keita; Henriette Kasaruhanda; Lucie Landrevie; Agame Malembo- Emene; Rabah Nait Oufella; Carl Nanor; Esmeralda Ouertani; Burak Ozyilmaz; Eva Paradiso; Rachel Régulier; Angelica Sancio; Samantha Soupirot; Boubacar Touré, Justine Wu.

### **Descrizione delle macrosequenze:**

#### **1) I primi giorni di scuola. I docenti e gli alunni.**

La prima inquadratura del film si apre con il primo piano del viso del professore di lettere, François Bégaudeau, di profilo, mentre beve pensieroso un caffè fuori della scuola media in cui insegna.

L'uomo si alza e si dirige verso la scuola, salutando alcuni colleghi che sono fuori a chiacchierare. Al suo passaggio, nel corridoio, si intravedono dei bidelli intenti a pulire e spostare dei banchi.

Stacco nell'aula docenti. François va a conoscere gli altri docenti. Ognuno si presenta agli altri dicendo qual è la propria disciplina e da quanti anni si trova in quella scuola. Il preside distribuisce delle cartelline a tutti i docenti, che chiacchierano tra di loro e commentano gli studenti delle loro classi.

François va nella sua classe, e fa entrare tutti i suoi studenti.

Dentro la classe, inizia la lezione. Uno zoom in avanti riprende il viso del professore mentre cerca di far fare silenzio, perchè i ragazzi sono particolarmente rumorosi e non smettono di parlare. L'uomo cerca di stabilire delle regole sin dal primo giorno: obbliga gli studenti ad alzare la mano per chiedere il permesso di parlare o di uscire dalla classe.

Poi chiede agli alunni di scrivere su un foglio il loro nome, così da potersi ricordare di tutti, e scrive anche lui il proprio nome sulla lavagna. I ragazzi scrivono tutti il loro nome, continuando a chiacchierare tra loro e a fare rumore.

Breve stacco nell'aula docenti, dove François è intento a scrivere, mentre gli altri chiacchierano tra di loro.

Stacco di nuovo nella classe. Il professore sta scrivendo delle parole sulla lavagna, e discute del loro significato con gli alunni. La macchina da presa, estremamente mobile, si sofferma sui volti e sulle espressioni dei ragazzi, sui loro dettagli. Il professore e gli allievi sono ripresi sempre in campo – controcampo.

Alcuni ragazzi fanno delle battute, ridono del professore e commentano continuamente quello che dice.

Una ragazza critica la scelta del professore di utilizzare sempre, negli esempi e nelle spiegazioni, dei nomi di persona americani, e di non utilizzare invece dei nomi africani,

arabi o comunque non statunitensi. La ragazza li definisce dei nomi “da bianchi ricchi”, o “da francesi”, e afferma di non sentirsi francese.

## **2) La questione della lingua.**

François è in aula docenti, prende dal suo armadio dei fogli e si mette da solo a leggere. Un professore gli chiede dei consigli sui libri da far leggere ai ragazzi della sua classe.

Dalla finestra dell’aula si intravede il cortile esterno, dove alcuni ragazzi stanno giocando e facendo ginnastica.

Stacco all’interno dell’aula: gli studenti sono impegnati a scrivere la coniugazione di alcuni verbi, sotto la supervisione del professore. Una di loro fa una domanda e François risponde. Un’altra ragazza chiede al professore qual è il senso dell’uso del congiuntivo, soprattutto nella vita quotidiana, dando così luogo a una discussione collettiva. Tutti i ragazzi sostengono l’inutilità del congiuntivo nella vita di tutti i giorni, e accusano il professore di non essere aggiornato su quello che accade nel presente. Si affronta anche la questione dei differenti registri della lingua scritta e parlata, e delle classi sociali spesso associate ai diversi registri.

Durante la discussione uno degli studenti ..., interrompe il professore e gli chiede se è vero quello che si dice sul suo conto, ovvero se lui sia omosessuale. Gli altri studenti ridono e il professore smentisce, andando avanti con la discussione precedente.

## **3) Le difficoltà dell’insegnamento.**

Nel cortile della scuola, affollato durante il momento di pausa, alcuni ragazzi sono seduti per terra ascoltando della musica, altri giocano a basket, altri ancora discutono e litigano tra loro.

Stacco nell’aula. Una ragazza sta coniugando alla lavagna un verbo francese, ma fa degli errori. Uno degli studenti cerca di correggerla, ma fa anche lui degli errori, ancora più gravi. Il professore li corregge, ma viene criticato dagli studenti che lo accusano di essere troppo esigente con loro.

Stacco nell’aula docenti. Un professore, esausto e deluso, si lamenta di alcuni suoi studenti particolarmente “difficili”, e sostiene l’inutilità e la vacuità dell’insegnamento, soprattutto in una scuola di periferia come la loro. La macchina da presa riprende il suo viso e quello degli altri docenti con dei frequenti zoom in avanti, che mettono in risalto le loro diverse espressioni.

## **4) L’autoritratto.**

In aula, François rimprovera gli studenti per non aver letto un libro, il Diario di Anna Frank. Chiede quindi a una ragazza, di nome Kumba, di leggere ad alta voce un brano, ma lei si rifiuta. Al suo posto legge la sua compagna di banco. La macchina da presa riprende i primi piani dei volti e degli occhi dei ragazzi intenti a leggere. Alcuni sono attenti, altri invece distratti o annoiati.

Il professore chiede ai suoi allievi di scrivere una sorta di autoritratto simile a quello che Anna Frank scrive nel suo diario. I ragazzi rispondono che sono troppo giovani per aver vissuto delle esperienze avvincenti, e che la loro vita è meno interessante delle biografie descritte nei libri e quindi non vale la pena di essere raccontata.

Una ragazza, in particolare, pensa che il professore non sia veramente interessato alle loro vite, e si sforza di fingere interesse e curiosità verso di loro. Il professore smentisce queste supposizioni, ma i ragazzi non sembrano convinti.

Un ragazzo parla invece di vergogna nello scrivere qualcosa di sé, qualcosa di personale. Ciascuno, allora, racconta un momento della propria vita in cui ha provato vergogna.

Suona la campanella, e tutti escono dalla classe. Il professore fa rimanere in classe Kumba, che precedentemente si era rifiutata di leggere il libro, e le chiede di dargli il suo libretto

delle comunicazioni, per scriverle una nota. La ragazza lancia il libretto al professore, che la riprende chiedendole di passarglielo gentilmente.

Due ragazze della classe osservano la scena dalla porta, in silenzio.

Il professore chiede a Kumba cosa le sia successo rispetto all'anno precedente, e le domanda di scusarsi con lui per il suo atteggiamento. La ragazza si scusa con un tono derisorio ed esplicitamente falso, allora il professore le chiede di scusarsi di nuovo sforzandosi però di essere sincera. La ragazza risponde meccanicamente, poi prende il libretto ed esce dalla classe. L'intero dialogo tra i due è ripreso in campo-controcampo.

### **5) La riunione dei docenti e la lettera.**

I professori fanno una riunione. Si discute del sistema delle punizioni, e uno dei docenti propone di inaugurare un sistema "a punti", che prevede di togliere dei punti ogni volta che uno studente si comporta male, fino a ricorrere a forti sanzioni disciplinari. Una professoressa non è d'accordo con l'idea di questo sistema e lo definisce esclusivamente punitivo, e non di insegnamento per gli studenti. Si apre così una discussione più ampia, e ognuno dà la propria opinione. François esprime l'esigenza di applicare le regole ai singoli casi, e di non adottare quindi dei sistemi troppo rigidi.

La riunione si conclude parlando del prezzo del caffè del distributore in aula docenti, che è aumentato.

Stacco nel corridoio. La riunione è finita e François va via, sale le scale, saluta due bidelle e prende delle cose dal proprio armadio, in cui trova una lettera scritta da Kumba. Il titolo è "il rispetto".

Mentre il professore la legge, si sente la voce over della ragazza che ripete il contenuto della lettera, mentre scorrono le immagini del giorno seguente a scuola.

### **6) Il giorno seguente: gli autoritratti degli studenti e il nuovo arrivato.**

In classe, Kumba guarda verso il professore, che scrive facendo finta di niente ed evitando lo sguardo della ragazza. Prosegue la voce over di Kumba, che parla della loro lite avvenuta il giorno precedente, e della convinzione che il professore l'abbia presa di mira. La soluzione proposta dalla studentessa è quella di sedersi da quel momento in poi sempre all'ultimo banco e di non parlare più, così da evitare qualsiasi tipo di coinvolgimento e contrasto con il professore. La macchia da presa riprende il viso della ragazza in primo piano, mentre il professore gira tra i banchi correggendo dei compiti in classe.

François nota che Kumba e la sua compagna di banco sono separate, e chiede all'amica il motivo di ciò. La ragazza risponde che non è accaduto nulla tra loro e che va tutto bene, nonostante lo sguardo astioso che Kumba le lancia.

Il professore fa leggere a una delle allieve, Esmeralda, il proprio autoritratto. La ragazza lo legge ad alta voce, un po' imbarazzata. Subito dopo è il turno di un ragazzo, di origine cinese, che viene lodato dal professore per il lavoro svolto. Dopo di lui legge un altro ragazzo, schernito dai suoi compagni. Infine, il professore fa leggere Souleymane, un ragazzo di colore famoso per il suo carattere irrequieto. Souleymane legge solo qualche riga provocatoria, scatenando le reazioni dei compagni e del professore. Esmeralda, in particolare, inizia a insultarlo e i due litigano.

Accusato dalla compagna di non saper scrivere né leggere, Souleymane ostenta un tatuaggio sul braccio, che mostra un passo contenuto nel Corano.

Le discussioni vengono interrotte dal preside, che bussa alla porta e presenta alla classe un nuovo studente, Carl.

Suona la campanella e tutti escono dalla classe. Il professore parla con il nuovo arrivato e cerca di metterlo a suo agio.

### **7) L'incontro tra genitori e professori.**

Il professore di lettere riceve i genitori dei suoi allievi. I primi sono i genitori del ragazzo cinese, uno dei migliori della classe.

Si susseguono i genitori degli altri ragazzi, ripresi in campo- controcampo rispetto al professore. In alcuni casi, gli studenti sono presenti al colloquio.

Gli ultimi sono i parenti di Souleymane, in particolare il fratello e la madre, che vengono informati della cattiva condotta scolastica del ragazzo. Entrambi si mostrano sorpresi e totalmente ignari della situazione. La madre di Souleymane non parla il francese, e il figlio maggiore traduce per lei. Terminato il colloquio, escono, e il professore rimane da solo, interdetto e pensieroso.

### **8) La realizzazione degli autoritratti.**

Primo piano del monitor di una macchina fotografica digitale. Un ragazzo sta mostrando a un compagno le foto fatte a sua madre. I ragazzi sono nell'aula computer, e stanno ultimando i loro autoritratti. C'è chi è intento a scrivere al computer, chi a stampare delle foto. Il professore controlla i lavori fatti, dando indicazioni e correggendo gli errori.

Il professore resta colpito dal lavoro e dalla foto fatta da Souleymane, e decide di appenderla al muro dell'aula, così che tutti gli altri possano vederla.

Stacco nell'aula. Il nuovo arrivato, Carl, è ripreso frontalmente in campo medio, mentre legge davanti alla classe il proprio autoritratto. Il suo sguardo è rivolto verso la macchina da presa, come se stesse parlando direttamente al pubblico.

### **9) Il brindisi.**

In aula docenti, una professoressa comunica agli altri che la madre di un ragazzo cinese è stata arrestata, in quanto le era scaduto il permesso di soggiorno. La professoressa propone quindi di fare una colletta per pagare un avvocato alla donna arrestata. Gli altri restano interdetti, quando una professoressa afferma timidamente che anche lei avrebbe avuto un annuncio da fare, anche se fuori luogo rispetto alla notizia appena ricevuta. La donna annuncia ai suoi colleghi di essere incinta, e di voler festeggiare la notizia con loro. Tutti fanno le loro congratulazioni e si brinda alla bella notizia.

François chiede quale sia il futuro nome del bambino, mentre la professoressa fa un brindisi particolare, dedicato alla madre del ragazzo cinese, affinché possa rimanere in Francia, e al ragazzo.

### **10) Il litigio. Souleymane va dal preside.**

La macchina da presa inquadra con un dolly il cortile esterno della scuola affollato di studenti: due ragazzi, in particolare, stanno litigando tra loro durante una partita di calcio, e vengono divisi dai compagni.

Stacco all'interno dell'aula. Uno degli studenti fa un'esposizione in piedi davanti alla classe. Si parla di calcio e della coppa d'Africa, in relazione al sentimento di identità nazionale.

Poi è il turno di un altro ragazzo, che parla dell'abbigliamento e dell'importanza della libertà di espressione.

Dopo di lui parla un altro ragazzo ancora, criticando il discorso fatto precedentemente sulla coppa d'Africa.

Alla fine è il turno di Carl, che nonostante sia originario delle Antille afferma con orgoglio di tifare per la Francia, e ribadisce l'inutilità delle divisioni e dei particolarismi culturali.

I ragazzi lo criticano e in particolare Souleymane non approva il suo discorso e inizia a insultarlo. Nonostante gli ammonimenti del professore il ragazzo continua con gli insulti, finché viene cacciato fuori della classe. Il professore esce con lui e lo accompagna in presidenza. La macchina da presa li segue fuori della classe, mentre attraversano il cortile

esterno e arrivano nella stanza del preside. Dentro la stanza, il professore spiega al preside l'accaduto e lascia i due da soli.

Souleymane è seduto davanti la scrivania del preside, ed è ripreso in primo piano. I due sono ripresi in campo- controcampo, mentre il preside chiede al ragazzo cosa sia successo e il perché del suo comportamento. Souleymane lo guarda e non risponde.

### **11) Il consiglio di classe.**

Due ragazze, scelte come rappresentanti degli studenti, sono intente a ridere e a chiacchierare sottovoce tra di loro, mentre si sente la voce del preside che commenta la valutazione complessiva della loro classe. Sono sedute intorno a dei tavoli disposti a ferro di cavallo, insieme ai vari professori e al preside che discutono dell'operato di ciascun studente.

Le due ragazze continuano a ridere tra loro, e una delle due, Esmeralda, esce persino dall'aula durante la discussione.

I professori iniziano a parlare della situazione di Souleymane e del suo comportamento maleducato in classe e con i professori. Esmeralda, rientrata, interviene cercando di evidenziare i progressi di Souleymane nella media dei voti. Gli altri professori invece criticano l'interno comportamento del ragazzo. Il professore di lettere chiede una sanzione per ciò che è avvenuto con Souleymane durante la sua ora di lezione, ma vuole anche valorizzarlo per i suoi aspetti positivi.

La macchina da presa riprende prevalentemente i volti dei professori, in contrasto con quelli delle due ragazzine che continuano a disturbare la riunione con le loro risate.

### **12) La lite in classe.**

In classe, il professore di lettere spiega la metrica in poesia.

Kumba interviene ma la sua osservazione sulla poesia che stanno leggendo non è corretta.

Un altro ragazzo interviene, chiedendo però spiegazioni riguardo la propria media dei voti, che gli è stata comunicata da Esmeralda dopo l'ultima riunione con gli insegnanti.

Anche Souleymane interviene a tal proposito, e chiede al professore perché i professori si vogliano vendicare contro di lui. François risponde che non si tratta di vendetta ma di disciplina, e di rispetto delle regole collettive. Le due rappresentanti riferiscono a Souleymane che è stato definito dal professore come "limitato" da un punto di vista scolastico.

Il professore le rimprovera e le definisce due "sgallettate". Le ragazze si sentono offese dalla definizione del professore e gli rispondono. Interviene anche Souleymane, che insulta e minaccia il professore e, in preda alla rabbia, sbatte per terra il suo zaino ferendo fortuitamente una delle sue compagne ed esce dalla classe. Il professore tenta di fermarlo ma il ragazzo lo spinge e va via.

### **13) Le accuse contro il professore.**

Il professore è seduto a un tavolo in un'aula docenti e scrive la nota disciplinare per Souleymane. Poi va a parlarne con il preside, che promette una sanzione molto dura per punire il ragazzo.

Il professore esce dalla stanza del preside e si dirige verso le scale, dove incrocia una collega che lo ferma per parlargli delle accuse che due ragazze della sua classe stanno mettendo in giro contro di lui. Le ragazze, infatti, affermano di essere state insultate dal professore durante la sua lezione.

La collega cerca di capire se sia vero o meno, e mette in guardia François.

La m.d.p. riprende in profondità di campo ciò che avviene dietro di loro, nel cortile esterno visibile da una vetrata, e si sofferma sui ragazzi della classe che camminano fuori e parlano tra di loro, in particolare su Esmeralda.

François esce nel cortile e va a parlare con le due allieve che si sono lamentate di lui. Le ragazze confermano di aver parlato di lui alla pedagoga e di volere che lui sia punito per averle insultate. La m.d.p. si mantiene vicina ai corpi e ai volti delle ragazze e di François, ripresi in campo –controcampo. Intorno a loro arrivano altri ragazzi, che ascoltano e seguono il confronto tra il professore e le sue allieve, appoggiando le ragioni delle due studentesse.

Il professore tenta di spiegarsi meglio e di argomentare che il suo non era un insulto, ma tutti gli studenti restano convinti del contrario. Le due allieve difendono anche il comportamento di Souleymane, e lo giustificano.

Il professore si stanca di giustificarsi e di parlare e rientra dentro la scuola. Kumba lo segue dentro, e gli chiede cosa succederà a Souleymane, quali provvedimenti prenderanno per punirlo. Il professore la rassicura sul fatto che se verrà espulso sarà comunque ricollocato in un altro istituto.

Kumba gli spiega invece che la madre di Souleymane lo farà tornare probabilmente in Africa, nel loro paese.

Il professore, esausto, si gira e va via.

Seduto da solo nella mensa della scuola, fuma una sigaretta, pensieroso. La m.d.p. lo riprende di spalle.

#### **14) La “giusta” punizione per Souleymane.**

In aula docenti, gli altri professori difendono il comportamento di François, il quale invece rivede le sue posizioni e cerca di evitare in ogni modo che Souleymane sia espulso.

I suoi colleghi non sono d'accordo con lui, e sottolineano invece l'importanza di applicare le stesse regole e sanzioni disciplinari a tutti gli studenti, senza eccezioni.

#### **15) L'espulsione di Souleymane.**

Suona la campanella. La m.d.p. riprende con un dolly i ragazzi che sono nel cortile della scuola e che rientrano dentro.

Il professore di lettere va a parlare con il preside, per discutere delle accuse mosse dalle sue due studentesse e del verbale da scrivere relativo all'incidente con Souleymane.

François rivede il verbale.

Poco dopo, in aula docenti inizia la riunione con i docenti, il preside e la famiglia di Souleymane per discutere del provvedimento disciplinare da adottare nei confronti del ragazzo.

In aula entrano Souleymane e sua madre, che si siedono insieme agli altri docenti.

Interpellato dal preside, Souleymane risponde di non aver niente da dire in sua discolta. La madre del ragazzo, che non parla francese ma capisce le intenzioni del figlio, lo rimprovera ad alta voce nella loro lingua, e poi si rivolge direttamente ai presenti. Souleymane traduce in francese le sue parole. La signora illustra la loro condizione familiare e descrive il figlio come un bravo ragazzo.

Il preside le risponde che lì si sta discutendo esclusivamente della condotta scolastica di Souleymane.

Due dei docenti interrompono la discussione osservando che François non dovrebbe essere presente in quanto sia giudice che parte in causa nell'incidente avvenuto in classe con Souleymane, oltre che con le due ragazze.

Il preside, allora, giustifica la sua presenza affermando che il professore non rappresenta la causa di ciò che è avvenuto, ma ne è solo il testimone.

Nuovamente interpellato dal preside, Souleymane si rifiuta di rispondere. Sua madre riprende a parlare, e si scusa con tutti da parte del figlio.

Stacco. Souleymane e sua madre sono seduti in corridoio, in silenzio, aspettando che la riunione finisca.

In aula docenti è il momento della votazione: la m.d.p. riprende solo le mani dei votanti, in primo piano, mentre inseriscono i biglietti con i voti in una scatola.

Stacco nel corridoio. Souleymane e sua madre, ripresi di profilo, continuano ad aspettare, finchè la porta dell'aula si apre e vengono invitati a entrare.

La m.d.p. riprende frontalmente i due, mentre il preside comunica loro la decisione presa a favore dell'espulsione di Souleymane. La donna resta impassibile, poi saluta tutti e va via col figlio.

La m.d.p. si sofferma sul volto del professore di lettere, che ha un'espressione delusa e triste.

Souleymane esce dalla scuola con sua madre. I due sono ripresi dall'alto, dall'interno della scuola, mentre si allontanano.

### **16) Che cosa ha insegnato la scuola?**

E' l'ultimo giorno di scuola. In classe, il professore di lettere chiede agli studenti cosa hanno imparato nel corso dell'anno scolastico. Ognuno dà al professore una risposta diversa, relativa anche alle altre discipline studiate. Esmeralda è l'unica a rispondere di non aver imparato nulla di nuovo dai testi scolastici, ma solo qualcosa da quelli letti per sua volontà e interesse personale.

Suona la campanella, e tutti escono dalla classe. Il professore distribuisce ai ragazzi gli autoritratti fatti da ognuno durante le precedenti lezioni.

Una ragazza, rimasta in silenzio per la maggior parte dell'anno scolastico, si avvicina timidamente al professore, e gli confessa di non aver imparato nulla dalla scuola. Gli confida di non riuscire a comprendere quello che si studia. La m.d.p. li riprende in campo-controcampo.

Il professore, in difficoltà, tenta di convincerla del contrario, ma la ragazza non risponde.

Stacco all'esterno, nel cortile. Per festeggiare la fine dell'anno, i ragazzi fanno una partita di calcio con i professori.

Stacco all'interno delle classi. Il silenzio delle aule ormai vuote fa da evidente contrasto con il rumore della partita.

L'ultima inquadratura è quella di un'aula vuota.

## **Welcome (2008)**

**Regia:** Philippe Lioret

**Sceneggiatura:** Olivier Adam; Emmanuel Courcol; Philippe Lioret

**Produzione:** Nord-Ouest Productions; Studio 37; France 3 Cinéma; Mars Distribution; Fin Août Productions

**Produttori:** Christophe Rossignon

**Montaggio:** Andrea Sedláčková

**Fotografia:** Laurent Dailland

**Pellicola:** 35 mm, colore

**Durata:** 115 min.

**Cast:** Vincent Lindon (Simon); Firat Ayverdi (Bilal); Audrey Dana (Marion); Derya Ayverdi (Mina); Thierry Godard (Bruno); Selim Akgul (Zoran); Firat Celik (Koban); Murat Subasi (Mirko); Yannick Renier (Alain); Mouafaq Rushdie (padre di Mina); Behi Djanati Atai (madre di Mina); Patrick Ligardes (vicino di casa di Simon); Jean-Pol Brissart (il giudice); Bawer Yoclu (il fratello di Mina); Dilba Yoclu (la sorella di Mina); Emmanuelle Dupuy (avvocato di Simon e Marion); Hossein Soltani (interprete del tribunale); Florence Hebbelynck (avvocato del tribunale).

### **Descrizione delle macrosequenze:**

#### **1) La casa di Mina a Londra.**

Una didascalia indica che ci troviamo a Londra.

Interno di una cucina. Una donna, ripresa in campo medio, sta cucinando. Squilla il telefono, e la signora chiede al figlio, Mirko, di rispondere. Il giovane esce dalla sua stanza e alza il telefono: è Bilal, un suo amico, curdo come lui, che gli comunica di essere appena arrivato a Calais e chiede di poter parlare con Mina, la sorella di Mirko. Mina però non è in casa, e Bilal chiede allora il numero di cellulare della ragazza, ma l'amico gli dà il suo e gli consiglia di non riprovare a chiamare a casa.

Poco dopo rientra anche il padre di Mirko, che chiede al figlio con chi stesse parlando a telefono. Il ragazzo mente, dicendogli che non era nessuno di importante.

#### **2) L'arrivo di Bilal a Calais e il tentativo di fuga verso Londra.**

Esterno, porto di Calais.

Bilal raggiunge un gruppo di ragazzi stranieri come lui e chiede dove ci si imbarca per l'Inghilterra. I ragazzi lo prendono in giro e gli indicano la direzione.

Si fa lentamente sera, e Bilal si mette in coda con altri immigrati clandestini per mangiare e per riuscire a nascondersi in alcuni dei camion che si imbarcano di notte per l'Inghilterra.

In fila incrocia un suo amico, che tenta di lasciare la Francia da un mese, senza riuscirci.

Mentre aspettano l'arrivo dei camion, prendono del cibo offerto da due volontari, e mangiano seduti per terra.

Bilal chiede all'amico di poter fare una telefonata con il suo cellulare e chiama di nuovo a casa di Mirko, a Londra.

Stacco nella casa del ragazzo. Suona il telefono e risponde il padre di Mirko, che gli passa Bilal al telefono. Mirko si arrabbia con l'amico per aver richiamato a casa, e gli dice di non potergli passare Mina al telefono. La macchina da presa inquadra il volto di Mina che finge noncuranza ma cerca di ascoltare la telefonata.



Stacco al porto di Calais. Bilal si inserisce in un gruppo di immigrati che tentano la fuga dalla Francia. D'accordo con un camionista, il gruppo sale di nascosto dalla polizia su uno dei camion diretti a Londra.

Il camion parte e i ragazzi si preparano ai controlli della polizia. Si mettono dei sacchi di plastica in testa per non fare sentire il loro respiro. Bilal non è abituato ed è reticente a mettere il sacco di plastica, ma gli altri lo costringono. Durante i controlli della polizia, il ragazzo non riesce a resistere e si toglie il sacchetto, iniziando a tossire. Uno dei poliziotti si accorge che c'è qualcuno nel camion, e fa uscire tutti.

Stacco. I ragazzi sono in fila con tutti gli altri clandestini fermati dalla polizia, in attesa di essere identificati uno per uno.

### **3) In tribunale.**

Bilal è in tribunale di fronte al giudice che deve stabilire la sua pena.

L'uomo decide di non pronunciarsi per l'espulsione, ma lo invita a tornare nel suo paese di origine e gli ricorda che non potrà in nessun modo andare nel Regno Unito.

### **4) Il nuoto.**

Spiaggia di Calais. Bilal cammina sulla spiaggia verso il centro di Calais, e osserva il mare. Stacco in una piscina pubblica. Un insegnante di nuoto, Simon, segue da bordo piscina un suo allievo. Bilal sta nuotando nella corsia accanto, e viene osservato per qualche secondo dall'uomo, che lo riprende perché si sta appoggiando sulla corsia. La macchina da presa segue Bilal con un carrello laterale.

Al termine della lezione, il ragazzo chiede a Simon quanto costa il suo corso di nuoto, e gli dice di voler iniziare da subito.

Simon gli fissa così una lezione per il giorno seguente. Dopo qualche minuto Bilal torna dall'insegnante con i soldi per le lezioni. L'uomo resta colpito dalla determinazione del ragazzo e gli chiede da dove viene. Bilal gli dice di venire dall'Iraq.

### **5) La prima lezione di nuoto.**

Bilal è in una cabina telefonica, sta provando a chiamare Mirko per avere notizie di Mina. Fuori c'è la fila per telefonare, e gli altri, impazienti, iniziano a infastidirsi per l'attesa.

Il ragazzo è costretto a uscire e si mette di nuovo in fila per mangiare. Lì incontra uno dei suoi amici che gli chiede dove sia riuscito a lavarsi. Stacco nella piscina dove lavora Simon: un gruppo di clandestini, informati da Bilal, chiede alla reception di potersi fare una doccia, pagando. La segretaria alla reception non riesce a mandarli via, così interviene Simon, che li caccia fuori. Tra di loro c'è Bilal, che entra per fare la sua prima lezione di nuoto.

Simon lo segue dal bordo della piscina, e gli spiega come deve nuotare e respirare.

Il ragazzo continua a fare delle vasche anche dopo la fine della lezione, ed esce solo quando la piscina sta chiudendo. Simon lo osserva e gli dà altre indicazioni su come nuotare.

Negli spogliatoi, l'uomo chiede a Bilal perché sia così interessato al nuoto, ma il ragazzo non risponde. I due sono ripresi in campo- controcampo.

### **6) L'incontro con Marion.**

Simon sta facendo la spesa al supermercato.

In fila alle casse, una persona lo chiama per nome: è Marion, la donna dalla quale si sta separando. I due escono insieme dal supermercato e si imbattono in una scena di razzismo contro due ragazzi stranieri: il responsabile della sicurezza non vuole far entrare i due giovani nel supermercato, con la scusa che diano fastidio ai clienti.

Marion si infuria contro il direttore del supermercato, mentre Simon resta in silenzio. Usciti fuori, la donna rimprovera a Simon di essere un pavido, poi lo saluta e gli dà appuntamento nella loro vecchia casa per riprendere alcuni mobili. Stacco in un ristorante. Simon è a cena da solo, poi torna a casa. Nella cassetta della posta trova una lettera del giudice, per la questione del suo divorzio da Marion. Seduto sul divano di casa, la legge assorto.

### **7) L'inizio di un rapporto.**

Simon è in piscina con Bilal. L'uomo, che ha intuito le intenzioni del ragazzo, gli parla apertamente e gli chiede se è consapevole della difficoltà e del pericolo che comporta l'attraversare la Manica a nuoto.

Bilal si mostra però deciso a continuare con le lezioni.

Stacco all'esterno. Simon sta tornando a casa in macchina, quando incontra per strada Bilal con un suo amico. Li invita a salire in auto e li porta a casa sua, dove cenano tutti e tre insieme.

Durante la cena, Simon chiede a Bilal di raccontargli il modo in cui è riuscito a lasciare l'Iraq e ad arrivare in Francia.

Bilal gli confessa di voler diventare un calciatore, e di entrare nella squadra inglese del Manchester United.

Simon permette ai due ragazzi di restare a dormire a casa sua. Sistemando il divano-letto, ritrova un anello che aveva regalato alla sua ex moglie, e lo mette in tasca.

La mattina seguente, Marion passa a casa di Simon per riprendere la sua roba, e incontra i due ragazzi. La donna resta molto colpita dalla generosità e dal comportamento di Simon, ma anche paura che possa passare dei guai con la polizia.

### **8) La segnalazione alla polizia.**

Simon è al commissariato, e parla con un poliziotto. Qualcuno lo ha denunciato per aver dato un passaggio e ospitato i due ragazzi clandestini. Il poliziotto lo ammonisce e gli ricorda che è illegale aiutare dei clandestini.

### **9) La storia di Bilal.**

Simon è in piscina. Saluta da lontano Bilal che sta nuotando, poi lo fa uscire dall'acqua e gli dice di dovergli parlare.

Stacco. Marion è nella scuola in cui lavora come insegnante ed è al telefono con Simon. La donna cerca di convincerlo a non ospitare più dei clandestini e gli ricorda che è pericoloso. Simon è in spiaggia con Bilal, e gli sta dando lezioni di nuoto.

Finita la lezione, i due tornano in auto, e Bilal confida a Simon il vero motivo per cui vuole andare in Inghilterra. Gli parla così di Mina e gli mostra una sua foto.

### **10) Il divorzio.**

Simon e Marion sono davanti a un giudice, per concludere il divorzio e firmare i documenti ufficiali. Dopo aver firmato, i due escono a pranzo.

La coppia è ripresa a tavola, a volte in campo- controcampo, a volte nella stessa inquadratura.

La m.d.p. riprende i loro visi in primo piano.

### **11) Il raid della polizia.**

Un carrello in avanti percorre i corridoi vuoti della piscina, ormai chiusa al pubblico.

Bilal nuota da solo nella piscina semibuia, e si addormenta in seguito negli spogliatoi.

Il mattino seguente uno degli insegnanti lo scopre, e minaccia di cacciarlo.

La sera, Simon torna a casa, ma poco dopo esce di nuovo e va al porto, alla ricerca di Bilal. Lì una volontaria che dà normalmente da mangiare ai clandestini, gli dice che la polizia è intervenuta con i lacrimogeni, facendo scappare tutti e prendendone alcuni.

Breve stacco, per le strade di Londra. La famiglia di Mina è a cena nel ristorante di un loro cugino.

Stacco di nuovo a Calais. Simon sta continuando a cercare Bilal, che è scappato dalla polizia con altri suoi compagni. Sono tutti intorno a un fuoco, cercando di riscaldarsi. Uno di loro inizia ad aggredire e minacciare Bilal, che gli deve dei soldi.

Nel frattempo Simon si sta avvicinando in auto, e assiste per la strada a violenti scontri tra i poliziotti e i clandestini.

### **12) Il furto della medaglia e la lite tra Simon e Bilal. La perquisizione della polizia.**

Stacco. Simon e Bilal stanno tornando insieme in macchina. Il ragazzo è ferito in seguito all'aggressione subita. Durante il tragitto in macchina, prova ancora a chiamare a casa di Mina, a Londra. Gli risponde però il padre della ragazza, che gli intima di non farsi mai più sentire.

Mina ascolta la telefonata, e cerca di reagire e di spiegare al padre la situazione, ma l'uomo non vuole ascoltarla e la obbliga a non sentire più Bilal.

Stacco a casa di Simon. L'uomo lava la muta di Bilal, che gli servirà per nuotare in mare aperto.

In salotto, Simon osserva le sue medaglie di nuoto, e nota che è sparita una medaglia d'oro. Furioso, chiede spiegazioni a Bilal, che dice di non sapere nulla. Simon non gli crede e si arrabbia con lui, urlandogli di andarsene.

Il ragazzo se ne va, ma poco dopo Simon, pentito, lo segue per le scale cercando di scusarsi. Lo raggiunge e si scusa con lui. La macchina da presa li riprende in primo piano.

Tornando in casa incrociano un vicino, che si lamenta del rumore e accusa Simon di portare dei clandestini nel palazzo. Simon non risponde, e rientra in casa con Bilal.

Nel buio della sua camera, Simon osserva l'anello appena ritrovato che aveva regalato a sua moglie, e piange in silenzio. All'improvviso squilla il suo cellulare: è Mina, che chiede di parlare con Bilal.

Simon passa il telefono al ragazzo, che può finalmente parlare con la sua amata. Mina si sfoga con lui e gli dice che sarà costretta, per volere del padre, a sposare un suo cugino. Bilal la rassicura dicendole che la raggiungerà presto a Londra.

Simon cerca di tirare su il ragazzo, e gli regala l'anello della sua ex compagna, dicendogli di regalarlo a Mina appena la rivedrà.

Squilla il campanello e Simon va ad aprire: è la polizia, che vuole interrogarlo e perquisire la sua casa. Gli agenti non riescono a trovare nulla (poiché Bilal è riuscito a scappare), e vanno via.

Simon si accorge che Bilal ha portato con sé anche la muta.

### **13) La scomparsa di Bilal.**

Simon va a cercare Bilal, percorrendo la spiaggia sia in auto che a piedi. In spiaggia incontra un signore con un cane, che ha appena trovato una scarpa, che sembra essere quella di Bilal. Simon telefona subito alla polizia, denunciando la sparizione del ragazzo. Il poliziotto gli chiede chi sia il ragazzo, e Simon gli dice che si tratta di suo figlio.

### **14) Il ritorno di Marion.**

Sotto casa Simon trova Marion ad aspettarlo. Quando le racconta la storia di Bilal la donna si mostra preoccupata per lui. I due si siedono ai lati opposti del tavolo della cucina. La m.d.p. non li riprende mai nella stessa inquadratura. Marion si alza per prendere del caffè, e guarda con apprensione Simon. L'uomo le confida di non farcela più e la tira verso di sé,

abbracciandola. I due si guardano intensamente, poi si baciano con passione. Lo squillo del telefono li interrompe.

Simon va a rispondere, poi torna in cucina, dove Marion è rimasta senza muoversi. Guardandolo, Marion gli dice che loro due non devono più vedersi.

### **15) Il reato di aiutare dei clandestini.**

Simon è seduto nel corridoio di un ufficio della polizia, dove viene interrogato. Un poliziotto gli ricorda che in Francia è reato aiutare i clandestini. Simon non nega nulla. Il dialogo tra di loro è ripreso in campo- controcampo sui primi piani dei due uomini.

Stacco all'esterno della centrale della polizia: gli agenti hanno appena portato alcuni immigrati clandestini. Stacco all'interno. Bilal è in un centro di permanenza in cui vengono portati i clandestini.

Stacco nell'ufficio. Il poliziotto torna da Simon, e gli comunica che dal quel momento è in libertà vigilata.

### **16) L'ultimo saluto.**

Simon sta lavorando in piscina, quando riceve una chiamata da Mina. La ragazza chiede di Bilal e Simon le spiega che si trova in un centro di permanenza. Mina vuole che Bilal resti in Francia, e prega Simon di dirglielo.

L'uomo esce e va a cercare al porto Bilal. Lo trova in fila con gli altri, e gli parla per qualche minuto. Gli lascia il messaggio da parte di Mina e se ne va, pregando il ragazzo di farsi sentire.

### **17) Il tentativo disperato di attraversare la Manica.**

Simon è in piscina. Guarda un ragazzo che sta nuotando e pensa a Bilal. Con un montaggio parallelo vediamo nuotare Bilal in mare aperto. Si alternano una serie di riprese ravvicinate, dall'alto e in soggettiva del ragazzo che nuota nel mare.

Una nave si accorge del ragazzo e credendo che sia in pericolo cerca di salvarlo, ma Bilal fa di tutto per non farsi vedere e scompare dalla loro visuale.

### **18) La morte di Bilal.**

Simon è alla centrale della polizia. Il poliziotto gli comunica che il corpo di Bilal è stato trovato a pochi metri dalla costa inglese e che aveva con sé l'anello che Simon gli aveva regalato.

Stacco. Simon è al funerale di Bilal, insieme a pochi altri presenti.

La m.d.p. riprende Simon in primo piano.

### **19) A Londra.**

Mina sta uscendo di casa con la madre. Per strada viene fermata da Simon. L'uomo le chiede di parlare con lei, e i due vanno in un bar.

Lì, Simon le dà la notizia e le fa vedere l'anello che Bilal avrebbe voluto darle. La ragazza piange e gli dice che dovrà sposarsi tra dieci giorni, poi va via.

Rimasto solo nel bar, Simon riceve una telefonata da Marion, che, preoccupata, gli chiede dove sia andato.

Simon le dice che è a Londra ma tornerà presto a Calais, e che ha ritrovato l'anello che aveva perso.

Dopo aver riattaccato, Simon si alza e uscendo dal bar guarda il goal in tv appena fatto da un giocatore della squadra inglese Manchester United.

L'inquadratura si chiude sul primo piano di Simon.

## **Le Silence de Lorna- Il matrimonio di Lorna (2008)**

**Regia:** Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

**Sceneggiatura:** Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

**Produzione:** Les Films Du Fleuve, Archipel 35, LUCKY RED, ARTE France Cinéma, Gemini Film, Mogador Film, WDR.

**Produttori:** Olivier Bronckart, Rémi Burah, Jean-Pierre Dardenne , Luc Dardenne , Sabine de Mardt, Denis Freyd, Stefano Massenzi, Christoph Thoke

**Montaggio:** Marie-Hélène Dozo

**Fotografia:** Alain Marcoen

**Pellicola:** 35 mm.

**Durata:** 105 min.

**Cast:** Arta Dobroshi (Lorna); Jérémie Renier (Claudy Moreau); Fabrizio Rongione (Fabio); Alban Ukaj (Sokol); Morgan Marinne (Spirou); Olivier Gourmet (L'ispettore); Anton Yakovlev (Andrei); Grigori Manoukov (Kostia); Mireille Bailly (Monique Sobel); Stéphanie Gob (infermiera); Laurent Caron (Commissario); Alexandre Trocky (Dottore); Cédric Lenoir (Impiegato di banca ); Cécile Boland (Dottoressa); Serge Larivière (Farmacista); Sophie Leboutte (Madre di Claudy ); François Sauveur (Fratello di Claudy).

### **Descrizione delle macrosequenze:**

#### **1) Il prestito in banca.**

La prima sequenza si apre con il primo piano delle mani di Lorna che contano dei soldi e li passano alla commessa a uno sportello di una banca. L'inquadratura si allarga e riprende Lorna, che sta chiedendo un appuntamento col direttore della banca per un prestito.

Stacco. Lorna è al telefono, ha una breve conversazione nella sua lingua, l'albanese. Mentre paga la telefonata, riceve una chiamata sul cellulare, alla quale risponde molto disturbata.

#### **2) La vita quotidiana di Lorna e la coabitazione con Claudy.**

La macchina da presa segue Lorna per le scale del palazzo in cui vive. La donna entra nel suo appartamento, che condivide con un uomo tossicodipendente, Claudy, che legalmente è suo marito. Gli consegna alcune medicine appena comprate per lui. Poco dopo, la donna si cambia per andare a letto, e sistema un materasso in salotto, dove dormirà Claudy.

Chiusa nella sua stanza, Lorna tenta di dormire, ma è continuamente disturbata da Claudy.

Il mattino dopo, Claudy le chiede di essere chiuso a chiave per evitare di uscire a drogarsi, ma lei si rifiuta di farlo.

Stacco all'interno della tintoria dove lavora Lorna. La donna è in pausa, ed esce dal negozio per incontrarsi con Fabio, l'uomo che le procurerà illegalmente la cittadinanza belga: i due parlano della situazione con Claudy, e della speranza che lui muoia di overdose.

La donna torna a casa, e trova Claudy malato e febbricitante, che le chiede di comprarle dei medicinali.

Uscita di nuovo, Lorna fa una chiamata da un telefono pubblico, poi va in farmacia e compra un medicinale per Claudy.

Rientrata la sera a casa, Lorna deve assistere suo malgrado Claudy, che si sente male e ha una crisi; decide così di accompagnarlo all'ospedale.

Il giorno dopo, Lorna torna a trovarlo all'ospedale, ed entra nella stanza dove è ricoverato: lo osserva in silenzio, mentre lui dorme, e si avvicina timidamente al suo letto.

### **3) Il piano.**

Lorna è con Fabio, che le ha organizzato un incontro con un mafioso russo che vorrebbe la cittadinanza belga, con cui la donna dovrà sposarsi dopo la morte prevista di Claudy. I due sono ripresi in campo medio mentre discutono.

### **4) Sokol.**

Lorna corre per le scale della stazione ferroviaria per salutare Sokol, il suo fidanzato albanese che è in partenza. I due si baciano sotto la pioggia e si aggiornano sui loro progetti di vita, poi lui sale su un pulman.

### **5) Una violenza inventata.**

Lorna è a casa da sola, inizia a sbattere il braccio e la spalla volontariamente contro il muro, per procurarsi dei lividi. Poco dopo, si dirige in un commissariato di polizia dove, dopo aver mostrato i lividi, sporge denuncia contro Claudy, sperando di riuscire a ottenere più velocemente il divorzio.

Stacco all'esterno. Lorna si vede con Claudy e gli spiega tutto, chiedendo la sua collaborazione in cambio di soldi. Gli chiede anche di picchiarla in pubblico, ma lui si rifiuta.

Stacco all'interno dell'ospedale. Lorna chiede nuovamente a Claudy di picchiarla, ma dopo un tentativo riuscito lui si spaventa e rinuncia.

Lorna viene così medicata, e racconta all'infermiera di essere stata picchiata dal marito.

Uscita dall'ospedale, Lorna viene fermata da Fabio, che le intima di non prendere iniziative da sola, e di non rovinare il loro piano.

### **6) La metamorfosi del rapporto tra Claudy e Lorna.**

Claudy, dimesso dall'ospedale, fa una sorpresa a Lorna e va a trovarla a lavoro. Il ragazzo si dimostra dolce e comprensivo nei suoi confronti, e lei resta colpita dal suo cambiamento. La sera, tornata a casa, Lorna legge una lettera del giudice in cui si comunica che il divorzio tra lei e Claudy è stato concesso. La donna esce frettolosamente per andare a parlarne con Fabio, che però non appare convinto, e anzi è preoccupato per i soldi che dovranno dare a Claudy.

Tornata a casa, discute con Claudy, il quale, amareggiato per il divorzio, le chiede i soldi che gli spettano. Dopo aver litigato violentemente i due fanno pace, e Lorna si lascia andare al proprio istinto, concedendosi teneramente a Claudy.

Il giorno seguente Lorna e Claudy escono insieme e scherzano teneramente, mentre lui la accompagna al lavoro.

### **7) La morte di Claudy.**

Con un'ellissi narrativa, la morte di Claudy non viene mostrata ma solo dedotta successivamente. Lorna, infatti, si trova all'ospedale per il riconoscimento del corpo. Poco dopo, a casa, sistema la sua roba e i suoi effetti personali, con la presenza di Fabio, che ammette di aver fatto uccidere Claudy con una dose letale di droga.

Due poliziotti fanno irruzione nell'appartamento e interrogano Lorna.

Sentendosi in colpa, Lorna va a cercare la madre di Claudy per restituirle i soldi che erano del figlio, ma il fratello di Claudy, anche lui presente, rifiuta bruscamente il denaro.

Durante la pausa dal lavoro, Lorna va a nascondere i soldi di Claudy in un cortine non lontano dal negozio di tintoria.

### **8) Ritorno alla routine.**

Lorna è con Sokol, e insieme vanno a vedere un locale che vorrebbero rilevare e gestire insieme.

In seguito vanno in un pub vicino per festeggiare, bevono e ballano a ritmo di musica.<sup>256</sup>

### **9) Il primo incontro con il russo.**

Fabio organizza un primo incontro serale tra Lorna e il mafioso russo con cui si dovrà sposare. Al rientro, Fabio le dà una parte dei soldi che le spettano come da accordi.

### **10) Un malore.**

Il giorno seguente Lorna torna nel locale che ha ormai rilevato con il suo compagno, e lo chiama da lì per descrivergli nei dettagli il posto.

Salendo frettolosamente le scale, Lorna si sente male e ha un mancamento.

Preoccupata, la donna va a farsi visitare in una clinica, convinta di essere incinta e di dover abortire. Nel momento della visita, però, in preda al panico, Lorna abbraccia il dottore che la stava per controllare e scappa via.

### **11) Il secondo incontro col russo.**

Lorna parla a Fabio della sua possibile gravidanza, e insieme vanno a un appuntamento organizzato con il mafioso russo.

Nel locale in cui si incontrano Lorna balla con lui, e gli confida di essere probabilmente incinta. L'uomo reagisce male, dicendo di non volere un figlio con lei ma solo un matrimonio. Fabio interviene e nega la possibilità che Lorna abbia un figlio. I due continuano a ballare. Sulla via del ritorno Fabio minaccia Lorna, e la costringe ad andare ad abortire il prima possibile.

### **12) All'ospedale.**

Lorna viene ricoverata all'ospedale, ma le ecografie mostrano che non è incinta.

Sokol va a trovarla, e discute furiosamente con Lorna per il suo tradimento. Fabio, nel frattempo, ha appena saputo che il prestito della banca che avevano richiesto è stato annullato.

### **13) In banca.**

Lorna e Sokol vanno in banca, poi fanno i conti con Fabio e si dividono i soldi ottenuti per i lavori svolti.

### **14) La fuga.**

Un dolly inquadra l'auto di Fabio che corre su un'autostrada. Poco dopo, l'auto si ferma e fa scendere Sokol, in partenza per l'Albania. Lorna resta in macchina con Fabio, che la accompagna dal russo. Arrivati, caricano l'auto del russo con i bagagli e Lorna parte con lui. Durante il viaggio la macchina da presa resta fissa sul viso di Lorna, in primo piano. La donna chiede di fermare l'auto, perché ha bisogno di andare al bagno. Esce così dalla macchina, accostata sul ciglio dell'autostrada, e scende a piedi lungo un dirupo. Rivolgendosi al bambino che pensa di avere in grembo, Lorna lo rassicura e gli dice di non temere nulla. Tornata in macchina, la donna decide di fuggire: ferisce alla testa il russo con un sasso e corre via. Scendendo per il dirupo, raggiunge un bosco e continua a correre, finché non trova quella che sembra una baita abbandonata. Forzando la porta riesce a entrare nella baita. Distrutta, Lorna continua a tranquillizzare il suo "bambino", e sdraiandosi su una panca di legno, si addormenta.

---

<sup>256</sup> I film dei Dardenne sono solitamente privi di colonna sonora. In questo film sono poche le scene in cui si può ascoltare della musica, che comunque è diegetica.

## Bibliografia

- AA.VV. *Penser à gauche. Figures de la pensée critique aujourd'hui*, Paris, Ed. Amsterdam, 2011.
- AA.VV., *Il cinema Europeo del métissage*, Milano, Il Castoro, 2000.
- AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. III*, Torino, Giulio Einaudi, 2001.
- AA.VV., *European cinema: Inside out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film*, Heidelberg, G. Rings and R. Morgan-Tamosunas Editions, 2003.
- AA.VV., *Politica*, Napoli, Cronopio, 1993.
- AA.VV., *Screening Europe: image and identity in contemporary European cinema*, London, Ed. Duncan Petrie, British Film Institute, 1992.
- AA.VV., *J. Doillon*, Milano, Il Castoro, 2000.
- G. Agamben, *La comunità che viene*, Torino, Einaudi, 1990.
- G. Agamben, *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- G. Agamben, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- G. Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*, Torino, Einaudi, 2005.
- L. Albano, *Lo schermo dei sogni*, Venezia, Marsilio, 2004.
- L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e Psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Macerata, Quodlibet Studio, 2008.
- G. Amendola, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- B. Anderson, *Imagined Communities*, London- New York, Verso, 1991. (Trad. it. *Comunità immaginate*, Roma, Manifesto libri, 1996).
- A. Appadurai, *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. (Trad. it. *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001).
- A. Appadurai, *Après le colonialisme: les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.
- H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1958. (Trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1994).
- H. Arendt, *On Violence*, New York, Harcourt Brace & Company, 1970.
- H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt Brace & Company, 1979. (Trad. it. *Le origini del totalitarismo*, Torino, Biblioteca Einaudi, 2004).
- O. Assayas, *Présences. Écrits sur le cinéma*, Paris, Hors série Connaissance-Gallimard, 2008.
- F. Audé, *Cinéma d'elles. 1981-2001*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2002.



- M. Augé, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- M. Augé, *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- J. Aumont, *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.
- J. Aumont; A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1988.
- J. Aumont (sous la direction de), *La différence des sexes est-elle visible? Les hommes et les femmes au cinéma*, Conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique, Paris, Cinémathèque Française, 2000.
- E. Balibar, *Droit de cité*, Paris, PUF, 1998.
- E. Balibar; I. Wallerstein, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988.
- R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- J. Baudrillard, *La société des consommations*, Paris, Denoël, 1970.
- J. Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1986.
- J.F. Bayart, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.
- Z. Bauman, *Globalization. The human consequences*, London, Polity Press and Blackwell, 1998.
- Z. Bauman, *Intervista sull'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Z. Bauman, *Wasted lives. Modernity and its Outcasts*, Cambridge, Polity Press/ Oxford, Blackwell, Pub.Ltd, 2004. (Trad. it. *Vite di scarto*, Roma-Bari, Laterza, 2008).
- E. Bazzanella, *Spazio e potere. Heidegger, Foucault, la televisione*, Milano, Mimesis, 1996.
- U. Beck, *disuguaglianza senza confini*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- R. Beneduce, *Le frontiere dell'identità*, F. Angeli, 1999.
- P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007.
- M. Beugnet, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, Harmattan, 2000.
- M. Beugnet, *Claire Denis*, Manchester University Press, 2004.
- M. Beugnet, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- H. Bhabha, *Nation and narration*, London, Routledge, 1990.
- H. Bhabha, *The location of culture*, London, Routledge, 1994. (Trad. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001).
- C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard, *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2002.

- P. Blanchard; N. Bancel; S. Lemaire (sous la direction de), *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005.
- P. Bonitzer, *Le Champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999.
- D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2003.
- P. Bourdieu, J.C. Passeron, *La Reproduction. Eléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970. (Trad. it. *La Riproduzione. Sistemi di insegnamento e ordine culturale*, Rimini, Guaraldi, 1972).
- V. Bouzou, *L'école dans les griffes du septième art. Une palme d'or scandaleuse*, Paris, Editions de Paris, 2008.
- R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella editore, 2002.
- N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, 1998.
- N. Brenez, *Abel Ferrara. Les mal mais sans fleurs*, Paris, Editions Cahiers du Cinéma-auteurs, 2008.
- E. Bussi, P. Leech (a cura di), *Schermi della dispersione. Cinema, storia, identità nazionale*, Torino, Lindau, 2003.
- J. Butler, *Bodies that matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York and London, Routledge, 1993; (Trad. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996).
- J. Butler, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York and London, Routledge, 1999. (Trad. it. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*. Milano, Sansoni, 2004).
- J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, New York: Verso, 2004.
- J. Butler, *Undoing gender*, New York and London, Routledge, 2004. (Trad. it. *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006).
- J. Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997; (Trad. it. *La vita psichica del potere*, Roma, Meltemi, 2005).
- J. Butler; G.C. Spivak, *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*, Oxford, Seagull Books, 2007. (Trad. fr. *L'Etat global*, Paris, Payot, 2007).
- A. Camaiti Hostert, *Passing. Dissolvere le identità, superare le differenze*. Roma, Meltemi, 1996.
- G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *La Post-Analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, Torino, Kaplan, 2005.
- G. Carluccio, F. Villa, *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni*, Torino, Kaplan, 2008.
- A. Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- I. Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, London & New York, Routledge, 1993. (Trad. it. *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003).
- M. Chandelier, I. Roussel-Gillet (coordonné par), *Image(s) et sociétés*, Lille, L'Harmattan- Les Cahiers du CIRCAV n. 15, Université de Lille, 2003.

- N. Chomsky; M. Foucault, *De la nature humaine: justice contre pouvoir*, Paris, L'Herne, 2006.
- R. Chow, *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2004.
- J. Clifford, *Roots. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997. (Trad. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999).
- D. Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte - Repères, 2001. (Trad. It. *La nozione di cultura nelle scienze sociali*, Bologna, Il Mulino, 2003).
- T. D'Angela (a cura di), *corpo a corpo. Il cinema e il pensiero*, Alessandria, Falsopiano, 2006.
- A. Dal Lago, *Non persone*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- S. David; R. Fontanel; F. Fuentes (sous la direction de R. Fontanel), *Le cinéma de Claire Denis ou l'enigme des sens*, Lyon, Aléas, 2008.
- G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- G. Deleuze, *L'Image-temps- Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.
- G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981. (Trad. it. *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2004).
- C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003.
- J. Derrida, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort*, Paris, Galilée, 1997.
- A. de Baecque, *La Nouvelle vague - Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998.
- L. De Franceschi, *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, Torino, Lindau, 2003.
- T. De Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996.
- T. De Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.
- G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.
- G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003. (Trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005).
- G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, I*, Paris, Minuit, 2009.
- M.A. Doane, *Femmes fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York and London, Routledge, 1991. (Trad. it. *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Parma, Pratiche, 1995).
- R. Dyer, *White: Essays on Race and Culture*, London and New York, Routledge, 1997.
- T. Elsaesser; M. Hagener, *Filmtheorie. Zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag, 2007. (Trad. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, Torino, Einaudi, 2009).
- R. Esposito, *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*, Milano, Mimesis, 2008.
- G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori, 2004.

- F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- M. Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, Gallimard, 1963.
- M. Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.
- M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006.
- U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- R. Gallissot, M. Kilani, A. Rivera, *L'imbroglione etnico - in quattordici parole-chiave*, Bari, Dedalo, 2001.
- J. Game (sous la direction de), *Image des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS, 2010.
- C. Geertz, *The Interpretation Of Cultures*, New York, Selected Essays, Basic Books, 1973. (Trad. it. *Interpretazione di culture*, Milano, Feltrinelli, 2000).
- S. Gesù (a cura di), *Etica ed estetica dello sguardo. Il Cinema dei fratelli Dardenne*, Catania, Maimone, 2006.
- F. Giovannelli (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità. Nazione, sesso, gender, razza tra tradizione e traduzione*. Roma, Bulzoni, 2005.
- J. Habermas, *Die Einbeziehung des Anderen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996. (Trad. it. *L'inclusione dell'altro*, Milano, Feltrinelli, 2000).
- M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 / Paris, Albin Michel, 1997. (Trad. It. *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 2001).
- S. Hall; P. Du Gay, *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, 1996.
- S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006.
- b. hooks., *Elogio del margine*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- A. Horwath, G. Spagnoletti (a cura di), *Michael Haneke*, Torino, Lindau, 1998.
- B. Jouve; A. Gagnon (sous la direction de), *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, Grenoble, PUG, Presses universitaires de Grenoble, 2006.
- J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- J. Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1989. (Trad. It. *Stranieri a se stessi*, Milano, Feltrinelli, 1990).
- S. Latouche, *Décoloniser l'imaginaire. La Pensée créative contre l'économie de l'absurde*, Lyon, Parangon/Vs, 2003. (Trad. It. *Decolonizzare l'immaginario. Il pensiero creativo contro l'economia dell'assurdo*, Bologna, Emi, 2004).
- Y. Lebtahi, I. Roussel-Gillet, *Pour une méthode d'investigation du cinéma de Laurent Cantet. Les déplacés, vertige de soi*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- G. Leghissa, *Il gioco dell'identità. Differenza, alterità, rappresentazione*, Milano, Mimesis, 2005.

- J.F. Lyotard, *Discours figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- C. Mal, *Claire Denis: cinéaste à part et entière*, Paris, De Verneuil, 2007.
- M. Marie (a cura di), *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan - Cinéma 128, 1998.
- G. Marramao, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- M.Mellino (a cura di), *Post-Orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2009.
- C. Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.
- J.E. Monterde, *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el sur*, Cordoba, Filmoteca de Andalucía Publicaciones, 2008.
- L. Mosso (a cura di), *Il cinema di Jean Pierre e Luc Dardenne*, Alessandria, Falsopiano, 2005.
- A. Negri; M. Hardt, *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Milano, Rizzoli, 2004.
- M. Negro; F. Ciaramelli, G. Nicolosi, *Figure della corporeità. L'esperienza del corpo nell'era delle biotecnologie*, Troina, Città Aperta, 2009.
- C. Pancino (a cura di), *Corpi. Storia, metafore, rappresentazioni fra Medioevo ed età contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2000.
- P.P. Pasolini, *Lettere luterane. Il progresso come falso progresso*, Torino, Einaudi, 1976.
- E. Perceval, *La blessure*, Paris, Arte, 2005.
- I. Perniola, *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Torino, Kaplan, 2007.
- P. Powrie, *French cinema in the 1990s: continuity and difference: essays*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.
- R. Prédal, *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 2002.
- R. Prédal, *Jacques Doillon, trafic et topologie des sentiments*, Cerf-Corlet, Paris, 2003.
- R. Prédal, *Le cinéma français des années 1990*, Paris, Armand-Colin, 2008.
- M. Rampazi; A.L. Tota (a cura di), *La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*, Torino, Utet, 2007.
- J. Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001.
- J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- F. Rella, *Ai confini del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- A. Rivera; R.Gallissot; M.Kilani, *L'imbroglione etnico*, Bari, Dedalo, 2001.

- C. Rivière, *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Hachette, 1995.
- P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.
- E. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978. (Trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'oriente*, Milano, Feltrinelli, 2007).
- E. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1993. (Trad. it. *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti Editrice, 1998).
- S. Sassen, *Territory, Authority, rights, From Medieval to Global Assemblages*, Princeton University Press, 2006. (Trad. it. *Territorio, autorità, diritti. Assemblaggi dal Medioevo all'età globale*, Milano, Bruno Mondadori, 2008).
- E. Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford UP, 1985.
- A. Sen, *Identity and Violence. The Illusion of Destiny*, New York-London, Norton & Company, 2006. (Trad. it. *Identità e violenza*, Bari, Laterza, 2006).
- A. Sen, *Globalizzazione e libertà*, Milano, Mondadori, 2002.
- D. Serceau, *Symptômes du jeune cinéma français*, Paris, Cerf-Corlet, 2008.
- F. Sojcher (sous la direction de), *Cinéma européen et identités culturelles*, Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, 1996.
- S. Sontag, *Regarding the Pain of the others*, New York, Picador, 2003. (Trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003).
- G. Spivak, *A Critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, 1999. (Trad. it. *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004).
- P.A. Taguieff, *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, La Découverte, 1987.
- C. Taylor; J. Habermas, *Multiculturalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- F. Timeto (a cura di), *Cultura della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, Novara, Utet, 2008.
- T. Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989. (Trad. it. *Noi e gli altri*, Torino, Einaudi Paperbacks 218, 1991).
- A.L. Tota (a cura di), *Gender e media. Verso un immaginario sostenibile*, Roma, Meltemi, 2008.
- A. Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Torino, Lindau, 2003.
- D. Vasse, *Le nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Ed. Klincksieck, 2008.
- J. Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2005.
- M. Wieviorka, *L'Espace du racisme*, Paris, Seuil, 1991.
- M. Wieviorka, *Le racisme, une Introduction*, Paris, La Découverte & Syros, 1998.

M. Wiewiorka, *La différence*, Paris, Balland, 2001.

S. Žižek, *Against human rights*, New Left Review, n. 34, july- august 2005. (Trad. it., *Contro i diritti umani*, Milano, Il Saggiatore, 2006).

### **Giornali, riviste e periodici:**

AA.VV., *Michael Haneke, le temps du loup et autres visions d'apocalypse*, in Repérages, autunno 2003.

AA.VV. *Les frères Dardenne*, in Contre Bande-Université de Paris I, n. 14, 2005.

AA.VV., *Caché, un film de Michael Haneke*, in L'Avant-scène cinéma, n. 558, 2007.

AA.VV., *Sans papiers. Cette loi qu'il faut abroger*, in Liberation, 14-15 marzo 2009.

AA.VV., *La France, qu'en pense le cinéma?*, in Cahiers du Cinéma, n.665, marzo 2011.

J. Austin, *Destroying the banlieue: Reconfigurations of Suburban Space in French Film*, in Yale French Studies, n. 115, 2009.

P. Azoury, *Marivaux Cash*, in Liberation, 7 gennaio 2004.

F. Bégaudeau, *Esquives (retour sur un film dont on parle)*, in Cahiers du Cinéma, luglio-agosto 2004.

M. Beugnet, *Le soucis de l'autre: réalisme poétique et critique sociale dans le cinéma français contemporain*, in Iris, n. 29, primavera 2000.

J. Birnbaum, *Banlieues. Le spectre des origines*, in Le Monde, 5 ottobre 2007.

N. Brenez, *Ralenti et accéléré*, in Cahiers du Cinéma - Hors Série « Le siècle du cinéma », novembre 2000.

E. Burdeau, F. Bégaudeau, *Le moderne habite l'exil*, in Cahiers du Cinéma, n. 600, aprile 2005.

M. Cieutat, P. Rouyer, *Entretien avec Michael Haneke*, in Positif n 536, 2005.

V. Pravadelli, *Identità, mascolinità e scenari postcoloniali ne "L'America" di Gianni Amelio*, in: G.De Vincenti, G. Anaclerio (a cura di), *Imago. Studi di cinema e media*, n. 1- Immaginare l'Europa. Identità e transiti audiovisivi, Roma, Bulzoni, primo semestre 2010.

S. Delorme, *Les rois de l'évasion*, in: Cahiers du Cinéma, n. 659, settembre 2010.

A. de Baecque, *L'histoire qui revient. La forme cinématographique de l'histoire dans Caché et la Question humaine*, in Annales, n. 6, novembre-dicembre 2008.

T. Jousse, *Le banlieu film existe-t-il?*, in Cahiers du Cinéma, n.492, 1995.

T. Jousse, *Les insomniaques*, in Cahiers du Cinéma, n. 479-480, maggio 1994.

- M. Konstantarakos, *Retour du politique dans le cinéma français contemporain?*, in French Studies Bulletin, autunno 1998.
- A. Farassino, *Marivaux in banlieue*, in Close-up, n. 9, 2000.
- A. Finkelkraut, *Palme d'or pour une syntaxe défunte*, in Le Monde, 4 giugno 2008.
- J.M. Frodon, *Doillon par lui même*, in Cahiers du Cinéma, n. 596, dicembre 2004.
- J.M. Frodon, *La frontière et les limites*, in Cahiers du Cinéma, n. 600, aprile 2005.
- J.M. Frodon, *Au côté de Jacques Doillon*, in Cahiers du Cinéma, n. 606, novembre 2005.
- L. Lamant, *Une défection instructive*, in Cahiers du Cinéma, n. 624, giugno 2007.
- G. Lefort, *Noir comme le désir*, in Liberation, 17 maggio 1994.
- F.G. Lorrain, *Un secret ravageur*, in Le Point, 6 ottobre 2005.
- H. Manning, *Carnet de notes*, in Contre Bande - Université de Paris I, numero "Image critique/image fétiche", n. 1, 1995.
- A. Martin, *Contemporary French Cinema: An Introduction*, in Screening the Past, n. 4, luglio 1998.
- A. Martin, *Ticket to Ride: Claire Denis and the Cinema of the Body*, in Screening the Past, n. 20, dicembre 2006.
- J. Rancière, *Il y a bien des manières de traiter la machine*, in Vertigo - Hors Série, numero "Faits divers", luglio 2004.
- J. Rancière, *Le bruit du peuple, l'image de l'art - à propos de Rosetta et de L'Humanité*, in Cahiers du Cinéma, n. 540, novembre 1999.
- J. Rancière, *Who is the subject of the Rights of man?*, in South Atlantic Quarterly, volume 103, n.2/3, primavera-estate 2004.
- J.P. Rehm, *Juste sous la surface*, in Cahiers du Cinéma, n. 605, ottobre 2005.
- R.de Rochebrune, *Un passé qui ne passe pas*, in J.A.- Jeune Afrique, ottobre 2005.
- E. Renzi, *A égalité*, in Cahiers du Cinéma, n 637, settembre 2008.
- G. Sellier, *L'école, point aveugle de l'universalisme républicain*, in T.A. Cultures audiovisuelles et représentations, aprile 2009.
- M. Serra, *Quei ragazzi che non hanno futuro*, in La Repubblica, 25 settembre 2008.
- D. Strand, *Etre et parler: Being and speaking French in Abdellatif Kechiche's L'Esquive (2004) and Laurent Cantet's Entre les murs (2008)*, in Studies in French Cinema, volume 9, n. 3, 2009.
- F. Théobald, *Doillon le grand frère*, in La Vie, n. 2797, aprile 1999.
- B. Valli, *Le due Parigi*, in La Repubblica, 30 dicembre 2009.
- D. Vasse, *Droit de cité*, in Cahiers du Cinéma, n. 534, aprile 1999.
- M.P. Vial, *Notre vocation*, in Cahiers du Cinéma, n. 606, novembre 2005.
- J. Yabroff, *Conjunction Dysfunction*, in Newsweek, 16 febbraio 2009.



**Sitografia:**

[www.culturalstudies.it](http://www.culturalstudies.it)

[www.filmstudiesforfree.blogspot.com](http://www.filmstudiesforfree.blogspot.com)

[www.revuedeslivres.fr](http://www.revuedeslivres.fr)

[www.borderbeat.net](http://www.borderbeat.net)