



Università degli Studi Roma Tre

Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo

Scuola dottorale in “Culture e trasformazioni della città e del
territorio”

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

XXII ciclo

Anno accademico 2008/2009

Titolo della tesi:

**Le rappresentazioni cinematografiche dell’Altro
nell’Europa mediterranea**

DOTTORANDA
Claudia Barucca

TUTOR
Prof.ssa Veronica Pravadelli

INDICE

<i>Introduzione</i>	p.4
1. <i>Rappresentazione, Alterità e Differenza</i>	p.11
1.1. Il Sé e l'Altro. Paul Ricoeur, Emmanuel Lévinas e Franz Fanon	p.11
1.2. Alterità e rappresentazione tra pratiche e teorie e multidisciplinarietà ...	p.20
1.3 Logiche meticce, ibridismo e marginalismo	p.35
1.4 Rischi e propositi. Per un multiculturalismo critico	p.52
2. <i>Europa mediterranea: terra di confine e incontro</i>	p.63
2.1 Diaspora e <i>border thinking</i>	p.64
2.1.1. La condizione diasporica.....	p.64
2.1.2. Sulla soglia, sul confine.....	p.68
2.2 La questione mediterranea	p.73
2.2.1 Da Braudel a Matvejevic.....	p.73
2.2.2 La sapienza del confine: proposte per un'alternativa meridiana.....	p.82
3. <i>Stare sulla soglia: le rappresentazioni dell'Altro nel cinema mediterraneo contemporaneo</i>	p.108

3.1. Cinema e <i>double occupancy</i>. Per un'indagine oltre il <i>labelling</i>.....	p.108
3.2. L'arcipelago del cinema mediterraneo contemporaneo: proposta per una cartografia fluida.....	p.119
3.3. <i>Border filming</i>: proposte di analisi dei film.....	p.166
3.3.1. <i>Loin</i> (André Techiné, 2001).....	p.166
3.3.2. <i>Exils</i> (Tony Gatlif, 2003).....	p.174
3.3.3. <i>Ai confini del paradiso</i> (<i>Auf der anderen seite</i> , Fatih Akin, 2007)).....	p.188
3.3.4. <i>Cous Cous</i> (<i>Le graine et le mulet</i> , Abdellatif Kechiche, 2007).....	p.196
3.4. Oltre l'indagine sul possibile paradigma rappresentativo mediterraneo	p.208

<i>Bibliografia essenziale</i>.....	p.223
--	--------------

<i>Filmografia essenziale</i>.....	p.235
---	--------------

Introduzione

Il nostro progetto vuole guardare ad una certa produzione cinematografica osservando il rapporto tra modalità di rappresentazione e modelli culturali.

La rappresentazione filmica registra, alimenta, e influenza a sua volta, lo sviluppo, la conservazione, la resistenza di/a determinati modelli culturali. Ci avviciniamo all'analisi di questi film interrogandoci sul rapporto tra sociologia della cultura e testualità.

L'intenzione è sempre quella di lavorare su film che, in modo più o meno dichiarato, presentano la tematica dell'incontro/scontro con l'Altro (in senso etnico¹). Ci sembra assolutamente interessante e produttivo contestualizzare questa analisi nell'Europa mediterranea (dalla Spagna ad ovest fino alla Turchia ad est), sul confine, sul margine, dove i modelli culturali si incontrano e dove il fenomeno migratorio sta diventando negli ultimi 10-15 anni luttuosa urgenza.

Abbiamo individuato come inizio del periodo di riferimento il 1995 con la Dichiarazione di Barcellona. L'idea rimane quella di osservare come nel successivo decennio, fino al 2005 circa, l'Europa mediterranea vede, vive, rappresenta l'alterità. Vogliamo osservare se in questi anni cambia il paradigma rappresentativo, se c'è e come si conserva una certa retorica multiculturalista occidentale, se esiste un modello culturale mediterraneo (o meridiano) alternativo e quali possono considerarsi le sue possibili tracce.

Ci sembra quindi interessante vedere come si struttura il sistema di rappresentazione cinematografica dell'Altro (il Sud e l'Est) nel campo di forze che si muove tra la

¹ Il termine è sempre inteso come costruzione semantico-discorsiva.

dominante culturale europea post-imperialista e neo-capitalista (il Nord) e un possibile modello culturale mediterraneo.

L'oggetto della nostra analisi è quindi la rappresentazione e l'autorappresentazione del "subalterno", dell'Altro e dell'incontro con la differenza nel cinema contemporaneo dell'area mediterranea, che va da ovest verso est attraversando Spagna, Francia, Italia, Repubbliche balcaniche, Grecia, fino alla Turchia.

Ci muoviamo quindi tra i saperi prodotti da un'Europa mediterranea intesa come "margine"; siamo sul confine (*border*) e il Mediterraneo è storicamente e strutturalmente un mare di confine e di incontro continuo.

Pensiamo sia utile ai fini della ricerca, ma anche interessante e suggestivo, scegliere quei film che affrontano le tematiche del rapporto differenziale, della diaspora e del marginalismo ma che le contestualizzano ancora più intimamente sul confine, nei porti dell'Europa mediterranea, proprio dove il mare entra nella terra e la terra si protrae verso il mare. Osserveremo le rappresentazioni dell'Altro sulla costa spagnola, da Ceuta a Barcellona, nei film e documentari del giovane cinema spagnolo contemporaneo di Iciar Bollain, Guerin, fino ai giovani documentaristi Isaki Lacuesta, José González Morandi, Paco Toledo che lavorano sull'alterità gitana in Spagna e sulle difficoltà dell'integrazione. Tra la costa iberica e quella francese, anche nelle sue incursioni africane, guarderemo anche le *routes* nomadi dei personaggi di Toni Gatlif e le modalità che il regista adotta per lavorare sulle tematiche del viaggio, della memoria e su un'alterità così intima vissuta dai suoi personaggi.

Arrivando in Francia lavoreremo su alcuni film di André Thechiné ma soprattutto osserveremo la Marsiglia vivace e tremenda di Robert Guediguian (accogliendo ma

senza approfondire le sue riflessioni sulla questione armena) e lo sguardo di seconda generazione di Abdel Kechiche che interroga con nuova, sincera e accurata sensibilità le comunità “marginali” e “periferiche” sul territorio francese.

Ci spingeremo poi verso il Sud, in Italia (tra gli echi dell'emigrazione passata e il doloroso confronto con l'immigrazione contemporanea) e vedremo come tutte le tematiche in esame diventino oggetto, con accenti diversi, di molte produzioni italiane contemporanee (da Amelio, Tornatore, fino ai più recenti Crialesi, Soldini, Garrone, Costanzo, Munzi, Vicari). Proseguendo verso Est, proveremo a sondare la complessa situazione dei Balcani attraverso quei film che, dai primi anni novanta ad oggi, hanno cercato di raccontare gli scontri (pericolosamente in bilico tra il politico e l'etnico) della guerra. Studiando alcune delle pellicole prodotte nelle repubbliche dell'ex Jugoslavia lasceremo forse un po' la fascia costiera, per tornarci in Grecia.

Una particolare attenzione dedicheremo alle ultime produzioni turche e soprattutto a quei film che cercano di restituirci le energie del porto di Istanbul che è così storicamente e intimamente “confine”, “margine” tra culture² (da Nury Bilge Ceylan, alle produzioni del giovane regista turco-tedesco di seconda generazione Fatih Akin). Osserviamo quindi questa tematica del confine, analizzando le pratiche di rappresentazione cinematografica e confrontandole con la teoria, soprattutto quando quest'ultima mira a negare la possibilità di una teoria unica e diventa quindi fondamentale il rapporto con il gioco differenziale delle pratiche.

² Naturalmente la nostra analisi non sarà limitata ai film che si svolgono nei porti dell'Europa mediterranea, ma osserverà come il porto diventa il luogo dell'incontro, dell'arrivo, della diaspora e prenderà poi in esame anche testi cinematografici che lavorano sul *border-thinking* mediterraneo.

Nel primo capitolo ci proponiamo di individuare gli strumenti teorico-metodologici della nostra indagine. Vedremo come il concetto di identità sia intimamente investito da quella riflessione antiessenzialista che coinvolge le discipline filosofiche, sociologiche, antropologiche e culturali e ne determina dagli anni settanta e soprattutto nei novanta un sostanziale ripensamento e riarticolazione nell'ambito del pensiero poststrutturalista.

Dalle proposte di Paul Ricoeur, Emmanuel Lévinas raccogliamo l'invito a pensare ad una identità soggettiva che si costruisce già in rapporto ad una molteplicità radicale e ad un rapporto assolutamente costitutivo con l'alterità. Osserveremo come tali considerazioni si combinino con la proposta di Frantz Fanon che elabora i suoi studi psicoanalitici nella dimensione coloniale e i rapporti con l'Altro nell'ambito delle relazioni egemoniche tra colonizzatore e colonizzato.

Ci avvicineremo poi agli studi postcoloniali, in particolare nei lavori di Stuart Hall, Gayatri Spivak (ricordando la lezione di Edward Said) che elaborano le riflessioni sul rapporto con l'alterità e la subalternità guardando alla produzione discorsiva, letteraria, mediale e culturale e alla sua costruzione egemonica. Indagheremo poi le posizioni di altri studiosi, dalla critica alla ragione etnologica di Jean Loup Amselle, alle proposte di un'antropologia aperta all'ibridismo e al marginalismo di Homi Bhabha, fino agli importanti contributi di Rey Chow e Judith Butler. Vedremo come si struttura il dibattito contemporaneo sul multiculturalismo come costruzione discorsiva pubblica e come la sua retorica sia più o meno elaborata egemonicamente.

Nel secondo capitolo individueremo quindi, continuando un discorso sostanzialmente teorico e di analisi discorsiva, il nostro campo di indagine, guardando agli studi sulla diaspora e sul confine (da Paul Gilroy a Gloria Anzaldúa, a Sandro Mezzadra) e poi sul

Mediterraneo e sulla sua retorica. Osserveremo dunque come dall'opera brudeliana fino alle più recenti elaborazioni si pensi al contesto e alla "cultura" mediterranea, arrivando alle proposte di Franco Cassano e Danilo Zolo per un'ipotesi di "alternativa mediterranea" pensata come recupero di una certa "sapienza del confine" e consapevolezza di una apertura verso "il pensiero della differenza".

Secondo Franco Cassano "il confine è il luogo dove riflettere sulla fragilità della nostra verità, perché essa è il risultato di un esercizio continuo e non data una volta per tutte. È un ricominciare continuo. È la capacità di dubitare di un'idea anche se forte della propria verità e percepire che invece le verità sono molteplici."³

Ci interessa quindi osservare queste elaborazioni discorsive tenendo sempre in considerazione i moniti e le suggestioni di un sostanziale sguardo critico sulle possibili derive retoriche e sulle loro letture.

Abbiamo dunque individuato una serie di strumenti, sensibilità teorico-metodologiche e proposte di lettura e interpretazione sui rapporti tra identità, identificazione, alterità, subalternità, nuove etnicità, diaspora e Mediterraneo.

Il nostro proposito è quello di far dialogare queste riflessioni con la dimensione della produzione culturale, con lo studio da una parte dei processi di costruzione dell'identità e dall'altra (con accenti e modi differenti, anche se a volte convergenti) delle dinamiche di rappresentazione di tali meccanismi e applicare tali osservazioni alle analisi dei testi cinematografici. La rappresentazione cinematografica dà spazio a diverse articolazioni e modalità di rappresentazione dell'Altro? E' vincolata dal sistema culturale dominante (Stuart Hall)? O riesce a far parlare o guardare il subalterno (da Gayatri Spivak a Ann

³ F. Cassano, *Ragione occidentale, ragione mediterranea*, su <http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=904>, (ultimo accesso gennaio 2010).

Kaplan)? O riesce ancora a giocare, allenare l'immaginazione, re-inventare continuamente l'Altro senza cadere in pericolosi essenzialismi (Gayatri Spivak)? Il cinema riesce a dare forma alla mutevolezza identitaria e alla fantasia (Rey Chow)? Esiste una retorica del multiculturalismo e come si articola nella rappresentazione cinematografica? La celebrazione della differenza e della molteplicità culturale diventa nuovo populismo? O riesce ad esercitare la sua performatività nel *border filming*?

Ci proponiamo quindi di osservare come i testi cinematografici presi in esame riflettono, promuovono, sperimentano, ripropongono, lavorano su alcuni di quei processi che sono alla base delle riflessioni degli studi postcoloniali sulle modalità di costruzione identitaria e di rappresentazione dell'Altro.

La nostra riflessione sul pensiero della differenza e le sue rappresentazioni nei testi cinematografici si apre verso un'indagine che guarda in particolare alle dinamiche relazionali di sguardo, alla posizionalità e performatività della relazione con la differenza e alla complessità di tali articolazioni sia a livello diegetico che estetico che nella dimensione spettatoriale.

Thomas Elsaesser nel suo recente volume *European Cinema. Face to Face with Hollywood* mette in luce la sostanziale diffusione della *double occupancy*, o meglio *multiple occupancy*, che investe tutte le identità, non solo quelle migranti o diasporiche. Le esperienze del dislocamento, della molteplicità, del desiderio di appartenenza, della marginalità, si manifestano in tutta la loro performatività e insieme ad una certa *cultural competence* caratterizzano il cinema europeo, il *world cinema* in una proposta che cerca di superare la staticità e semplificazione di possibili classificazioni.

Sono molti i cambiamenti che hanno sconvolto e riscritto il mosaico europeo negli ultimi due decenni: dall'Europa unita (1985), alla caduta del muro di Berlino (1989), alla guerra dei Balcani (1991-1995), alle nuove realtà che si inseriscono o negoziano la loro integrazione nello scacchiere europeo.

Noi scegliamo di partire dalla Dichiarazione di Barcellona 1995 come speranza per ma anche come fallimento di una retorica (ricordando le riflessioni di Predrag Matvejevic).

La Dichiarazione di Barcellona diventa almeno ufficialmente il momento in cui si dichiara la centralità e l'importanza del bacino mediterraneo come sistema potenziale di dialogo tra culture, come modello di scambio pacifico. Il Mediterraneo stesso costruisce tradizionalmente le sue rappresentazioni e autorappresentazioni sui concetti di diaspora, viaggio, incontro, marginalità, interculturalismo.

Lavoriamo sul cinema come rappresentazione, collettore di identità, contenitore discorsivo-simbolico potente, diffuso, immediato, apparato che si struttura sui meccanismi identitari e del desiderio e che dialoga con la contemporaneità.

1. Rappresentazione, Alterità e Differenza (STRUMENTI)

1.1. Io-l'Altro (Ricoeur, Lévinas, Fanon)

*l'Altro scompiglia o risveglia il Medesimo,
l'Altro inquieta il Medesimo
o ispira il Medesimo
il Medesimo desidera l'Altro
o l'attende (il tempo non dura forse di questa paziente attesa?)*
Emmanuel Lévinas⁴

In questo primo capitolo ci proponiamo di introdurre la nostra indagine sulle rappresentazioni dell'Altro nel cinema contemporaneo presentando gli strumenti teorici scelti. Porremo quindi l'attenzione sulle linee guida teoriche che ci porteranno ad individuare nei *subaltern studies* e più propriamente nei *diaspora* e *border studies* gli strumenti con i quali dialogheranno i testi cinematografici in esame.

Quello che ci sembra importante sottolineare è che la nostra ricerca verso l'Altro non vuole indagare una categoria stabile, definita - un altro Medesimo come direbbe Lévinas - ma un'alterità mutevole e complessa in un continuo processo d'identificazione sempre dialettico e contingente.

⁴ E. Lévinas, *Di Dio che viene all'idea* (1982), Milano, Jaka Book, 1983, pag.104. Il filosofo usa queste parole facendo riferimento al suo lavoro su *Totalità e infinito*.

Pensiamo dunque sia essenziale e produttivo fare riferimento a due esponenti della filosofia cosiddetta riflessiva, e in generale del pensiero contemporaneo, quali Emmanuel Lévinas e Paul Ricoeur. Accosteremo poi a questi contributi il lavoro di Frantz Fanon per avvicinarci con forza e pregnanza alle riflessioni che ci guideranno nella nostra indagine.

I concetti chiave con i quali ci proponiamo di lavorare sono: l'antiessenzialismo del Sé e del soggetto in genere e la costruzione identitaria come processo che risulta dalla relazione con l'alterità (e quindi con il tu, il linguaggio, le istituzioni e il racconto culturale).

Diventa pertanto necessario riflettere su un'identità declinata su due⁵ piani che si intersecano specularmente, quelli del sé e dell'Altro.

Ci sembra quindi importante indagare la centralità dell'intima e radicale relazione intersoggettiva tra io e Altro.

Nella storia della cultura occidentale del Novecento le riflessioni di Lévinas e Ricoeur sono state centrali nell'indagine sui rapporti tra identità e alterità, e sul rovesciamento delle filosofie dell'essere (ovvero basata su un'idea di soggettività completa e stabile⁶): il rapporto di priorità dell'io sull'Altro si rovescia con Lévinas nel movimento

⁵ Questa prima dualità si dimostra un'implicita molteplicità di identificazioni in continuo scambio speculativo.

⁶ Rivoluzione della soggettività che nasce, come sappiamo, dai lavori di molti pensatori di inizio secolo. Ci interessa ricordare in questa fase, e proprio introducendo l'apporto delle riflessioni di Ricoeur, Lévinas e Fanon, il contributo fondamentale dell'opera di Freud sulla complessità del soggetto e sul rapporto con l'alterità. L'analisi psicoanalitica non diventerà strumento proprio della nostra indagine ma ne è sicuramente illustre e imprescindibile riferimento teorico.

“dall’Altro all’io”⁷ e si arricchisce e completa con le riflessioni di Ricoeur che guarda il soggetto attraverso il riconoscimento nel Sé delle molteplici tracce dell’Altro.

Contro i tentativi e le tentazioni della filosofia occidentale, che vorrebbe ricondurre l’alterità alla totalità del Medesimo, Lévinas e Ricoeur indagano a fondo la relazione con l’Altro e quindi la possibilità che il soggetto assuma una disposizione etica esterna ed alternativa all’essere.

Il pensiero di Ricoeur sul soggetto e sull’intersoggettività rappresenta un’articolazione molto interessante rispetto alle problematiche dei processi identitari diasporici, proprio in quanto rende conto della loro estrema complessità.

*Sé come un altro*⁸ rappresenta l’opera centrale di Ricoeur sulle tematiche del soggetto e dell’identità e si propone come un’ermeneutica alternativa del sé. La prospettiva, come accennato, si ribalta, e da un soggetto che è essenza scontata e immediata passiamo ad un io costitutivamente e originariamente decentrato e continuamente dialettico.

Nel titolo stesso – *Sé come un altro* – è racchiusa la valenza non comparativa, ma esplicativa del «come» («in quanto») che costituisce la base di un modo di pensare l’identità e il soggetto in termini di etero-determinazione. Secondo questa prospettiva l’alterità è implicata a un livello originario e profondo nel processo di costituzione del sé caratterizzato da una continua dialettica delle *praxis* che diventa fondativa nella concezione ricoeuriana di soggettività e intersoggettività.

I concetti di dialettica e di riconoscimento influenzano profondamente la riflessione sul processo di “soggettivizzazione” del filosofo, operazione mai immediata o originaria ma risultato della dialettica incessante tra il sé e l’Altro. “Il riconoscimento introduce la

⁷ Titolo della sua raccolta di saggi *Dall’altro all’io*, (a cura di Augusto Ponzio) Roma, Meltemi, 2002.

⁸ P. Ricoeur, *Sé come un altro* (1990), Milano, Jaka Book, 1993.

diade e la pluralità nella costituzione stessa del sé.”⁹ L’identità del soggetto implica in modo costitutivo, dunque, il riconoscimento attraverso la mediazione dell’alterità (nei vari volti/segni in cui essa si manifesta, ma anche come contesto storico di appartenenza, linguaggio e istituzioni).

Guardando al lavoro di Lévinas, ci rendiamo conto di come la questione cardinale del senso del soggetto è anche per il filosofo la costitutiva instabilità ed etero-dipendenza (l’ipseità ricoeuriana).

La ricchezza della riflessione sull’alterità di Lévinas è, anche qui, data dalla consapevolezza che il suo oggetto di indagine non è l’Altro, la sua essenza o la sua descrizione categoriale, ma la descrizione della relazione io-Altro. “Il compito principale dietro tutti questi tentativi consiste nel pensare l’Altro – nel – Medesimo senza pensare l’altro come un altro medesimo. Il *nel* non vuol dire assimilazione [...]”¹⁰. Quel “nel” vuol dire quindi anche in questo caso speculazione che produce movimento, mutabilità attraverso un continuo “richiamo” dell’Altro. La qualità dialogica dell’Io prevede un Altro da ascoltare che continua a chiamare.¹¹

Nell’alterità e nel volto dell’Altro inizia dunque la finitezza e la relatività dell’Io. La proposta etica di Lévinas prende le mosse da un necessario antiessenzialismo e da un’incontro con l’Altro che si mostra come differenza irriducibile e che deve conservare la propria autonomia contro ogni presunzione di assimilazione e conoscenza pre-determinata (nel pre-giudizio). Secondo il filosofo la rottura dell’idea di una totalità

⁹ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, op. cit., pag. 407.

¹⁰ E. Lévinas, *Di Dio che viene all’idea*, op.cit., pag.104.

¹¹ Vedremo nei paragrafi successivi come, osservando l’alterità del subalterno, del nativo o dei soggetti diasporici si parli di “silenzio del subalterno” (Spivak) ma anche del suo continuo interrogare (Gilroy).

(essenza) omnicomprensiva e dominante è dovuta all'incontro con il volto dell'altro che rappresenta il mistero della soggettività umana. La società si articola dunque su dinamiche relazionali e intersoggettive che animano un'"etica della differenza". L'Altro esiste al di là delle rappresentazioni parziali che me ne faccio e la spinta alla conoscenza di ferma davanti al mistero del volto dell'Altro che si mostra nella sua prossimità come indisponibile e infinito.

Ci sembra dunque interessante come il rapporto con l'alterità strutturi un'ermeneutica che ingloba la frattura della conoscenza stessa. L'incontro intersoggettivo avviene nella nudità dei volti che guardandosi cercano di comprendersi e conoscersi, lo sguardo e il volto sono i presupposti della relazione. Tuttavia nel volto l'alterità di mostra come mistero che sfugge alla conoscenza e all'immagine. Qui inizia il riconoscimento di un'alterità che continua ad interrogarsi e a lasciarsi interrogare eludendo qualsiasi tentativo di possesso verso un sentimento di responsabilità.

La dialettica dell'ipseità e dell'alterità ha carattere speculativo e si realizza man mano che il sé perde fenomenologicamente la sua univocità e incontra l'alterità dell'Altro. Questi due movimenti di identificazione (intesa come identità-in-processo), sono segnati dal conflitto e si combinano nell'identità narrativa che è dialettica, molteplice e contingente. L'identità narrata, che colma e restituisce il movimento speculativo tra *idem* e *ipse*, è sempre da indagare, interrogare e ri-progettare.

Al soggetto non si accede mai direttamente, ma solo tramite un'interpretazione indiretta delle rappresentazioni culturali e simboliche che narrano l'io quotidianamente. L'io è visto quindi come un testo continuamente narrato e le sue narrazioni sono dunque vincolate alla storia culturale.

Quella di Ricoeur è una posizione dialogica sul soggetto, costruito tramite l'evidente primato della mediazione riflessiva che comprende il punto di vista dell'altro rendendo impensabili noi senza gli altri.

Tale mediazione riflessiva diventa centrale sia ermeneuticamente che metodologicamente. Lavorando sul "Sé come Altro" il piano fenomenologico si interseca specularmente con quello dell'interpretazione dei segni. Se per Ricoeur "la fenomenologia definisce il piano di fondazione e l'analisi linguistica il piano di manifestazione"¹², nella nostra analisi questa ispirazione investe il piano culturale/discorsivo della rappresentazione.

L'esperienza diventa tale se narrata, la manifestazione o in questo caso la narrazione/rappresentazione come fenomenologia, come elemento ontologicamente fondativo dell'esperienza¹³.

Con il suo celebre volume *Pelle nera maschere bianche*, pubblicato a Parigi nel 1952, lo psichiatra Frantz Fanon descrive le relazioni con l'alterità più prettamente in termini "postcoloniali" come il rapporto tra neri e bianchi. Lo psichiatra coglie dunque quegli aspetti fantasmagorici e perturbanti che alimentano e influenzano le relazioni con l'alterità e la formulazione degli stereotipi.

L'autore analizza le dinamiche inerenti il pregiudizio razziale nei sistemi socioculturali con particolare riferimento alle storia contemporanea, al colonialismo e al cosiddetto postcolonialismo. In particolare pone l'attenzione sulle sue conseguenze più

¹² Parole di Ricoeur citate da Daniela Iannotta nella parte introduttiva del volume *Sé come un altro* da Paul Ricoeur, *La sémantique de l'action*, (tr. ita A. Pieretti), Milano, Jaca Book, 1986, p. 169 [p.128].

¹³ Ricordiamo l'interessante produzione del sociologo Paolo Jedlowski sull'elaborazione della coincidenza tra narrazione e esperienza nella vita quotidiana.

drammatiche, sul piano psichico e relazionale, come lo strutturarsi del complesso di inferiorità nel colonizzato e nell'immigrato. Quello che Fanon argomenta è che in queste dinamiche relazionali avviene una sorta di interiorizzazione del modello del dominatore; tale effetto non può che essere drammaticamente conflittuale, quasi schizofrenico, provocando alienazione e lacerazione destabilizzante nel proprio Sé e nella propria ricerca culturale.

Questo processo di alienazione si esplicita in un rapporto di dipendenza mentale e psicologica, per cui il nero vuole diventare (essere come) il bianco, l'immigrato vuole assomigliare all'europeo, in un doppio legame che produce disagio psichico ed esistenziale, minando e viziando il già complesso processo di identificazione delle soggettività.

Secondo Bhabha “Fanon rifiuta l’ambizioso progetto di una teoria totalizzante dell’oppressione coloniale”¹⁴.

Ci sembra importante iniziare a sottolineare come lo psichiatra noti che (oltre ai processi identitari e relazionali stessi) anche le discipline e teorie psicologiche sono prodotti culturali e discorsivi e devono riconoscere tale parzialità e dialogare con la molteplicità dei contesti culturali.

Del resto, in polemica con l'enfasi sulla negritudine, Fanon afferma la necessità di scoprire l'uomo dietro le invenzioni sia del nero che del bianco.

La differenza non può essere colta che in una prospettiva situazionale e relazionale dove esiste anche la similitudine e il riconoscimento nell'umano. Solo quando il nero, il colonizzato e l'immigrato riusciranno a prendere coscienza della propria condizione

¹⁴ H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001, pag.62.

storico-concreta che potranno recuperare il proprio sé ed esprimere la propria differenza.

Quindi Fanon lavora nell'ambito della psicoanalisi (come Hall nella sociologia, Appadurai e Amselle in antropologia, Said e Spivak nella critica letteraria) ragionando sulle relazioni (bianco-nero, colonizzatore-colonizzato) e sulle alterità come prodotti culturali e significazioni.

Relativamente allo stereotipo che il nero attiva nel bianco, l'autore mette in luce le caratteristiche di vitalità, sessualità e della potenza naturale che il bianco cerca nel nero. Se dunque, nei contesti di "ibridazione" la dinamica agita dal nero tende ad essere quella dell'identificazione con l'aggressore, nel sadismo del bianco si svelano fantasmi e proiezioni (sessuali, biologiche) di chi incarna una cultura che si è drammaticamente separata dalla natura.

Questo spiega, secondo Fanon, perché il nero vuole diventare bianco (quello che chiama "processo di lattificazione") e l'immigrato vuole assomigliare all'europeo. Ma questo doppio legame produce disagio psichico-esistenziale e anche una modalità di reazione a questa violenza che riproduce spesso le modalità proprie dell'oppressore.

Nel 1961, anno della sua morte, viene pubblicato l'ultimo suo scritto *I dannati della terra*, una sorta di testamento politico reso ancora più prezioso dalla prefazione di Jean-Paul Sartre¹⁵, esso consiste in una lucida analisi del sistema coloniale e il conseguente invito ad insorgere contro l'esclusione.

¹⁵ Non è casuale se Fanon dialoghi tanto con l'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre. In particolare Fanon guarda alle sue riflessioni sull'essere umano sempre situato nel tempo e nello spazio e prodotto

L'appello di Fanon è molto forte ma a noi interessa in quanto indicazione verso un'analisi consapevole e critica della relazione con l'alterità come costruzione egemonica (oltre che come proprietà ontologica di ogni soggettività come abbiamo visto con Ricoeur e Lévinas).

Nel suo *Introduzione al postcolonialismo*¹⁶ Robert J.C. Young suggeriva di guardare all'opera di Fanon *Pelle nera. Maschere Bianche* come un testo di traduzione, o più precisamente, di ritraduzione metaforica (tra modelli culturali-identificativi aggiungiamo noi). Nel volume egli afferma che l'uomo e la donna neri sono stati tradotti non solo come soggetti coloniali nel regime dell'imperialismo francese, ma anche, come abbiamo anticipato, intimamente influenzati nelle loro declinazioni psicologiche e relazionali. I loro stessi desideri sono stati rovesciati, e quello di diventare bianchi ha comportato una sorta di traduzione-travestimento attraverso una maschera bianca che li ha in qualche modo costretti a guardare se stessi come l'altro, alienati dalla propria cultura, lingua, terra. Il progetto di Fanon è di comprendere questo processo in modo da trovare la forma di una possibile contro-traduzione. Ciò inizia con un rifiuto della traduzione stessa del nero nei valori del bianco.

Riprendendo Young notiamo come Fanon in prima persona inizia a scrivere la sua *combat literature* proprio come proposta di una auto-traduzione attivista, un impegno

dall'incontro tra significato e significante. Il soggetto produce quindi dei significati, attribuisce un senso alla propria esistenza ma è anche, contemporaneamente, prodotto dal contesto e dagli altri.

Sartre scriveva nella prefazione ai *Dannati della terra* che “è il razzista che crea il 'Negro'- e non il contrario - esattamente come (scriveva nella *Questione Ebraica*) è l'antisemita che crea l'Ebreo”. Partendo dalla sua esperienza personale Fanon arriverà alla conclusione che l'uomo è il costruttore della propria storia ma che la sua storia la crea in un contesto storico e socio-culturale che lo influenza e non è scelto.

¹⁶ R.J.C. Young, *Introduzione al postcolonialismo*, Roma, Meltemi, 2005.

verso la traduzione culturale come strategia per l'*empowerment* dell'Altro, del subalterno.

Concludendo, abbiamo visto che la relazione e il pensiero della relazione sono insiti nella soggettività e la formano in una dimensione dialogica e dialettica continua e multipla, che porta sempre intimamente dentro il conflitto e la tensione speculativa. Nell'ambito dei rapporti coloniali e postcoloniali, questo "stare in relazione" diventa fortemente egemonico e doloroso ed abbiamo accennato quali possano essere le possibili "ri-traduzioni" e reazioni a tale violenza.

Risulta fondamentale quindi il ruolo della rappresentazione simbolica e immaginaria come modo dell'esperienza intersoggettiva.

1.2. Alterità e rappresentazione tra pratiche e teorie e multidisciplinarietà

Dopo aver tracciato quali ispirazioni filosofiche e psicoanalitiche sono alla radice del nostro iter teorico, ci interessa vedere quali sono propriamente gli approcci e gli studi che scegliamo (sempre secondo una selezione arbitraria e personale) come strumenti per la nostra indagine.

Abbiamo già esplicitato nella nostra introduzione la scelta di recuperare le politiche e pratiche della nostra analisi in quelli che sono stati definiti *cultural* e *postcolonial studies*, verificando nei lavori di Hall e Spivak come questi studi superino subito la dimensione coloniale o postcoloniale in senso stretto facendosi discorso culturale complesso e ampio.

Partiamo appunto da un richiamo etico e pratico per il recupero dello studio dei rapporti tra il mondo contemporaneo e la dimensione coloniale. I *postcolonial studies* affrontano varie tematiche come lo studio delle dinamiche di “acculturazione”, dell’assimilazione, dell’egemonia culturale e la rielaborazione delle categorie di etnico e razza e del rapporto tra colonizzatore e colonizzato e le riflessioni sulla diaspora. Partendo da queste importanti premesse, gli studi postcoloniali hanno presto investito il dibattito sullo statuto della narrazione e della rappresentazione culturale, sulla complessità performativa dei processi identitari, sui concetti di ibridismo e meticcio, arrivando ad animare una nuova antropologia della globalizzazione.

Percorrendo brevemente gli studi, i testi e il fervore teorico dai quali prende forma il contesto critico dei *Cultural Studies* europei (britannici in particolare) uno dei primi lavori che riflette sui processi culturali e sul rapporto tra individuo e società civile, in particolare a proposito del dibattito sulla cultura nella società capitalista, è *Culture and Anarchy* (1869) di Matthew Arnold.

Ma è con i due testi di Richard Hogart *The Uses of Literacy* (1957) e di Raymond Williams *Culture and Society* (1958) che la riflessione sui processi culturali diventa un modo per pensare alle relazioni tra qualità estetiche e formali del testo (letterario in questo caso), tra cultura e processi storici, sociali ed economici.

I testi dei due studiosi¹⁷, insieme a quello di E.P. Thompson *The Making of English Working Class* (1963), sono pensati all’interno della tradizione storiografica e determinista marxista ma rielaborano tale pensiero e, conservando quell’approccio

¹⁷ Il loro lavoro si ispira alle posizioni elaborate dalla Scuola di Francoforte e in particolare a quello di Adorno e Horkheimer a proposito del sistema capitalista e della differenza tra cultura commerciale e cultura popolare, anche se poi questa tradizione verrà rielaborata e ne verranno prese le distanze.

critico, mettono in primo piano le questioni della cultura accanto a quella dell'*agency* come soggettività agente.

Verso la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta Hogart e Williams animano, insieme ad altri autorevoli studiosi (tra i quali Stuart Hall), la vita accademica britannica e la vivace realtà del *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*.

La scuola di Birmingham diventa la fucina del dibattito sui *cultural studies* e *postcolonial studies* inglesi e internazionali, il lavoro di studio ed elaborazione (anche dal punto di vista delle realizzazioni scritte) è sempre occasione di confronto e collaborazione tra diversi studiosi.

Stuart Hall diventa una delle figure centrali per gli studi culturali e per il nostro percorso teorico alla ricerca degli strumenti e modelli che vogliamo far dialogare con i testi in analisi. Diventa quindi una delle figure di riferimento che, seppur in qualche modo superato e arricchito dagli apporti dei lavori dei teorici contemporanei, conserva un'autorità centrale.

Fondamentale a nostro avviso è il recupero che Hall fa di Gramsci¹⁸ e della sua elaborazione del concetto di "egemonia". che il sociologo vede come sintesi

¹⁸ La proposta critica di Antonio Gramsci viene ereditata, direttamente o indirettamente, da tutti gli studi culturali e postcoloniali dagli anni Settanta e Ottanta (da Williams, a Hall, a Said, a Spivak) fino alle più recenti elaborazioni. Il panorama teorico convenzionalmente definito come postcoloniale (che abbraccia la nuova antropologia, la sociologia dei processi culturali, gli studi sulla cultura e l'arte, fino all'economia politica) ci sembrano uniti in un gesto teorico e un impulso critico comune di derivazione gramsciana. Gli studi del filosofo italiano sui rapporti tra storia e cultura (e storia della filosofia), sui rapporti tra subalternità e egemonia, sulla cultura popolare e sulla marginalità del Sud diventano centrali nel dibattito internazionale. Anche gli studi di Benjamin e Foucault lavorano con la stessa tenacia critica sulla complessità dei concetti nominati e sulla natura discorsiva e politica di questi. Sono in particolare gli scritti teorici raccolti in *Le lettere dal carcere* (A. Gramsci, prima pubblicazione 1947) ad influenzare i *cultural* e *postcolonial studies* anglosassoni.

(compromesso) tra strutturalismo e culturalismo, tra condizioni e coscienza verso uno strutturalismo che, conservando la logica strutturale, riesca a dialogare con l'agency culturalista.

“Nei *Cultural Studies*, dunque, culturalismo e strutturalismo costituiscono i ‘nomi del gioco’”¹⁹. Il concetto di egemonia, come processo continuo esercizio del potere, specifico e storicamente collocato, permise a Hall e al CCCS di mantenere l'accento fondamentale del culturalismo sulla soggettività agente (*agency*) evitando quindi il rischio di astrazione, formalismo e astoricismo, di cui è accusato lo strutturalismo.

Nell'opera di Gramsci vediamo quindi, per ispirazione più o meno dichiarata, i presupposti di tutta la riflessione dei *Cultural Studies*. In particolare diventa centrale la consapevolezza gramsciana delle proprietà formali dell'arte e della letteratura, indipendentemente dal loro livello d'espressione, come socialmente e storicamente definite. Comune a tutti questi lavori è la volontà di mutuare dal pensiero gramsciano la convinzione che lo studio della cultura riguarda i processi di conquista dell'egemonia, mediante i quali un gruppo sociale cerca di stabilire e di preservare le proprie identità. La produzione culturale, in ultima analisi, riflette il controllo, il potere, o il dominio esercitato da un determinato gruppo sociale su un altro.

La nozione gramsciana di egemonia agevola l'analisi delle modalità e dei mezzi attraverso i quali la cultura e i suoi fruitori operano insieme per generare consenso; impone però una chiara presa di posizione critica per ciò che riguarda la lettura di quegli interessi delle parti dominanti che si celano dietro agli stessi processi culturali.

¹⁹ S. Hall, *Cultural Studies: due paradigmi*, in Id. (a cura di), *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, 2006, pag.97.

Hall nei suoi scritti riserva una grande attenzione all'universo dei media, dalla letteratura (tradizionalmente oggetto di confronto e studio per i *Cultural Studies*) al cinema, alla televisione, sempre in relazione al concetto di egemonia gramsciana. In particolare il sociologo dedica un saggio molto importante e molto conosciuto *Codificazione/decodificazione* (1980)²⁰ allo studio della “fenomenologia” della comunicazione e della visione e ai “processi di lettura negoziata”.

Il processo comunicativo convenzionale deve essere arricchito da uno studio dei modi della fruizione, i modi in cui i diversi destinatari leggono il significato. La comunicazione (in questo caso quella televisiva) è, secondo Hall, sistematicamente distorta. Nella comunicazione di massa vi è uno scarto sistematico tra il momento della produzione del messaggio (*codification*) e il momento della ricezione (*decodification*), “una *mancaza di equivalenza* tra i due versanti dello scambio comunicativo”.²¹

Da una parte nel momento della codificazione “le relazioni socio-istituzionali della produzione devono sottomettersi alle regole discorsive del linguaggio”²², dall'altra anche nella decodificazione lo spettatore/il pubblico assorbe segni iconici anch'essi codificati, quindi polisemici e contraddittori. La decodifica è quindi differenziale in quanto il processo di *decoding* avviene in maniera differenziata. La polisemia del segno connotativo non deve essere scambiata per pluralismo e i significati connotativi non sono tutti uguali tra loro. Tornando alla dimensione socio-culturale, secondo Hall “[...] qualunque società/cultura tende, con diversi livelli di chiusura, ad imporre le sue

²⁰ S. Hall, *Codifica e decodifica nel discorso televisivo*, in Id. (a cura di), *Il soggetto e la differenza*, op. cit., pag.33.

²¹ *Ivi*, pag.38, corsivo dell'autore.

²² *Ivi*, pag.36.

classificazioni del mondo sociale e culturale e politico. Queste costituiscono un ordine culturale dominante, che tuttavia non è né univoco né incontrastato.”²³ Qualunque società (struttura produttiva) tende ad imporre le proprie “mappe di significato” e a comporre la dimensione connotativa in un “ordine culturale dominante”. Tuttavia, all’interno del processo comunicativo, sono perfettamente riconoscibili alcune “regole performative” che cercano attivamente di “imporre” o “promuovere” una mappa di significato, o di rendere compatibili elementi differenti all’interno della dominante culturale. Il codice, comunque, lavora dentro l’“egemonia” del modo di rappresentare (del codice) dominante. I mass media non definiscono di per sé la realtà, ma danno spazio alle definizioni dei sistemi dominanti di significazione. I media agiscono per il mantenimento del potere non attraverso una trasmissione pedagogica e diretta delle istruzioni, ma proprio inserendo tali intenti attraverso una messa in forma dell’intero ambiente ideologico.

Le riflessioni di Hall partono dall’analisi del contesto britannico anni settanta - ottanta, dalla sua personale posizione di immigrato jamaicano, dal razzismo verso la minoranza caraibica e dalla costruzione culturale della *blackness*, in senso generale, e della *britishness* come “processi costruiti culturalmente”.

Secondo Hall il razzismo in Gran Bretagna funziona attraverso una “profonda rimozione storica”, una dislocazione e negazione della propria storia coloniale e l’appartenenza etnica viene costruita proprio dal razzismo istituzionalizzato che determina resistenza e lotta.

²³ *Ivi*, pag.43.

Il conflitto culturale riguarda gruppi che si identificano in, e attraverso, particolari pratiche sociali e gruppi dominanti che tendono ad un inglobamento. Il conflitto viene letto non più tra classe egemone e le classi subalterne ma come dialettica costante tra variabili come *gender*, età, razza, preferenza sessuali.

L'identità è quindi l'occupare posizioni in un sistema di relazioni che si chiama cultura ed è attraverso il sistema di rappresentazioni narrative-simboliche che si articola il gioco tra ideologia, cultura, struttura/sovra-struttura, identità. La questione delle pratiche e politiche identitarie si muove su questa "guerra di posizione". Sotto l'apparente neutralità ideologica dell'aggettivazione "etnico" si cela la non visibilità del carattere sociale economico e politico e ancora una volta si mette in luce la valenza politica delle rappresentazioni dell'alterità.

Queste narrazioni identitarie costituiscono un vero e proprio terreno di lotta per l'egemonia, i rapporti di forza sono mobili e i soggetti sono sempre collocati culturalmente e socialmente. L'identità e l'etnicità rientrano quindi nella questione generale di questa "nuova politica della rappresentazione", sono la storia, il linguaggio e la cultura con le loro rappresentazioni e codici contestualizzati che costruiscono la soggettività e l'identità. Nel suo saggio *Who needs Identity?* Hall dice di concordare con Foucault quando dichiara che ciò di cui abbiamo bisogno "non è una teoria del soggetto conoscente, ma una teoria della pratica discorsiva"²⁴.

Tuttavia questo spostamento non comporta, come dimostra l'evoluzione della stessa opera di Foucault, l'abbandono o l'abolizione del "soggetto", ma esprime la necessità di "ripensarlo in base alla nuova posizione, spostata, decentrata, che occupa dentro il

²⁴ S. Hall, *Chi ha bisogno dell' "identità"?*, in Id. (a cura di), *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Milano, Il Saggiatore, 2006, pag. 314.

paradigma”.²⁵ Ancora in *Who needs Identity?* Hall fa ricorso al lavoro di Foucault per definire la questione dell’identità che si configurerebbe come:

[...] il punto di sutura -da una parte- i discorsi e le pratiche che cercano di “interpellare”, di parlarci e di sistemarci come soggetti sociali di determinati discorsi, e - dall’altra- i processi che producono soggettività, che ci costruiscono come soggetti che possono essere “parlati”. Le identità sono perciò punti di temporaneo attaccamento alle posizioni soggettive che le pratiche discorsive costruiscono per noi [...]. Le identità sono, per così dire, delle posizioni che il soggetto è costretto a prendere, pur “sapendo” sempre (e qui il linguaggio della coscienza ci tradisce) che sono delle rappresentazioni [...]. L’idea che un’effettiva cucitura del soggetto a un posizione soggettiva richieda che esso non solo venga “chiamato” ma investa in questa posizione, significa che la sutura va pensata come un’articolazione piuttosto che come un processo unilaterale, e che, a sua volta, tutto ciò inserisce decisamente nel programma teorico l’identificazione, se non proprio l’identità.²⁶

Deve esserci un margine di libertà a disposizione del soggetto nei confronti dei processi che governano la produzione di identità, data dalle articolazioni, dall’insieme di strategie performative, che non conducono necessariamente alla fissazione di un’identità, ma possono aprire uno spazio di gioco entro i processi di identificazione.

Per Hall, lontano da ogni connotazione essenzialista, ci troviamo davanti a negoziazioni continue dell’identità. L’identificazione si dimostra come una costruzione, sempre in corso, è condizionata e situata nella contingenza, diventando dunque un processo di articolazione, di saturazione, una sovra-determinazione e non una sussunzione.

L’identità culturale non è predefinita ma sempre ibrida. Proprio per questo deriva da formazioni storiche molto specifiche, da storie e repertori culturali enunciativi molto specifici, che possono determinare una “posizionalità” provvisoriamente definibile

²⁵ *Ivi*, pag. 314. Il discorso sull’identità si combina, anche nell’opera di Hall ma anche nelle riflessioni di altri pensatori, tra i quali Gayatri Spivak, con la riflessione sulla condizione del soggetto in relazione alle teorizzazioni relative al soggetto postmoderno.

²⁶ *Ivi*, pag. 318.

come identità. Ognuna di quelle “storie d’identità” è, secondo Hall, impressa nelle posizioni che occupiamo e con cui ci siamo identificati, e dobbiamo vivere queste “posizioni d’identità” in tutte le loro specificità.

L’irriducibilità del concetto d’identità, le identità si strutturano all’interno, non all’esterno, della rappresentazione, esse scaturiscono dalla narrativizzazione del Sé, ma la natura fittizia di questo processo non ne compromette affatto l’efficacia discorsiva, concreta o politica, anche se l’appartenenza – la “saturazione storica” tramite la quale sorgono le identità- si dà, almeno in parte, nell’immaginario (oltre che nel simbolico) e perciò, almeno in parte, sempre nell’immaginazione, o almeno in un ambito fantasmatico.²⁷

Le identità si strutturano nella differenza, non al di fuori di essa, ma dalla relazione con l’altro come rappresentazioni che si costruiscono sempre attraverso una mancanza, una divisione, a partire dal luogo dell’altro (“sutura come articolazione”).

Quindi una nuova politica della rappresentazione e una nuova concezione di etnicità che si muove, forma e rappresenta attraverso una politica culturale impegnata nelle differenze piuttosto che nella loro rimozione e che dipende, in parte, dalla costruzione di nuove identità etniche. Un concetto di “differenza” (come rappresentazione) che Hall ci dice lontano dall’idea di una separazione radicale ma più vicino al carattere congiunturale, posizionale della *différance* di Derrida²⁸.

Questa nuova nozione di etnicità, lontana da ogni essenzialismo neutro, è un’etnicità positivamente dei margini, della periferia, nel senso che per esistere non deve marginalizzare, espropriare, dimenticare altre etnicità. A questo discorso Hall lega il

²⁷ Ivi, pag. 317.

²⁸ “[...] per quanto non possa essere definita esclusivamente nei termini di un infinito slittamento del significante se vogliamo impegnarci nel mantenere una posizione politica.” S. Hall, *Nuove Etnicità*, in, Id. (a cura di), *Il soggetto e la differenza*, op. cit., pag.238.

concetto di diaspora e di “diasporazione” culturale come condizione storica post-coloniale traumaticamente determinata dall’imposizione e normalizzazione forzata ad un sapere dominante; ma anche condivisa da ogni marginalità che dialoga con forme di rappresentazione e tradizioni diverse o lontane.²⁹

Le riflessioni teoriche postcoloniali si dedicano in modo eterogeneo, complementare, articolato, all’analisi dei processi di formazione e dissoluzione del concetto essenzialista di identità, arrivando all’idea di un “relativismo planetario” (o regionalismo planetario come dice Gayatri Spivak).

Nel panorama degli studi post-coloniali queste analisi della struttura discorsiva delle culture dominanti, imperialiste e tardo capitaliste, vengono sempre elaborate in relazione a piccoli gruppi comunitari o più esattamente quelli che Spivak chiama *subalterno* e Chow, come vedremo nel paragrafo successivo, *nativi*³⁰. L’imperialismo, il colonizzato, l’orientalismo, l’esotico, il primitivo, l’antropologico e il folclore rientrano per Gayatri Spivak in quella che lei chiama “violenza epistemica”. La rappresentazione è possibile solo perché l’enunciazione avviene sempre all’interno di codici che hanno una storia e una posizione entro le formazioni discorsive di un determinato spazio-

²⁹ Vogliamo brevemente anticipare come proprio della diaspora e diasporizzazione delle identità si occuperà anche il secondo capitolo dove sarà evidenziato il contributo fondamentale in materia di Paul Gilroy. Partendo dalla condizione diasporica egli elabora il concetto di “doppia coscienza” (nel quale riecheggia quello che vedremo nel terzo capitolo definirsi come *double o multiple occupancy*) per definire la condizione identitaria complessa dei «neri atlantici». Gilroy lavora sui concetti di ibrido e meticciato sottolineando come queste condizioni siano comuni a tutte le soggettività e non siano incompatibili con una ricerca identitaria articolata più da trasformazioni che da autenticità e originarietà.

³⁰ I testi ai quali facciamo riferimento sono: G.C. Spivak, “*Can The Subaltern speak?*”, in C. Nelson, L. Grossberg, (a cura di), *Marxism and The Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988 e R. Chow, *Il sogno di Butterfly*, Roma, Meltemi, 2004.

tempo. Lo spostamento dei discorsi “centrali” dell’Occidente implica la messa in discussione del loro carattere universalistico e della loro pretesa trascendentale di parlare per tutti, mentre restano ovunque e in nessun luogo.

La proposta di Spivak si definisce nell’articolazione dell’imperativo di “re-inventare l’altro”. de-trascentalizzare. Dal suo volume *Critica della ragione postcoloniale* e dai suoi altri scritti emerge la proposta di de-trascentalizzare l’Altro, l’ideologia e il nazionalismo proprio attraverso il linguaggio e la rappresentazione.³¹

Nel testo introduce il concetto di “essenzialismo strategico” a livello politico e di “relativismo planetario” a livello teorico-culturale come tentativo di conciliazione tra pratiche politiche e riflessioni identitarie. Spivak parla dell'essenzialismo come una forma di strategia politica necessaria, anche se concettualmente discutibile e assolutamente temporanea e mirata, ma non come una risposta al problema identitario.³²

L’idioma è quindi anche per la studiosa sempre qualcosa di evidentemente costruito (inventato – re-inventato), che è utile osservare attraverso la comparazione con altre rappresentazioni dell’alterità, costruzioni del soggetto e pratiche di esclusione. E’ importante quindi, come ripete spesso Spivak, allenare l’immaginazione. E farlo ispirandosi alle formule dell’oralità dalle quali si impara la lezione dell’equivalenza e non dell’identitarismo nazionalista. Mentre, ci dice la studiosa, nell’esperienza della

³¹ Per avvicinarci allo studio del lavoro di Gayatri Spivak consigliamo (oltre a Spivak, G.C., *Critica della regione postcoloniale* (1999), Roma, Meltemi, 2004) il fascicolo D. Zoletto, (a cura di), *Gayatri Chakravorty Spivak. Tre esercizi per immaginare l’altro*, «autaut», n. 329, gennaio-marzo 2006, Milano, il Saggiatore.

³² La sua analisi articolata e complessa si muove tra letteratura, teatro, politica, filosofia ed è a volte accusata di eccessiva eterogeneità e di un linguaggio opaco e difficilmente accessibile.

lettura spesso accade che la conoscenza dell'Altro si formi per un attimo e possa essere rimandata in un'etica fatta anche di silenzi, dell'assunzione della complessità di quello che accade, quando altre voci continuano a parlare senza possibilità di essere ascoltate. E' proprio da questi silenzi che, secondo Spivak, potrebbe partire il discorso politico e lo scopo da ricordare è quindi quello di rendere visibili i meccanismi di figurazione, di costruzione, di "forclusione", le pratiche di esclusione.

Anche qui la riflessione si muove quindi dall'analisi della discorsività delle strutture ad un livello meta-strutturale. Questa pratica dell'immaginazione si mette in opera come dimensione di interazione complessa tra enunciazione ed ascolto nelle figure dell'alterità che proprio alcune finzioni narrative possono mettere in campo. "Imparare a provare l'opposto" diventa un imperativo e una lezione essenziale per un'immaginazione che abbandona l'identità come referente. De-trascendentalizzare continuamente il radicalmente Altro in uno spazio di effetto e riconoscere continuamente la coppia religione/cultura come un "idioma" (come struttura del sentire), piuttosto che fondamento per una credenza. Spivak propone di re-immaginare il soggetto come planetario, di avvicinarsi all'Altro rappresentandolo con una versione-immagine, e soprattutto di ripetere l'esercizio: ripetendo le immagini, "l'originale si appanna, si trasforma". La ripetizione determina un'alterazione del soggetto, proprio attraverso la sua iterazione e ripetizione.

Lo scambio vivace e continuo con le teorie di Derrida coinvolge tutto l'approccio metodologico della studiosa ed in particolare diventa punto di riferimento importante nell'analisi del soggetto. Secondo Spivak è necessario esercitarsi nell'esperienza impossibile di decentrare il soggetto intenzionale della metafisica, di collocare l'*agency*

di questo soggetto, non più intenzionale, in un “radicalmente altro” continuamente de-trascententalizzato.

Decostruire quindi, non solo rigettare e smontare, ma introdurre crepe, scarti e fratture in seno alla tradizione alla quale si appartiene. In questo modo si riesce a mettere in luce ciò che quella tradizione ha “forcluso” e a dislocare il luogo che il soggetto abita quando prende parola per nominare il gioco della differenza.

Spivak parlando di “Altro”, si riferisce in particolare al “subalterno” e si interroga sui modi di rappresentazione nei quali viene relegato. Nel suo famoso saggio *Can the subaltern speak?*³³ Spivak dimostra come negli studi postcoloniali si riscrivono e emergono imperativi neo-coloniali nel campo della politica, dell’economia e della cultura. Nel saggio incoraggia e contemporaneamente sottopone a critica i tentativi dei gruppi che lavorano sui *subaltern studies*, un progetto già iniziato da Ranajit Guha che riappropriandosi del termine gramsciano di “subalterno” lo introduce nel dibattito postcoloniale indiano. La studiosa descrive proprio, attraverso le dinamiche della relazione dialogica (parlare/ascoltare) dell’atto linguistico, le relazioni con l’alterità inserite quindi nello spazio di certe finzioni narrative. I subalterni possono parlare? Vengono ascoltati? Parlare e ascoltare completano l’atto linguistico. Se si nega la possibilità di parlare, di comunicare come rappresentazione, si riduce l’Altro alla condizione di subalterno. La “subalternità” è descritta da Spivak come assenza di mobilità sociale e impossibilità di essere parte di una relazione dialogica.³⁴

³³ In origine pubblicato nel volume *Marxism and the Interpretation of Culture* di Cary Nelson e Lawrence Grossberg del 1988.

³⁴ Come vedremo nel prossimo capitolo Ann Kaplan nel suo volume *Looking for the Other: Feminism, Film and Imperial Gaze* (New York and London, Routledge, 1997) accoglie l’interrogativo di Spivak e

Se nell'immaginazione non facciamo il tentativo di raffigurarci l'Altro come "attante" e quindi dotato di immaginazione, le soluzioni politiche (ma anche militari) non possono rimuovere il binario che ha portato in primo luogo a quel problema.

È qui che arriva ed è da qui che parte, secondo la studiosa, la necessità di passare dall'idea dell'alfabetizzazione culturale a quella di esercizio dell'immaginazione.

Immaginare vuol dire imparare a provare l'opposto e comporta quindi la lezione essenziale di un'immaginazione che abbandona l'identità come referente.

Lasciar "parlare" l'Altro (il subalterno o quelli che nell'ambito dei discorsi di donazioni di aiuti da parte degli stati "centrali" Spivak chiama *stakeholders*) non vuol dire coprire di parole i loro silenzi pensando di poter decentrarli.

Zolletto ci ricorda un monito di Spivak, "L'illusione del de-centralizzato, ci avverte Spivak, è un'altra faccia dell'ego-centrismo".³⁵

E' necessario quindi fare i conti con il concetto di "Europa caput mundi" e farlo nostro nella versione necessariamente *double binding* con cui ce lo rimanda Derrida.

Spivak ci dice come diventa importante la consapevolezza per la quale non possiamo non dirci europei, dirlo significa porsi nella posizione di *caput mundi* e criticare questo atteggiamento significa ancora ribadire la nostra superiorità, bisogna imparare ad oscillare in questo paradosso. Anche in questo caso quindi vale l'imperativo secondo il quale "il mio maestro è il subalterno".

lo porta proprio all'interno di una proposta di analisi del film (ponendo l'accento sui meccanismi della visione e dello sguardo nelle rappresentazioni cinematografiche, attraverso l'apporto degli studi culturali, della *Feminist Film Theory*, dei *Gender Studies* e *Post-colonial Studies*).

³⁵ D. Zoletto, Spivak. Imparare dal basso, in *Id.* (a cura di), *Gayatri Chakravorty Spivak. Tre esercizi per immaginare l'altro*, op. cit., pag. 61.

Si dis-fà nell'immaginare, l'immaginazione "a venire" esige di essere dislocata e di dislocare ogni prospettiva da cui si guarda all'altro/a e da cui si è guardati/e.

Immaginare non vuol dire però perdere di vista la singolarità e la contingenza, che non è mai compiuta o soddisfatta, ma sempre produttivamente imperfetta e inadeguata.

Questa idea di alterità rifugge dal pericolo insidioso della divulgazione omologante e ci restituisce un genere altro come performance, mutevole e mobile, contingente.

Spivak intende perseguire una via che in nessun caso è attraversata dall'idea che si possa dare una teoria generale dell'alterità. Ci propone ancora una volta un'alterità problematica; anche lei come Hall continua a darsi da fare per mantenere sempre in vista tutta la complessità dei concetti di identità e alterità.

Nell'ambito dello studio della relazione tra rappresentazione e alterità il lavoro di Gayatri Spivak è fondamentale perché riprende il lavoro critico e teorico di Stuart Hall, utilizzando soprattutto le suggestioni raffinate degli studi di Edward Said, e combina e filtra le riflessioni post-coloniali sulla differenza e alterità con il decostruzionismo di Derrida.

Questi stimoli, oltre a fornirci quegli strumenti che ci proponevamo di individuare in queste pagine, dimostrano un impegno infaticabile nel promuovere il superamento della divisione dei campi del sapere e cercano di lavorare nella direzione di un progetto interdisciplinare e multidisciplinare.

1.3. Marginalità, ibridismo e logiche meticce

Abbiamo visto come negli studi culturali i diversi campi del sapere confluiscono arricchendo il nostro panorama teorico e contemporaneamente affinando gli strumenti di analisi e di critica per lo studio dei fenomeni in oggetto.

Avendo illustrato le categorie e gli impegni metodologici degli studi postcoloniali classici (Hall e Spivak) ci proponiamo ora di guardare al lavoro dell'antropologia contemporanea e in particolare all'opera di due autori che, tra Europa e accademia americana, riflettono sull'antropologia stessa e sui suoi rapporti con le dinamiche postcoloniali nella globalizzazione.

In particolare il volume di Jean-Loup Amselle *Logiche meticce*³⁶ ci sembra importante in quanto critica appassionata allo stesso metodo antropologico fondato sulla (presunta) "ragione etnologica". Nel nostro percorso, il testo diventa un modo per avvicinarci al lavoro di Homi Bhabha (*Nazione e narrazione* e *I luoghi della cultura*) proiettato più esplicitamente verso l'incontro tra studi coloniali e teorie della globalizzazione. Vedremo come, facendo dialogare questi contributi fondamentali con alcuni stimoli teorici dei *gender studies* e delle *feminist theories* (Chow, Butler), il movimento teorico acquisti una forma che ci consentirà, nel capitolo successivo, di applicare questi strumenti al loro campo d'indagine.

Abbiamo visto come la tendenza al comparativismo e alla classificazione, all'unitarismo e all'imperialismo epistemologico si riconoscano come eredità della cultura occidentale

³⁶ J.L. Amselle, *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove* (1990), trad. Ita. M. Aime, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, 2004, pag. 63.

e come influenzino i fenomeni della colonizzazione e della decolonizzazione, nonché le loro forme discorsive.³⁷ Il volume di Amselle svela le strategie della sua presunta neutralità della “ragione etnologica” ed evidenzia il suo costruirsi come discorso egemonico. Tale costruzione discorsiva si fonda sulle scienze antropologiche che ne riflettono l’intento e si svelano anch’esse, secondo l’autore, come scienze “applicate” e funzionali al discorso egemonico e eurocentrico.

Come ci ricorda Marco Aime nella sua introduzione italiana al volume, Amselle mira a mettere in discussione sia l’idea di etnologia che quella di antropologia come motori della tolleranza occidentalista e dichiara l’illusorietà di voler distinguere etnologia e antropologia fondamentali da quelle applicate. Per lo studioso sono entrambe sempre “applicate”, ed in particolare lo è l’etnologia tutta, perché implicata nel sistema di colonizzazione e nella definizione di società esotiche e non.

In molti ambiti, dalla politica, alla religione, all’economia, il pensiero sostanzialistico (essenzialista) investe l’insieme del campo antropologico (oltre a quelli sociologico, culturale, ma anche psicoanalitico, come abbiamo sottolineato nei paragrafi precedenti) e in particolare le interpretazioni e gli studi delle società “altre”. Ci dice Amselle che

³⁷ Anche Arjun Appadurai, nel suo volume *Modernità in polvere* (1996, trad. ita. P. Vereni, Roma, Meltemi, 2001), lavora in particolare sui fenomeni culturali che hanno accompagnato la decolonizzazione dell’India, il cricket e i censimenti. Ne esamina il ruolo che giocano nelle dinamiche egemoniche dei rapporti tra colonizzatori e colonizzati ed in particolare nella formazione di identità di gruppo destabilizzanti. Mostra inoltre, e questo ci sembra centrale, come anche in questi casi specifici, i processi di classificazione e *labelling*, “abbiano cercato di inscrivere i corpi che essi volevano governare all’interno di una cornice normalizzante di matrice eurocentrica, che implicava un sistema di disciplina e sorveglianza dell’intero corpo sociale. Tale rappresentazione, interiorizzata sia dai dominati che dai dominanti, è stata costruita *ad hoc* secondo un sistema di differenziazione razziale (a sua volta creato innanzitutto come rappresentazione).”.

Da <http://www.juragentium.unifi.it/books/appadura.htm> , ultimo accesso gennaio 2010.

“[...] l’etnistoriografia africanista ha potuto dimostrare come i saperi delle scienze sociali occidentali siano stati oggetto di una riappropriazione da parte degli africanisti stessi.”³⁸

È ormai evidente (e lo abbiamo visto con Fanon) come tali rappresentazioni vengano riprese dagli attori sociali locali³⁹.

Così il cerchio sembra chiuso: l’etnologia ha compiuto perfettamente la sua missione civilizzatrice, nella misura in cui gli oggetti dello studio sono divenuti essi stessi produttori di enunciati etnologici (feed-back) [...]. Per uno strano gioco di specchi, i contadini restituiscono all’etnologo contemporaneo l’immagine di se stessi che l’etnologo ha dato loro.⁴⁰

Nella sua prefazione dall’edizione italiana dal titolo *Fortune e sfortune del meticcio*, Amselle descrive come nello specifico caso francese - ma anche in tutte le dinamiche di colonizzazione o incontro migratorio - la questione dell’assimilazione sia centrale.

I migranti che arrivano in Francia sono visti e rappresentati come popolazioni assimilabili o meno dal paese ospitante che in questa operazione (anche se è evidente una concezione della purezza originaria francese storicamente insostenibile) conserva le categorie discorsive di “popolazione pura” e “straniera”.

È importante osservare come la questione dell’assimilazione, che presuppone l’incontro tra gruppi/essenze diversi, e quindi anche quella del meticcio, siano inseparabili da un radicale ripensamento e critica dell’essentialismo.

³⁸ J.L. Amselle, *Logiche meticce. Antropologia dell’identità in Africa e altrove*, op. cit., pag. 63.

³⁹ Amselle scrive che anche la teoria della negritudine stessa finisce per imitare il modello dominante inserendo nei sistemi di pensiero africani strutture classificatorie e chiuse.

⁴⁰ *Ivi*, pag. 65.

Avvicinandosi all'analisi delle dinamiche classificatorie che si situano dietro le questioni delle quote, della misura dell'integrazione, dei matrimoni misti, del genocidio e della discriminazione positiva, l'antropologo ragiona sulla nazione del meticciano sottolineando come quest'ultima si leghi a quella di razza e diventi un "nonsense". E aggiunge che "la nozione di meticciano interessa solo come antidoto a quella di razza, si può conservare questo termine quindi solo come metafora o assioma per l'esclusione del pensiero della purezza."⁴¹

Nella sua introduzione al volume Aime sostiene che Amselle e Glissant lavorino contro la purezza e l'originarietà dei concetti di etnia, razza e identità (come di tutte le categorie classificatorie del pensiero occidentale) promuovendo invece una loro indefinitezza e opacità: la troppa definizione e trasparenza portano alla separazione. Il contatto e lo scambio sono costanti e continui tra modelli culturali; essi non devono per forza comprendersi ma possono anche portarsi l'uno dentro l'altro. Questa trasformazione determina un'opacità non come muro ma sempre filtrata da luci.

Oltre al meticciano, anche il concetto di creolità è considerato come un processo inevitabile e continuo (creolizzazione) che anima la molteplicità e non diventa mai una struttura definita e stabile. La logica meticciana diventa per Amselle un modo per sottolineare l'indistinzione e il sincretismo originario⁴². La ragione etnologica che

⁴¹ *Ivi*, pag. 34.

⁴² L'idea del sincretismo originario proposto da Amselle, come alternativa critica alla ragione etnologica (e ai derivati opposti di questo regime classificatorio dell'universalismo e del relativismo) ci sembra produttivo in quanto richiamo forte e autorevole ad un'attenzione critica che lavora sui modelli culturali, sui tipi, sulle identità come elaborazioni discorsive e rappresentazioni mai neutre o "naturali". Le sue "logiche meticce" diventano quindi delle proposte metodologiche e interpretative degli elementi

caratterizza la dimensione coloniale è essenzialmente un tentativo di realizzare e “scientifizzare” praticamente il potere dei dominatori.

A poco a poco, questo tipo di sapere-potere dei dominatori è stato fatto proprio dai dominanti, i quali ne hanno fatto a loro volta uno strumento della loro definizione identitaria. Così lo sviluppo dell’etnologia è legato all’ascesa dei nazionalismi, degli etnicismi e dei culturalismi. Per superare tale punto di vista, occorre considerare la cultura come un “serbatoio”, o meglio come un insieme di pratiche interne e esterne a uno spazio sociale definito che gli attori sociali mettono in moto in funzione di questa o quella congiuntura politica.⁴³

Per osservare tali condizionamenti e connivenze Amselle parte da un lavoro sulle lingue indoeuropee e sul pensiero politico greco. I termini che designano gli statuti sociali sono etnici o geografici e anche il termine stesso “società” non è altro che un risultato di una divisione politica all’interno di una serie di società.

La definizione dei confini della comunità è un processo continuo di endo- ed esassegnazione dei rapporti di forze che unisce e oppone in permanenza (riferito all’ebraicità).

L’assegnazione a questa o a quella cultura è quindi il risultato di uno sguardo esterno oggettivante, che produce a sua volta tutta la gamma degli Altri che la storia può ricordare: il selvaggio, il barbaro, il pagano, il gentile, l’infedele, il negro, etc.⁴⁴

L’etnologia vuole diventare descrizione oggettiva delle società esotiche. Secondo lo studioso non può essere considerata come una costruzione filosofica o un racconto morale ma diventa necessaria e auspicabile una sorta di autoanalisi dell’etnologo sui propri preconcetti e categorie e, aggiungiamo noi, sulle loro finalità egemoniche.

della relazione e incontro con l’Altro che riguardando l’ambito antropologico sembrano fare eco alle proposte di Hall, Spivak, Said in campo sociologico e critico letterario.

⁴³ *Ivi*, pag. 45.

⁷ *Ivi*, pag. 81.

⁴⁴

Amselle (convocando anche il lavoro di Benedict Anderson sulle “comunità immaginate”) mette insieme quindi i racconti storici, lessicografici, letterati, musicali e la costruzione del modello culturale europeo tutto, con l’emergere dei diversi nazionalismi e della cultura delle minoranze etniche.

“L’analisi in termini di ‘logiche meticce’ permette, al contrario, di sfuggire alla questione dell’origine e di fare l’ipotesi di una regressione all’infinito. Non si tratta più di chiedersi se viene prima il segmentario o lo Stato, il paganesimo o l’Islam, l’orale o lo scritto, ma di postulare un sincretismo originario, una mescolanza di cui è impossibile dissociare le parti.”⁴⁵

Le produzioni sociologiche-filosofiche-antropologiche-postcoloniali illustrate dialogano sempre con il vivo del dibattito sulla globalizzazione, la localizzazione e la politica contemporanea; gli studi che ne traggono ispirazione e ne elaborano le suggestioni, sottoponendole a critica, recuperandole o superandole, diventano, per il nostro lavoro, testi ai quali guardare.

A tal proposito vogliamo osservare il lavoro di Homi Bhabha che, insistendo e analizzando le strategie egemoniche sottese al rapporto coloniale, osserva i loro rapporti con le formazioni discorsive e dialettiche postcoloniali. I confini delle identità, come abbiamo visto, non sono dati, ma slittano e mutano nelle *performances* quotidiane. Tale esercizio performativo identitario, lavora, per lo studioso, sullo slittamento e sull’indeterminatezza dell’ibridismo. L’ibrido (come a nostro avviso il meticcio di

⁴⁵ *Ivi*, pag. 189.

Amselle e il creolo di Glissant) non è il risultato di un dualismo ma invece processo e condizione liminale nella quale le differenze⁴⁶ si incontrano interagendo.

Per Bhabha è importante (con il supporto della psicoanalisi di Fanon e Lacan) guardare all'ambiguità dell'interazione differenziata delle relazioni tra colonizzato e colonizzatore per individuare poi quello che definirà come un "terzo spazio" nel quale trova posto l'ibridismo.

Se nel colonialismo l'esercizio del potere coincideva con un esercizio di imposizione (più o meno velata) della cultura dominante, i colonizzati a volte provavano a rielaborare tale lezione, imitando i colonizzatori, e a volte ad appropriarsi, trasformandola, della loro cultura. Questa rielaborazione da parte dei colonizzati ha in sé, come abbiamo visto con Fanon e Amselle, una sorta di imitazione delle categorizzazioni e dei sistemi del sapere dominante.

Questa realtà può essere criticata in quanto promuove un *empowerment* del colonizzato, attraverso una sostanziale acquisizione della lezione dominante poi dislocata e reinventata. Secondo noi acquista forza quando riflette sulla sua artificialità e sul sostanziale sincretismo dell'io (colonizzatore) e l'Altro (colonizzato). Un'ipseità repressa e ridotta al silenzio che però conserva sempre la sua mutevolezza e forza interrogatoria. E allora l'Altro mina l'autorità in quanto presenza dislocatoria e "agisce" finalmente quel "sincretismo originario".

⁴⁶ Scriviamo il termine "differenza" invece che "diversità" perché, nel tentativo di lavorare sulla complessità ambigua del rapporto tra le identità performative, Bhabha (come altri studiosi) fa esplicito riferimento al concetto di "differenza" di Derrida, come un "differire" per riconoscimento. Bhabha dichiara a tal proposito che neanche l'accezione "differenza culturale" diventa un tentativo di teoria unitaria ma vuole invece ribadire una sostanziale irriducibilità della questione.

Secondo Bhabha infatti l'ambiguità è già nel potere coloniale che viene sempre disturbato dall'impossibilità del silenzio assoluto dell'altro che non opera solo passivamente, ma anche attraverso forme di resistenza o contestazione "creative"⁴⁷, anche se non sempre esplicite⁴⁸. Le identificazioni individuali e collettive, e anche quelle sociali e culturali, risultano iscritte simultaneamente "nell'economia del piacere e del desiderio e del discorso del dominio e potere"⁴⁹. Il discorso coloniale opera pertanto come strumentale modalità di conoscenza ma anche come complessa negoziazione tra fantasia, desiderio, riconoscimento mancato e perturbante.

La conoscenza stereotipica e il feticcio (che caratterizzano le rappresentazioni dei rapporti identitari tra colonizzatore e colonizzato) diventano collettori di una composita oscillazione tra la ricerca e la necessità della pienezza (del riconosciuto e dell'origine) e l'ansia (nell'accezione bhabhiana) della spinta dinamica data dalla mancanza e dalla *differance*.

Bhabha lavora quindi sull'incrocio tra la critica all'egemonia del potere, il sapere dominante e i suoi rapporti con le spinte ibride; e mette tutto questo in relazione ai meccanismi dell'inconscio tra coloniale, postcoloniale e contemporaneo.

Lo studioso guarda a Fanon e Kristeva proprio per il loro lavoro mirato a "ridefinire il processo simbolico attraverso il quale l'immaginario sociale -nazione, cultura o comunità – diventa soggetto di discorso e oggetto di identificazione psichica."⁵⁰

⁴⁷ Forse in questo "creative" di Bhabha c'è quella forza speculativa dell'incontro Io-Altro delle proposte di Ricoeur.

⁴⁸ Ricordiamo quell'interrogare costante, non riducibile al silenzio, del passato coloniale che secondo Paul Gilroy continua ad agitare il presente (e il Medesimo, direbbe Lévinas).

⁴⁹ H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, (1994), trad. ita. A. Perri, Roma, Meltemi, 2001, pag. 99.

⁵⁰ H. Bhabha, *Nazione e narrazione*, (1990), trad. ita. A. Perri, Roma, Meltemi, 1997, pag. 488.

Bhabha, pensando all'ideologia e retorica multiculturale, lavora sulla nozione più complessa di "minoranza" come superamento di quella di "subalterno".

Il fatto che queste *minorities* siano sempre più diffuse, presenti e prossime, permette un sincretismo che diventa anche nuova sincronizzazione della temporalità che, per lo studioso, spinge dalla posizione depressiva della subalternità a quella dell'ansia (ansia come movimento, depressione come stasi). Lo studioso ci ricorda che "Il problema non è leggere la contemporaneità come egemonia e subalternità ma identificare le minoranze come *agency*."⁵¹

Bhabha va oltre gli studi sui subalterni di Spivak, e ritiene che, dopo il lavoro importante di far emergere dalla teoria e *praxis* essenzialista il subalterno, non bisognerebbe bloccarsi nelle posizioni retoriche della domanda: può il subalterno parlare? La proposta è quindi di "identificare la prossimità dei soggetti che si riconoscono in una *minority*, una prossimità intesa come intima dimensione delle differenze, una prossimità che suggerisce la nozione di eco in Lévinas. Sono angoli sovversivi quelli delle *minorities*, non enclavi paralizzanti come suggerisce la nozione di subalternità."⁵²

Nel discorso di Bhabha l'ibridismo è inteso come forma di possibile resistenza al dominio coloniale. Il superamento della condizione di dominazione non sta, come abbiamo visto, nel rovesciamento della dominazione stessa attraverso un'altra dominazione, ma nella critica costante di ogni dominazione stessa. Questa proposta critica è realizzabile, per Bhabha, solo muovendosi sui bordi, sui confini delle costruzioni narrative delle identità, illuminandone il carattere localizzato, situato.

⁵¹ *Ivi*, pag. 20.

⁵² *Ivi*, pag. 21.

Il complesso testo dell'autore cerca di esaminare, sottoponendoli a nuova critica, i temi della differenza culturale e dell'agire subalterno e marginale in rapporto alla riproduzione dell'autorità sociale e alle pratiche di discriminazione politica.

La migrazione, l'esilio, la marginalità sociale e culturale sono accomunate da quella che Bhabha chiama "estranità al domestico", ovvero da quel fenomeno che si riferisce alla tendenza a sradicarsi e a perdere la propria identità "di partenza" o "originaria"; questi eventi, a partire dall'esperienza della ri-dislocazione, diventano anche possibilità di ri-scrivere attivamente la propria storia personale. Questa ri-scrittura e questa ibridazione agiscono su un presente agitato dai rimossi, dai "non nominati" o "non rappresentati", permettendo rappresentazioni e riconoscimenti alternativi. Il simbolo dell'autorità, slittando, viene appunto "ibridizzato" e deformato dalle domande e dalla ricezione nativa, ed è quindi de-contestualizzato e re-inscritto in un nuovo sistema differenziale.

Se nella nostra teoria del viaggio saremo sensibili alla metaforicità propria di chi fa parte di comunità immaginate – di emigrati o metropolitane – ci renderemo conto che lo spazio del moderno popolo-nazione non è mai semplicemente orizzontale: il muto metaforico di tali comunità richiede una sorta di "duplicità" nella scrittura. Un temporalità della rappresentazioni che si sposta tra formazioni culturali e processi sociali senza una logica causale "centrata".⁵³

In Bhabha l'idea che la nazione stessa sia un processo di ibridazione che si realizza attraverso l'incorporazione e la trasformazione in interno di ciò che è esterno emerge nelle ultime pagine del volume del 1997: "Non appena la marginalità dello spazio-nazione è fondata, e la sua 'differenza' trasformata da confine 'esterno' in delimitazione

⁵³ *Ivi*, pag. 472.

‘interna’, la minaccia della differenza culturale non è più problema di un ‘altro’ popolo: diventa questione dell’alterità del popolo-come-comunità”.⁵⁴

La nazione ha in sé, come sottolineato da Amselle per il contesto francese, un relativismo sincronico originario, un’origine quindi ibrida (nell’accezione di Bhabha) che contiene la *differance* nel suo movimento e negoziazione continui.

Il “terzo spazio” di Bhabha è quindi l’occasione dell’enunciazione della differenza culturale, e questa si manifesta come riarticolazione dei significanti che passa per una ripetizione e reiterazione del gesto:

la somma di conoscenze dalla prospettiva della *singularità* significante dell’“altro” che resiste alla totalizzazione – la ripetizione che non si trasforma dell’identico, la carenza originaria che dà luogo a strategie politiche e discorsive in cui l’aggiungere-a non significa sommare, ma serve a turbare il calcolo del potere e della conoscenza producendo altri spazi di significazione subalterna.⁵⁵

Bhabha vede nell’ibridismo e nella marginalità radicale del panorama contemporaneo uno spazio potenzialmente alternativo e antagonista. In questo spazio l’“imitazione”, la “cortesia astuta”, la “re-inscrizione” (meccanismi impliciti nel processo di riproduzione dell’autorità coloniale) diventano incroci potenzialmente inattesi, poiché favoriscono delle dinamiche di negoziazione culturale che portano alla creazione imprevedibile e incontrollabile di soggettività alternative.

Riprendendo le parole di Benjamin sulla traduzione, lo studioso ribadisce che un insieme di “frammenti” non costituiscono una totalità ma rimangono “frammentari”, si adattano l’uno all’altro in modo metonimico.

⁵⁴ *Ivi*, pag. 484.

⁵⁵ H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, op. cit., pag. 225. Questi movimenti di ripetizione e esercizio di riarticolazione e immaginazione continua ci ricordano le proposte di Spivak sulle lezioni del subalterno.

Dalla critica di Bhabha verso un'idea essenzialistica di nazione (Nazione e narrazione) si inizia a sviluppare quella proiezione verso la posizione liminale, di frontiera, che costituisce la proposta teorica centrale contenuta ne *I luoghi della cultura*. In questo volume esplora in modo più articolato l'idea di ibridismo che si presenta come “processo creativo che fa della condizione di frontiera, di liminalità di luogo per esercitare una riscrittura della contemporaneità”⁵⁶, che quindi non diventa nuova dominante totalizzante ma continua a ri-scriversi. Quest'operazione critica mira naturalmente all'interruzione della auto-narrazione del potere, celebrandone l'artificialità⁵⁷. Dunque Bhabha utilizza la categoria di ibridità per lavorare sul processo di definizione della differenza culturale contemporanea (e dell'identità contemporanea in toto quindi) che è intimamente indeterminata, liminale, performativa e localizzata in un terzo spazio deterritorializzato.⁵⁸

Per avviarci alla conclusione del paragrafo vogliamo presentare brevemente altri due contributi fondamentali che dimostrano come la sensibilità degli studi di *gender* e delle *feminist theories* sia estremamente funzionale all'indagine sulla complessità identitaria contemporanea e alla critica dell'epistemologia occidentale.

⁵⁶ *Ivi*, pag. 18.

⁵⁷ Ai rapporti tra mimetismo, travestimento e mascheramento (come forme astute di occultamento, emancipazione e critica degli esercizi di potere dominanti, in questo caso nel contesto della schiavitù statunitense) si dedica Sara Antonelli nella sua prefazione al libro H. Jacobs, *Vita di una ragazza schiava. Raccontata da lei medesima*, Roma, Donzelli, 2004.

⁵⁸ Come può raccontarsi questa identità? Come può costruire una sua narrazione? E, soprattutto, nel momento in cui ci riesce può mantenere la sua liminalità e dialogicità?

Parlando di identità performative, è necessario ricordare l'opera della filosofa Judith Butler che, prima nei suoi testi⁵⁹ degli anni novanta, e successivamente nelle sue ultime pubblicazioni, ragiona sulle complesse transazioni tra soggetto, corpo e identità sottolineando, ancora una volta, la loro natura discorsiva e contingente.

La sua teoria performativa del linguaggio e del soggetto guarda a quei soggetti umiliati e emarginati, apparentemente fuori dal simbolico rappresentabile, ma anche a quella produzione simbolica dominante che viene continuamente scossa da tale esclusioni.

Convocando le teorie psicoanalitiche e foucaultiane, Butler osserva il rapporto tra sessualizzazione e razzializzazione nell'ambito di una critica alle politiche universaliste della rappresentazione. Le continue identificazioni appartengono all'immaginario e sono continuamente ricostruite e disfatte (*undone*)⁶⁰. Oggetto privilegiato di analisi della filosofa è il *gender*, considerato anch'esso come costruzione discorsiva che forma abitudini e generi sessuali socialmente diffusi e normalizzati. La filosofa propone un generale "disfacimento" delle categorie del "genere" che, mettendo in evidenza ancora una volta l'artificialità del processo, sottolinea anche il potenziale creativo di tale proposta.

Il '*becoming undone*' deve dunque essere costantemente riperformato, perché i 'generi' che ho mente esistono da lungo tempo, ma non hanno ancora avuto accesso al linguaggio che governa la realtà. Quindi si tratta di sviluppare un nuovo lessico, nell'ambito della

⁵⁹ Tra i molti testi ricordiamo: *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio* (1990), Sansoni, Firenze, 2004; *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"* (1993), Feltrinelli, Milano, 1996; *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma, 2004; *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006.

⁶⁰ Dall'espressione che usa Butler nel suo volume *Undoing Gender*, in italiano come *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006.

legge, della psichiatria, della sociologia e della teoria letteraria, che legittimi la complessità di genere che da molto tempo stiamo vivendo.⁶¹

Le riflessioni di Rey Chow, altra importante studiosa contemporanea che da anni lavora tra studi culturali, semiotica, scienze del visivo, femminismo e studi postcoloniali, mettono in evidenza l'urgenza etica, teorica e metodologica, di guardare alle “*volatile realities of ethnicity*”⁶². Queste sono da considerarsi come modelli non univoci di identità che non devono conformarsi a strategie di identificazione che l'idealizzazione dell'Altro induce, ma promuovere modalità che permettano ad ogni alterità di agire nella sua complessità, controllando che questo non conceda alibi alla politica dell'esclusione e/o ammissione contemporanea.⁶³

Ricordiamo come secondo Spivak bisogna partire dai silenzi e dall'impossibile complicità tra dominante e subordinato.

Nel testo *Il sogno di Butterfly*⁶⁴ Rey Chow, riferendosi ai silenzi dei subalterni di Spivak, si domanda (interrogando anche la posizione di Bhabha) se il silenzio del “nativo” non sia solo indice della sua rimozione come prova dell'oppressione imperialista, ma sia iscritto in una struttura discorsiva e nella storia stessa della dominazione: “il ‘nativo’ viene trasformato in un'entità arruolata nella forma di

⁶¹ Ivi, pag. 251.

⁶² Chow usa questa espressione riferendosi alla moltitudine delle esperienze dell'essere “cinese” in R. Chow *Introduction, Id., ed., Modern Chinese Literary and Cultural Studies in the Age of Theory*, Durham, N. C., Duke University Press, 2000.

⁶³ Per Chow, esplorare le modalità di pensiero alternativo sullo scambio trans-culturale deve andare oltre l'evidente cornice polemica dell' “antiorientalismo”, ma ricordando comunque la lezione di Said che rinvia alla necessità di continuare il lavoro oltre le identità destabilizzate.

⁶⁴ R. Chow, *Il sogno di Butterfly*, Roma, Meltemi, 2004.

un'immagine [...] in cui il silenzio diventa l'occasione per il nostro parlare".⁶⁵ Insomma Chow si interroga sulle libertà concesse al subalterno: da oggetto ridotto al silenzio a soggetto che prende voce, e si chiede se rischino comunque di essere assimilate entrambe al progetto imperialista. Chow parla di un'essenziale intraducibilità del discorso del subalterno in quello imperialista.

Secondo Bhabha, l'ibridismo del testo coloniale dimostra che il subalterno ha parlato e continua a farlo studiando e decostruendo il ricco e ambivalente linguaggio del colonizzatore. Ma, nota Chow, questo ibridismo non deve rischiare di essere funzionale al mantenimento dell'equilibrio del discorso dominante. Il nativo deve pertanto ricorrere alle lingue di quella cultura che ha irretito le culture "altre". Nel suo "raccontarsi" troviamo quindi tutta una serie di relazioni di potere e gerarchizzazioni coinvolte nell'uso della lingua. Il subalterno non può parlare perché lo stesso parlare appartiene ad una struttura egemonica.

Anche Chow dichiara di voler andare oltre il lavoro di Spivak. Le due libertà del subalterno (quella del soggetto che conserva tale status e quella della conquista della voce) devono per Chow essere sempre sottoposte a critica in quanto rischiano entrambe di essere assimilate al progetto imperialista.

Gli studi sui subalterni e nativi si basano su nozioni di resistenza e opposizione (alla teoria occidentale) come tentativi di sostenere la specificità, ma involontariamente riproducono l'enigma epistemologico per il quale proprio questa specificità viene concepita nei termini di un differenziale che rischia di essere classificato nella catena della significazione dalla quale si voleva uscire.

⁶⁵ *Ivi*, pag. 31.

La questione che Chow propone come centrale è quella di indagare le modalità di rappresentazione del nativo tra immagini “corrette”, quelle “scorrette” di tipo etnico, quelle false che possono riscattarsi attraverso la voce.

Positivo o negativo che sia, la costruzione del nativo a livello di immagine-identificazione⁶⁶ (come riduzione-astrazione) è un processo diffuso e forte soprattutto nella contemporaneità. Abbiamo visto come questo si strutturi attraverso dinamiche di riconoscimento complesse dominate dal desiderio, dal potere e dalle diverse strategie egemoniche.⁶⁷

Nonostante il nativo abbia forse già parlato, perché il discorso egemonico e dominante è ibrido, bisogna ancora restituirgli la possibilità dell'*agency*, della forza e dell'azione.

Il silenzio del nativo diventa comunque importante in quanto indizio della sua rimozione, “sintomo”⁶⁸ della soggettività imperialista e prova di una esclusione e di una presenza nell'assenza, della “verità taciuta del nativo”⁶⁹.

⁶⁶ Sulle osservazioni di Chow a proposito dei rapporti tra identificazione e immagine cinematografica (come luogo di incontro e scontro tra dinamiche di potere, controllo, battaglie, strategie di resistenza, desiderio e violenza) e del cinema come macchina dell'immaginario contemporaneo torneremo nel capitolo terzo.

⁶⁷ Secondo Chow è importante il ruolo strutturante che in queste negoziazioni ha la fantasia. Nella sua lettura del film *Mr Butterfly* di Cronenberg (soprattutto nell'analisi della relazione tra i due protagonisti) Chow sottolinea come la fantasia non è qualcosa che si possa licenziare come un'illusione premeditata o una falsa coscienza, ma è carica di desideri, aspettative, seduzioni e tensioni egemoniche. È quindi interessante lavorare su una considerazione seria della fantasia, e delle sue denigrazioni, nell'ambito della storia degli scambi trans-culturali, ma anche della misoginia e del razzismo. Anche le fantasie quindi andranno completamente riesaminate secondo Chow.

⁶⁸ Chow usa il concetto di sintomo lacaniano per descrivere lo spazio del nativo che diventa quindi sintomo dell'uomo bianco. Non in senso dispregiativo e sminuente ma come elemento che dà “consistenza ontologica” al soggetto strutturandolo. Per spiegare meglio cita Žižek che, a proposito del soggetto (e nello specifico della donna per l'uomo) scrive che “la sua consistenza ontologica dipende e si ‘esteriorizza’ nel suo sintomo”. In *Ivi*, pag. 27.

Il silenzio del subalterno si supera non con la voce quindi ma con una spinta alla ricerca di “un differente tipo di identificazione per il nativo”⁷⁰.

Chow recupera però nella lezione di Spivak quelle suggestioni per le quali la scrittura del subalterno ha un messaggio da comprendere “retrospettivamente”; “il tipo di identificazione offerta dal suo spazio silenzioso è ciò che può essere chiamata identificazione simbolica”⁷¹. E per descrivere tale differente opportunità, Chow ricorre di nuovo a Žižek che descrive la differenza tra identificazione immaginaria (imitazione dell’Altro per rassomiglianza) e identificazione simbolica (fuori dalla rassomiglianza, dove l’Altro è inimitabile).

Riprendendo il pensiero di Butler, ci sembra quindi importante sottolineare come “il progresso è possibile solo quando la necessità e l’‘impossibilità’ delle identità – e il suturarsi, nella loro strutturazione, dello psichico e del discorsivo – saranno riconosciute pienamente e senza ambiguità”⁷².

Vogliamo evidenziare inoltre quanto per Butler sia teoricamente e metodologicamente importante il rapporto tra “performatività”, rappresentazioni e democrazia come discorso politico complesso che deve tentare di lavorare riappropriandosi dei termini (soprattutto conflittuali a nostro parere) che la modernità ha escluso. Per l’autrice è

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, pag. 34.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² ?

importante “mantenere il valore democratico di un movimento che può contenere, senza addomesticarle, interpretazioni contraddittorie su questioni fondamentali”⁷³.

1.4. Rischi e propositi. Per un multiculturalismo critico.

Quello che ci interessa principalmente osservare è come il processo di identificazione significhi rapporto con l’alterità e come si costruisca nel discorso e nel racconto culturale con le sue varie declinazioni. Ci occuperemo più avanti delle rappresentazioni cinematografiche che, a nostro avviso, rappresentano il terreno privilegiato per i giochi discorsivi e retorici del pensiero della differenza contemporaneo e per il lavoro sull’immaginario contemporaneo.

Ora ci sembra però importante ricondurre i discorsi precedenti ad un’analisi utile, seppure breve, del rischio retorico-attestativo del multiculturalismo nel dibattito contemporaneo.

Ibridismo, creolità e *metissage* devono essere sempre intesi come costante movimento di triangolazione speculativa e creativa proprio dell’incontro tra identità multiple e contingenti. Le riflessioni su questi concetti rischiano altrimenti di farsi nuovamente teorie universali dell’alterità e soprattutto di essere inglobate nell’”ecumene globale”⁷⁴

⁷³ J. Butler, *La disfatta del genere*, op. cit., pag. 207. Cogliamo l’occasione per anticipare brevemente che il discorso sul conflitto, sul politico e sulla democrazia tornerà nella nostra ricerca e sarà supportato dalle posizioni di Chantal Mouffe raccolte nel suo libro *Sul politico*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

⁷⁴ Pompeo individua come padri di questa espressione composta Hannerz e Robertson.

del multiculturalismo, che tende da assorbire le declinazioni discorsive del pensiero della differenza.

Abbiamo visto come molti teorici della globalizzazione tendono a porre l'attenzione proprio su questi fenomeni di meticciato e di creolizzazione attuali evidenziando però come le identità culturali ed etniche contemporanee acquistano senso solo nel quadro della mondializzazione, nella competizione e nelle strategie per il riconoscimento identitario che da sempre animano le socialità.

Vogliamo quindi individuare brevemente nel dibattito contemporaneo sul multiculturalismo quelli che sono gli interrogativi e le suggestioni che possono risultare produttivi al nostro percorso, tentando di conservare il richiamo ad un pensiero critico della differenza.

Ci ricorda Amselle nel suo *Logiche meticce* che “Piuttosto che interrogarsi sulla realtà dei fenomeni di meticciato e di unioni miste, sarebbe preferibile interrogarsi sull'utilizzo sociale e contestuale di queste nozioni in epoca contemporanea, cioè sul loro funzionamento quali rappresentazioni del sociale.”⁷⁵

Il rischio sempre costante è il movimento tra cosmopolitismo, relativismo ed essenzialismo verso l'astrazione.

L'imperativo rimane quindi quello di continuare ad indagare, da una parte, l'ambiguità e la complessità dei processi di identificazione, dall'altra, i contesti (spazio/tempo) politici e culturali sempre diversi. Questi propositi sono ripresi nel volume a cura di

⁷⁵ J.L. Amselle, *Logiche meticce*, op. cit., pag.34.

Francesco Pompeo *La società di tutti*⁷⁶ nel quale l'autore cerca appunto di raccogliere le voci, i rischi e le proposte dei vari multiculturalismi.

Pompeo riprende un ottimo numero di «autaut» del 2003 curato da Leghissa e Zoletto intitolato appunto *Equivoci del multiculturalismo*. Nel numero si raccolgono i saggi di alcuni tra i più autorevoli studiosi di antropologia critica, studi postcoloniali e filosofici. Il termine è nel complesso riconosciuto come ambiguo, enigmatico, irriducibile, ma comunque molto diffuso e a volte pericolosamente innalzato ad assunzione di verità nel dibattito transdisciplinare. L'eterogeneità costitutiva della contemporaneità e dei registri della comunicazione globale comporta una profonda "incertezza epistemologica" e una equivocità strutturale del concetto di multiculturalismo. Pompeo cita il saggio di Amselle contenuto nel suo volume quando descrive il concetto come uno di quei "significanti a vocazione planetaria" che si fanno retorica attestativa, appunto, che struttura un campo di significati producendo realtà.

"Uso pubblico del multiculturalismo, come diagnosi e prognosi di un processo sociale, conferma il carattere di rappresentazione pervasiva e omologante, di interpretazione che assume senso in relazione a un fine, di retorica di una differenza convocata come pratica di legittimazione".⁷⁷

Pompeo sottolinea sia il successo della retorica multiculturalista ma anche il suo essere universo semantico del multiculturale che procede e investe vari campi per slittamento.

Per l'autore

⁷⁶ F. Pompeo, *La società di tutti. Multiculturalismo e politiche dell'identità*, Roma, Meltemi, 2007.

⁷⁷ *Ivi*, pag.11.

[...] è possibile, secondo l'autore, leggere le modalità di diffusione del multiculturalismo proprio come l'effetto di una "logica di connessione", ancora nel senso proposto da Amselle, che con Robertson diremo *glocale* (1995), per il fatto che nasce come progetto di ricostruzione dello spazio politico infranazionale, per ridefinire il patto che vi soggiace in senso estensivo e plurale, mentre alla fine ha assunto una dimensione transnazionale, come modello globale di "gestione della diversità"⁷⁸.

Rispetto alle parole d'ordine contemporanee di ibridazione e meticciamento anche Zoletto⁷⁹, sul numero di autaut da lui curato con Leghissa, esprime in questo modo il suo sospetto:

l'illusione di potersi sbarazzare del problema dell'identità a favore di un'uscita verso l'alterità assoluta non rischia di mancare il centro della questione (cioè di un mondo che, a dispetto di tanti elogi dell'ibridazione e di tanti timori dell'omogeneizzazione, sembra produrre sempre nuovi particolarismi) e favorire così re identificazioni ancora più forti di noi stessi e, che è lo stesso, degli altri?⁸⁰

Essenzialismo e relativismo (sui concetti di etnia e cultura) sono quindi entrambi pericolosi in quanto entrambi rischiano le derive classificatorie e attestative, anche l'eccesso di relativismo può condurre anche a un mantenimento forzato della differenze.

Ci ricorda quasi provocatoriamente Amselle che

il genocidio e il meticciato sono nozioni legate in quanto entrambe strettamente associate a una problematica razziale. Per alcuni il meticciato rappresenta l'imbastardimento o la degenerazione della razza dominante, per altri consente la rigenerazione delle diverse varietà della specie umana. Ma come non rendersi conto del fatto che la rigenerazione e la degenerazione non sono altro che aspetti complementari di una stessa problematica?⁸¹

⁷⁸ Ivi, pag.18.

⁷⁹ Il contributo alla raccolta di saggi di Said, Spivak, Clifford e altri illustri studiosi è fondamentale ma Zoletto sottolinea ancora una volta la centralità della lezione di Said, uno dei primi ad evidenziare il carattere rappresentativo della complessa costruzione identitaria.

⁸⁰ G. Leghissa, D. Zoletto, *Equivoci del multiculturalismo*, «autaut», n. 312, novembre-dicembre 2002, pag.8.

⁸¹ J.L. Amselle, *Logiche meticce*, op. cit., pag. 36.

Scrive ancora che “Tra i diritti delle minoranze c’è anche quello di rinunciare alla loro cultura, e i dominanti non dovrebbero avere la possibilità di scegliere, al loro posto, il tipo di cultura o di lingua che reputano più conveniente”.⁸²

Il multiculturalismo (ma anche l’interculturalismo) sono basati secondo Zoletto su quello che lui definisce “errore epistemologico di fondo” e cioè sull’uso di categorie di cultura e identità che, anche quando vengono elaborate per superare quelle di etnia e razza, rischiano di farsi esse stesse sostanze, essenze e di strutturare classificazioni o scenari ambigui che perdono contatto con le realtà singolari o plurime comunque contingenti.

A questo proposito ci sembra interessante il saggio *Il principio di Color Blindness e il dibattito europeo su razza e razzismo* di Gaia Giuliani⁸³, che, riprendendo l’intervento di Lucia Re nell’ambito del X ciclo del "Seminario di Teoria del diritto e Filosofia pratica" organizzato presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche dell’Università di Modena e Reggio Emilia, lavora sulla concettualizzazione di razza di Neil Gotanda. È importante notare che il lavoro di Gotanda si riferisce al contesto statunitense. Giuliani sottolinea come, muovendoci nella dimensione europea, il concetto di razza come differenziazione culturale (avendo già superato quella scientifico biologica) abbia delle implicazioni diverse e complesse.

⁸² *Ivi*, pag. 37.

⁸³ G. Giuliani, *Il principio di Color Blindness e il dibattito europeo su razza e razzismo*, <http://www.juragentium.unifi.it/it/forum/race/giuliani.htm>, ultimo accesso gennaio 2010.

La *color blindness*, cioè il misconoscimento sperato del colore come razza verso una visione “culturalista”, diventa nel dibattito europeo, quasi paradossalmente, una di quelle concettualizzazioni alla base della riformulazione del pensiero razzista.

Torniamo quindi nel dibattito sulle retoriche del relativismo, universalismo e multiculturalismo. L’universalismo giuridico e politico al quale si riferisce Gotanda diventa quasi una garanzia contro la discriminazione.

La *color blindness* dimostra, in tal senso, l’incapacità del legislatore di cogliere l’evoluzione di quell’*habitus* razzista, nel significato bourdiviano del termine, che permea in vario grado le società occidentali e di scinderlo da quelle pratiche identitarie che fondano nel concetto di razza-in-senso-storico il proprio diritto alla piena inclusione. Si tratta di quello stesso *habitus* che, come sottolineò Franz Fanon nei primi anni '50, induceva nel colonizzato algerino e nell’afrocaribico della Martinica forme di autosoggiogamento alle logiche del dominio che, a parte la forma più istituzionale ed evidente, si perpetravano attraverso una complessa trama di "discorsi" e "pratiche" quotidiane.⁸⁴

Come abbiamo illustrato precedentemente, l’universalismo e il relativismo comportano entrambi in effetti l’impossibilità di riconoscere la marginalità come mutabilità e contingenza collettiva e sociale che è costitutiva della dimensione contemporanea.⁸⁵

Secondo l’autrice “il discorso pubblico sulle minoranze come caratterizzato spesso da una concezione della diversità come "minorità" - *unable to agency* - il che stabilisce una

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Scrive Giuliani: “La visione neutrale, o omogeneizzante, che in casi limite come quello greco, porta alla negazione dell’esistenza di minoranze culturali e religiose, ossia di "esperienze storiche altre" in seno alla propria società civile (che viene ostentatamente celebrata in Italia come in Francia), sottrae le istituzioni e la riflessione pubblica negli Stati "postcoloniali" alla responsabilità di comprendere le trasformazioni sociali in atto e di farsene carico, perpetrando in modo più o meno volontario le forme di *habitus* sociale e di razzismo "strutturale" vigenti.” (dalla pagine web in nota 10).

sorta di *continuum* inquietante con quegli stessi discorsi e pratiche del dominio che si intendono contrastare”.⁸⁶

Il multiculturalismo europeo, come quello francese, mira ad una assimilazione della differenza (insieme all’idea diffusa di discriminazione positiva, ci fa notare ancora Amselle) e passa per definizioni preventive di gruppi da preservare o fondere, costruendoli in quanto tali.⁸⁷

“Ogni tentativo di identificare gruppi e di misurarne la mescolanza ha l’effetto di contrastare i processi naturali di aggiustamento delle differenze che si realizzano per l’appunto proprio perché le differenze tra gli attori non sono percepite da questi ultimi in termini assoluti.”⁸⁸

Quindi ogni slancio verso l’estrazione dal *continuum* culturale di categorie o gruppi non deve rischiare di perdere la consapevolezza teorica, metodologica ed etica del carattere processuale e interattivo delle culture (Clifford Geertz) e del fatto che fissare tali pratiche di negoziazione dell’identificazione conduce ad una visione essenzialista della cultura.

La necessità, per pensare alla questione del meticcio, di presupporre in ogni epoca storica, o qualsivoglia configurazione geografica, una propria modalità di articolazione dal locale al globale. Le società navigano sempre in seno a varie zone spazio-temporali, cosa che dimenticano sia gli antropologi funzionalisti, sia i teorici della globalizzazione, due parti peraltro spesso recitate dagli stessi personaggi.⁸⁹

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Ancora Amselle ci dice come le società primitive hanno una fluidità che non hanno quelle moderne che “immobilizzano l’identità al punto di farla figurare su carte non falsificabili” (J.L. Amselle, *Logiche meticce*, op.cit., pag.73).

⁸⁸ J.L. Amselle, *Logiche meticce*, op.cit. pag.38.

⁸⁹ *Ivi*, pag.92.

Le culture non sono celle separate e non comunicanti ma costituiscono un insieme (*continuum*) assolutamente mobile, strutturato da relazioni e da un rapporti di forza interculturali.

Ci piace ricordare ancora le parole di Amselle quando spiega che “Il sincretismo non esiste che al secondo grado, rinviando all’infinito o annullando l’idea stessa di una tradizione originaria.”⁹⁰

Le riflessioni sulla fluidità (Appadurai), marginalismo (Bhabha) e il sincretismo (Amselle) devono necessariamente affiancare la formulazione di politiche multiculturali che altrimenti rischiano di settorializzarsi e irrigidirsi in formulazioni culturali ancora essenzialiste.

L’antropologo Massimo Canevacci nel suo saggio *Codici ex terminati verso possibili panorami techno-sincretici* ospitato in *Il cinema europeo del metissage*⁹¹ ci propone di recuperare i termini e concetti di sincretismo, acculturazione, *pidgin*, cultura e diaspora come elementi centrali della globalizzazione ma necessariamente in senso fluido. Questi concetti fluidi non seguono logiche o movimenti di acculturazione monodirezionali e automatici, ma invece selezionano e rielaborano continuamente le spinte (coercitive o volontarie, esplicite o implicite, innovative o no) e i codici e le narrazioni culturali nel “flusso del contatto culturale”⁹². Questa proposta non mira però ad una soluzione retorica pacificante e unitaria della questione.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ AA.VV., *Il cinema europeo del metissage*, Milano, Editrice Il Castoro, 2000, (Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus).

⁹² *Ivi*, pag. 36.

Il sincretismo culturale non è il bene (tanto meno il male) adeguato ai tempi attuali, né la soluzione finalmente trovata per aggiustare l'incontro-scontro tra differenze gruppi etnici diversi. Contro la potenza lineare della dialettica storica universalizzante, *il sincretismo è una proposta – ossimoro, un progetto ubiquo, un modello decentrato, un testo-collage, un quilombo dislocato, un montaggio incompatibile, un digital collage, un logos illegittimo, un contatto indigenizzato, un viaggio antropofagico, un patchwork marronizzato, un techno-pidgin.*⁹³

La proposta che, avviandoci verso il nostro campo e oggetto di indagine, vorremmo cercare di ricordare come antidoto e stimolo, è quella di una continua attenzione critica sulle forme e le funzioni che il gioco differenziale assumono nel discorso antropologico, sociale, storico, mediatico, culturale e politico.⁹⁴ Ma anche, data la forza e la pervasività dell'ecumene occidentale, ci sembra importante continuare ad osservare le possibili reazioni a tali imposizioni epistemologiche, retoriche e politiche.

Ci sembra la stesso valga in campo economico, che, nella società dello “sviluppo” e del “mercato”, diventa discorso culturale e politico. Ciò è evidente nella proposta decostruzionista e alternativa dell'economista francese Serge Latouche. La sua “decrescita” si sposa con una necessaria e auspicata “decolonizzazione dell'immaginario” dello sviluppo e della crescita (e del pensiero economico in generale). Questa “sovversione cognitiva” diventa indispensabilmente politica, culturale, sociale. Latouche vede nella corsa per lo sviluppo e la crescita un impasto di

⁹³ *Ivi*, pag. 38.

⁹⁴ Oltre al nostro interesse esplicito per l'indagine critica sulle forme e modalità rappresentative dell'alterità e la differenza culturale, ci sembra molto interessante la critica che in particolare Žižek fa ai concetti di “diritti umani” e di “aiuti umanitari” considerati come costruzioni discorsive egemoniche. A tal proposito rimandiamo al suo volume *Contro i diritti umani*, Milano, Il Saggiatore, 2005.

“miraggi e rovine”⁹⁵ e quindi : “la prosecuzione della colonizzazione con altri mezzi, la nuova globalizzazione, a sua volta, non è che la prosecuzione dello sviluppo con altri mezzi. Conviene dunque distinguere lo sviluppo come mito e lo sviluppo come realtà storica.”⁹⁶ Quello che l’economista chiama “mito” è il racconto dominante del pensiero occidentale che, anche per quanto riguarda la dimensione economica, si dimostra strumento di imperialismo. Latouche propone una sovversione e de-costruzione dell’immaginario che passi anche per il recupero del rimosso della colonizzazione e dei nuovi imperialismi. Sottolinea inoltre il rischio di derive paternalistiche, universalistiche (ma anche umanitaristiche) che la causa della decrescita potrebbe assumere scontrandosi con un immaginario acritico (e astratto) molto diffuso e forte.

Iain Chambers nel suo saggio *Emigrare, immigrare, migrare: il métissage della modernità*⁹⁷ scrive a proposito dei rischi e propositi del multiculturalismo

Se il multiculturalismo rappresenta la risposta liberale che riconosce le culture e le identità altrui per mantenersene al centro, lasciando queste altre culture in posizione di subalternità ed evitando così qualsiasi interrogazione della propria agenda politica, qui, invece, stiamo contemplando qualcosa che va oltre il multiculturalismo transitorio per affrontare la questione persistente di come vivere con, e nelle, differenze.⁹⁸

⁹⁵ S. Latouche, *Miraggi e rovine dello sviluppo*, in *Id.*, *Decolonizzare l’immaginario*, Bologna, EMI, 2004.

⁹⁶ *Ivi*, pag.11.

⁹⁷ In AA.VV., *Il cinema del métissage*, op. cit., pp. 13-20.

⁹⁸ *Ivi*, pag. 20.

Si dovrebbe lavorare quindi per passare da un umanesimo universale ad un umanesimo critico⁹⁹, naturalmente sradicato e continuamente ri-collocato, o forse addirittura ad un post-umanesimo critico?

Nel suo saggio *Orientarsi nelle retoriche del multiculturalismo* Giovanni Leghissa afferma che la retorica multiculturalista non può essere essa stessa univoca “[...] in nessun caso, infatti, risulta possibile attribuire alla diversità culturale la valenza di un puro fatto, isolabile da una serie di costruzioni discorsive che agiscono sia a livello di percezione che ciascun soggetto ha della propria appartenenza culturale, sia a livello delle operazioni teoriche che un soggetto [...]”¹⁰⁰. È interessante notare come questa inevitabile pluralità di retoriche e strutture argomentative non è licenziabile da un gesto teorico forte e attestativo, non c’è una verità del multiculturalismo. Secondo Leghissa è opportuno parlare di retoriche proprio per evidenziare “la cattura” che il discorso sul multiculturalismo “esercita su chiunque intenda praticarlo”¹⁰¹. È importante quindi tenere a mente che dell’alterità, dell’Altro, della relazione identitaria non potremmo mai avere una teoria, sia per gli evidenti limiti dell’essentialismo su questi argomenti, sia come necessario monito contro ogni tentativo di richiudere l’Altro in una definizione. Ci sembra sia possibile invece parlare, formulare, smontare discorsi e rappresentazioni dell’alterità e sottoporre a critica la retorica del multiculturalismo riconoscendo l’inevitabilità dei suoi equivoci e vedere inoltre l’incontro con la differenza come un reciproco incontro di rappresentazioni.

⁹⁹ Questa proposta è di Iain Chambers. In *Id.*, *Esercizi di potere*, op. cit., pag.13.

¹⁰⁰ G. Leghissa, D. Zoletto, *Equivoci del multiculturalismo*, «autaut», op. cit., pag.21.

¹⁰¹ *Ivi*, pag.23.

2. Europa mediterranea: terra di confine e incontro

Abbiamo visto come il progetto post-coloniale, quello diasporico e quello del *border crossing* s'intersecano e problematizzano le riflessioni sulla costruzione delle identità (nazionali, di *gender*, etniche). La nostra attenzione è rivolta alle pratiche di costante rinegoziazione e riconfigurazione di quei processi che sono il fondamento - e il senso - degli studi culturali e che dialogano con l'urgenza contemporanea dell'incontro/scontro con l'Altro nel contesto mediterraneo.

I testi cinematografici prodotti e pensati nell'Europa mediterranea contemporanea lavorano spesso sulle tematiche dell'immigrazione, del viaggio, del rapporto tra le comunità di immigrati e il paese ospitante, sui processi di integrazione, sulla complessità identitaria dei soggetti diasporici e sulle dinamiche egemoniche che concorrono nei processi di rappresentazione di modelli culturali "altri".

Nelle pagine che seguono ricostruiremo le riflessioni più significative sul confine come luogo di rappresentazione e confronto del soggetto diasporico/post-coloniale/*fronterizo* (sempre esposto alla differenza) per introdurre poi il dibattito sul modello culturale mediterraneo e il pensiero meridiano.

Ci proponiamo quindi di osservare come l'esperienza mediterranea (guardando dalla sponda settentrionale verso il Sud) costituisca una complessa realtà di confine e come diventi produttivo, anche e soprattutto per un'analisi dei modi della rappresentazione cinematografica, inserire gli studi sul Mediterraneo all'interno del panorama teorico postcoloniale dei *border studies*.

2.1 Diaspora e border thinking

2.1.1. La condizione diasporica

Il termine “diaspora” deriva dal greco *diaspeirein*, un verbo che significa letteralmente “seminare qua e là”; è in origine riferito alla diffusione della cultura greca nel bacino del Mediterraneo ed è poi tradizionalmente legato all’esperienza ebraica.

Gli studi postcoloniali, soprattutto verso la fine degli anni novanta, riconoscono tale origine sottolineando la complessità del concetto e dell’esperienza diasporica come condivisa da numerosissime culture.

Nel 1997 Robin Cohen nel suo *Global Diasporas*¹⁰² sottolinea proprio come la condizione diasporica sia comune a tutte quelle comunità che a causa di un movimento forzato devono ricollocarsi fuori dalla propria terra originaria (reale o immaginata) e che si riconoscono in una cultura, lingua, religione, memoria condivisa (anche quando l’esperienza della memoria o della *rememory* ha difficoltà a realizzarsi nella sua completezza). L’esperienza dello spostamento, del viaggio è quindi coatta, dolorosa e determinata da motivi sostanzialmente esterni. Negli studi culturali il concetto viene però esteso non solo all’esperienza dolorosa del distacco dalla propria terra di origine. Gli studi postcoloniali in particolare lavorano su un concetto di diaspora più complesso che consente di rileggere la storia della schiavitù, del *middle passage*, del colonialismo, delle realtà postcoloniali, dell’emigrazione e globalizzazione contemporanee in modo più articolato e produttivo. La condizione diasporica gioca un ruolo strutturante e

¹⁰² R. Cohen, *Global Diasporas: An Introduction*, London, UCL Press, 1997.

determinante nei processi di costruzione e rappresentazione dell'identità postcoloniale (e, se vogliamo, anche postmoderna).

Guardando l'opera di Stuart Hall è interessante notare come lo studioso abbia insegnato a studiare al mondo caraibico non come semplice diaspora dell'Africa, ma anche come diaspora dell'Europa, della Cina, dell'Asia. Lo studio del concetto-condizione di diaspora diventa riflessione sulla complessità culturale e sulle nuove etnicità postcoloniali contemporanee.

Nel suo saggio *Cultural Identity and Diaspora*, Hall dice che l'identità del popolo caraibico non va pensata in senso "archeologico" come semplice riscoperta di radici africane, ma la condizione diasporica è intesa appunto come processo attraverso il quale il soggetto si costruisce e si modifica costantemente, attraverso il dialogo spesso conflittuale con altre culture e spostamenti continui. Quando Hall lavora sul suo concetto di "nuova etnicità", pensa ad una nozione lontana da ogni essenzialismo neutro, è un'etnicità positiva dei margini e della periferia, nel senso che per esistere non deve marginalizzare, espropriare o dimenticare altre etnicità. A questo discorso Hall lega il concetto di diaspora e di "diasporazione" culturale come condizione storica post-coloniale traumaticamente determinata dall'imposizione e normalizzazione forzata ad un sapere dominante.

Tale prospettiva è condivisa da ogni marginalità e dialoga con forme di rappresentazione e tradizioni diverse o lontane. L'idea di diaspora diventa quindi riconoscimento di una necessaria eterogeneità e diversità (identità che convive e dialoga con la differenza, che si forma e trasforma costantemente attraverso la differenza). I "nuovi tempi", come li chiama Hall, devono inevitabilmente rendere conto della

centralità del bisogno umano di identificazione e appartenenza, ma devono anche far giocare questa consapevolezza con una nuova politica dell'identità e rappresentazione, e quindi con nuove forme di etnicità.

In questi studi (dagli scritti di Homi Bhabha, Etienne Balibar, a quelli di Gloria Anzaldù, di Paul Gilroy, ma anche quelli di Iain Chambers e Sandro Mezzadra più vicini alla situazione europeo-mediterranea), la condizione diasporica è vista come tensione, sospensione, dolore ma anche fluidità, assimilazione e contaminazione. Diventa dunque elemento centrale nei processi di appartenenza e costruzione identitaria e determina una rimappatura delle storie culturali necessariamente lontana da ogni essenzialismo ed universalismo.

Le riflessioni sul confine diventano per Mezzadra parte integrante e costitutiva delle sue analisi sui fenomeni migratori e sul concetto e condizione di cittadinanza. Nel suo saggio *Confini, migrazioni, cittadinanza*¹⁰³ lo studioso, partendo dalla concezione classica del concetto di confine e di Stato, osserva come la distinzione interno/esterno determinata dalla tenuta del confine è proprio motore dei fenomeni migratori.

[...] la condizione che ha consentito il prendere forma di precisi “sistemi migratori” e di una relativamente ordinata geografia delle migrazioni internazionali. Si potrà obiettare, e legittimamente, che sotto il profilo storiografico questo presupposto ha spesso condotto a una rappresentazione pacificata e idilliaca delle migrazioni in Europa – a dimenticare quello che Saskia Sassen ha definito “il cono d'ombra della storia d'Europa”, in cui “vi sono masse di individui deportati, sradicati ed errabondi che vivono in terra straniera, in paesi che non riconoscono loro alcuna ‘appartenenza’”.¹⁰⁴

103

¹⁰⁴ Sandro Mezzadra, *Confini, migrazioni, cittadinanza*, in www.sissco.it/fileadmin/user_upload/.../con_fini/confini_mezzadra.pdf. L'autore indica che una versione precedente del brano è presente in «Scienza & Politica», n. 30, 2004, pp. 83-92.

Secondo l'autore l'architettura dell'Europa coloniale si fondava già sull'esistenza di un "meta confine", sulla differenza tra le terre europee "occidentali" e le terre aperte alla conquista coloniale.

Rispetto a tali riflessioni è lo stesso Mezzadra che cita Etienne Balibar quando ci dice che "l'Europa è il punto da cui sono partite, sono state tracciate dappertutto nel mondo le linee di confine, perché essa è la terra natale del concetto stesso di confine", e che dunque il problema dei confini dell'Europa è sempre coinciso con quello dell'organizzazione politica dello spazio "mondiale"¹⁰⁵. Mezzadra scrive, riferendosi e continuando a citare testi e autori dei *border studies* europei e latino-americani, che il proliferare dei confini (e contemporaneamente la crisi del concetto classico di confine e quindi del rapporto Stato/territorio) si presenta come l'"altro lato della globalizzazione". Il confine contemporaneo "si scompone prismaticamente" all'interno e all'esterno della città e dello Stato¹⁰⁶.

Al contempo, l'univocità della definizione "geopolitica" del confine appare messa in discussione, e altre valenze del concetto – da quella culturale a quella simbolica a quella "cognitiva" – vengono in primo piano nello stesso operare politico del confine.[...] La mia convinzione è che i movimenti migratori contemporanei permettano di precisare la tesi appena presentata, mostrando al contempo l'intensità delle tensioni e dei conflitti che

¹⁰⁵ Ivi, pag.107. L'autore indica la fonte di tale brano E. Balibar, *Le crainte des masses. Politique et philosophie avant et après Marx*, Galilee, Paris, 1997, pp. 382 e 387 e ss..

¹⁰⁶ Mezzadra cita in nota anche questi due testi italiani: P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Bruno Mondadori, Milano, 1997 e S. Tagliagambe, *Epistemologia del confine*, Il Saggiatore, Milano, 1997.

sono in gioco in questo doppio movimento di scomposizione e di ricomposizione dei confini.¹⁰⁷

2.1.2. Sulla soglia, sul confine

La condizione diasporica è quindi esperienza della differenza, della frontiera, del confine, e la teoria e l'analisi dei *diaspora studies* non può che dialogare con i *border studies*.

Paul Gilroy definisce “formazioni in opposizione” le storie delle culture ribelli nel mondo postcoloniale, le loro battaglie e le loro culture trans-locali¹⁰⁸; e promuove un nuovo scrutinio critico del rapporto tra le culture con il luogo e con le dinamiche imperiali, coloniali, postcoloniali e i meccanismi di gerarchia razziale.¹⁰⁹

A nostro avviso gli studi sulla diaspora insegnano a leggere, ascoltare e guardare ad alcune teorie, ma anche pratiche ed estetiche come vere e proprie “formazioni di opposizione”.

¹⁰⁷ S. Mezzadra, *Confini, migrazioni, cittadinanza*, pag. 108, (per la definizione “cognitiva” del confine Mezzadra mette in nota P. Zanini, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Bruno Mondadori, Milano, 1997 e S. Tagliagambe, *Epistemologia del confine*, Il Saggiatore, Milano, 1997).

¹⁰⁸ In particolare nel suo volume *Black Atlantic* (Roma, Meltemi Editore, 2003) Paul Gilroy si riferisce alla storia dei neri dell'Atlantico che diventa un modello per individuare altre possibilità e interpretazioni di estetiche e contro-estetiche proprie delle diverse “culture ribelli” che nascono dai processi di colonizzazione, decolonizzazione, diaspora.

¹⁰⁹ Guardando a questo suo nuovo progetto di cartografia e storiografia, Gilroy tiene d'occhio i rischi della retorica multiculturale. “In questo progetto critico, le complesse affinità trans locali non dovranno banalizzare la solidarietà cosmo-politica” (P. Gilroy, *Black Atlantic*, op. cit., pag.32).

Si tratta di produzioni estetiche che attraversano, come la diaspora, tutti i continenti, dal Nord al Sud, dall'Ovest all'Est, mettendo in scena con diverse modalità e sensibilità l'irrequietezza e il nomadismo, nonché l'incontro tra modelli culturali.

La diaspora dialoga pertanto con il neo-liberismo e neo-imperialismo di stampo occidentale, con il nazionalismo, i processi di globalizzazione, le politiche culturali, i movimenti migratori, e con i concetti più o meno lontani di egemonia, Altro, etnicità, subalterno.

Avvalendosi della lezione di James Clifford sulle *travelling cultures*¹¹⁰, Gilroy nel suo volume del 1993 *Black Atlantic* sottolinea come è importante ricordare che la diaspora e il *border crossing* non sono semplici sinonimi di movimento. Anche perché il rischio che questi concetti siano assorbiti dalle teorie del nomadismo occidentale, o peggio del turismo e consumismo culturale, è sempre alto. Una certa retorica del multiculturalismo esotista edulcora la forza dei nuovi discorsi postcoloniali sulla complessità dei processi identitari contemporanei e sulla relativizzazione culturale. Anche Stuart Hall già nel 1992 sosteneva che c'è il rischio di romanticizzare la figura del viaggio, dell'ibridità e del movimento dando luogo a formazioni reazionarie e regressive: quello di cui si sta parlando è il rapporto fra il processo d'*indigenization* e le dinamiche della globalizzazione e localizzazione. D'altronde, la modernità e il fascino del pensiero diasporico si collocano nella nuova traiettoria tra gli studi sulla diaspora e i *border studies*. Al di là di un attaccamento alle appartenenze e di una certa retorica della ricompensa e del ritorno, la diaspora rappresenta un'alternativa alla metafisica della

¹¹⁰ J. Clifford, *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard, Harvard University Press, 1997.

razza, della nazione e dell'universalismo culturale. È un concetto, sempre secondo Gilroy, che disturba attivamente la meccanica storica e culturale dell'appartenenza.

Lo stare sul confine, il vivere la soglia diventa la condizione per pensare diversamente ai concetti di identità, multiculturalismo e incontro con l'Altro.

Pensiamo sia importante continuare ad osservare il rapporto che i movimenti migratori contemporanei intrattengono con l'idea e la pratica del confine ed è di questo che si occupano soprattutto i *border studies* statunitensi e molti lavori di ricerca sulla frontiera fra Messico e Stati Uniti¹¹¹.

Come ci racconta splendidamente Gloria Anzaldúa nel suo volume *Borderland/La frontera*¹¹² il confine è una ferita che brucia e continua a bruciare sul corpo di chi lo vive e contemporaneamente diventa lo spazio per una cultura *altra*. La frontiera è descritta come crocevia di incontri e scontri culturali, spazio non-luogo¹¹³ dell'*inbetweenness* (Bhabha), *location* sofferta e scelta dagli scrittori liminali che scelgono il confine come punto di vista privilegiato dal quale osservare il mondo. Nella prima poesia del libro *La patria, Aztlán El otro México* (ne seguiranno altre alternate ad una prosa a volte saggistica, altre narrativa), l'autrice in pochi versi condensa la complessità del confine:

¹¹¹ Secondo Sandro Mezzadra viene sempre dai *border studies* latino-americani l'invito a rivisitare la teoria della frontiera ponendo l'accento sulla sua complessità e ambivalenza, sulla dialettica, nella stessa esperienza dei migranti, tra *border crossing* e *border reinforcing* (P. Vila, *The Limits of American Border Theory*, in Id. (a cura di), *Ethnography at the Border*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2003, pp. 306-341).

¹¹² G. Anzaldúa, *Terra di confine/La frontiera* (1987), trad. ita P. Zaccaria, Bari, Palomari, 2000.

¹¹³ Usiamo l'espressione "non-luogo" non nell'accezione di Marc Augé. Intendiamo la frontiera o il confine proprio come luoghi antropologici e culturali di relazione ma che sfuggono ad una stabilità e definizione unitaria e condivisa.

[...]Una ferita aperta lunga 1.950 miglia/Che divide un *pueblo*, una cultura,/scorre lungo il mio corpo,/pianta pali di recinzione nella mia carne,/mi lacera mi lacera/*me raja me raja*/Questa è la mia casa/Questa sottile linea di filo spinato./Ma la pelle della terra non ha cucitura./Il mare non può essere chiuso in un recinto,/el mar non si ferma ai confini./[...]¹¹⁴

E prosegue nel testo: “Il confine tra Stati Uniti e Messico *es una herida abierta* dove il Terzo Mondo si scontra con il primo e sanguina. E prima che si formi una cicatrice, la ferita torna a sanguinare, e dal sangue di due mondi nasce un terzo paese-una cultura di confine.”¹¹⁵ Il testo della Anzaldù è il racconto onesto e coinvolgente di questo stare sulla soglia, vivere l’alterità (personale, culturale, linguistica, fisica, simbolica e di *gender*) in modo complesso, intimo e radicale. L’autrice scrive dalla periferia dell’Occidente atlantico, dalla terra di confine tra Stati Uniti e Messico; la sua proposta di una coscienza *mestiza* diventa atto politico e culturale mirato all’idea di una nuova concezione identitaria complessa, non stabile, relativa, contingente che lavora contro ogni essenzialismo culturale, di genere, di razza attraverso la scrittura, il racconto, la rappresentazione simbolica, riscrivendola.

L’autrice descrive i miti, le storie, gli usi della sua cultura *mestiza*, ma l’analisi di questa realtà ibrida e ricca non è l’occasione per una forma di esotismo glorificante. È proprio la Anzaldù che ce lo dice e tiene a comunicare il suo intento.

Sebbene difenderò la mia razza e la mia cultura ogni volta che vengono attaccate dai non-*mexicanos*, *conosco el molestar de mi cultura*.[...] No, non compro tutti i miti della tribù in cui sono nata.[...] Ma non glorificherò quegli aspetti della mia cultura che mi hanno ferita e lo hanno fatto dicendo che era per proteggermi.

¹¹⁴ *Ivi*, pag. 29.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Perciò non datemi i vostri credi e le vostre leggi. Non datemi i vostri tiepidi dei. Quello che voglio è fare i conti con tutte e tra le culture – bianca, messicana, indiana. Voglio la libertà di incidere e cesellare il mio viso, di arrestare il sangue con la cenere, di modellare i miei dei personali con le mie interiora. E se tornare a casa mi è negato, devo sollevarmi e reclamare il mio spazio, costruendo una nuova cultura – una cultura *mestiza* – con la mia legna, i miei mattoni e il mio mortaio le mie architetture femministe.¹¹⁶

Nelle riflessioni dell'autrice troviamo insieme gli studi culturali, le teorie e lotte femministe, i *border studies* e i *subaltern studies*.

Molto preziosa è tutta la parte che l'autrice dedica alla questione della lingua e a quanto sia costitutivo dell'identità *mestiza* l'averne una; che dia la possibilità di superare “la tradizione del silenzio”, ed inoltre l'opportunità di poter avere un volto da riconoscere allo specchio e un nome. Diventa centrale quindi la necessità di recuperare la propria storia e la cultura comune “le nostre psiche somigliano alle città di confine e sono popolate dallo stesso tipo di gente” (lotte interiori su territori esteriori).

L'autrice sta parlando quindi anche della centralità dei modi di rappresentazione (narrativi, visuali, linguistici, sociali, estetici e anche artistici) nei rapporti egemonici tra cultura, identità e potere. Il possibile avvicinamento tra diversi può avvenire solo con il “riconoscimento della differenza e della negazione del diverso” e attraverso l'ammenda pubblica delle brutalità commesse (dalla cancellazione dell'esperienza e della storia del diverso all'aver trasferito il “negativo” sul diverso). I bianchi, secondo l'autrice, devono accettare il loro doppio, il diverso “Quando recupererai la tua ombra collettiva, la frattura intraculturale si risanerà”¹¹⁷.

E aggiunge:

¹¹⁶ *Ivi*, pag. 51.

¹¹⁷ *Ivi*, pag. 130.

Cerco un'assoluzione, uno sguardo che passi attraverso le invenzioni della supremazia bianca, un'immagine di noi stesse come veramente siamo e non rivestite della falsa personalità razziale che ci è stata data e che ci siamo date.[...] Cerco nuove immagini di identità, nuove opinioni su noi stesse, dove la nostra umanità e il nostro valore non siano più in discussione.¹¹⁸

Ed è questo uno degli aspetti più interessanti che animano la nostra ricerca, che lo studio di una realtà di confine diventi lo studio di identità nuove (le “nuove etnicità” di Hall), subalterne, multiple, diasporiche, e possa essere quindi l'occasione per un'analisi che investa le teorie e le pratiche delle rappresentazioni cinematografiche dall'alterità sul confine.

2.2 La questione meridiana

2.2.1. Da Braudel a Matvejevic

Abbiamo visto quindi come il confine e il *border thinking* possano diventare una risorsa per una possibile alternativa culturale, identitaria, estetica.

È proprio questa proposta che sta emergendo con forza nel panorama degli studi culturali-sociologici contemporanei che guardano al Mediterraneo, con i volumi recentissimi di Franco Cassano, Danilo Zolo, con i lavori di Predrag Matvejevic, Serge Latouche e Iain Chambers.

La presenza della lezione teorica di Gramsci è centrale (oltre che evidente) in molti degli studi culturali e postcoloniali degli ultimi trent'anni e ci sembra rilevante

¹¹⁸ *Ivi*, pag. 132.

sottolineare come le riflessioni sui rapporti tra egemonia e subalternità e quelle sulla marginalità meridionale diventino riferimento gli studi sul contesto mediterraneo ma, scrive bene Chambers, “soprattutto quando la questione meridionale viene estesa ad una cartografia planetaria”.¹¹⁹ Gramsci lavora dimostrando la centralità dell’analisi culturale come elemento strutturante dell’esercizio del potere nel suo elaborarsi socialmente e economicamente. Ma qui ci sembra importante guardare come egli sottolinei l’importanza dell’analisi delle forme e delle rappresentazioni di una subalternità trasversale (che mette insieme la marginalità e il folklore del Meridione, con la cultura popolare in genere, con le condizioni della classe operaia del Nord Italia). Lo studio delle retoriche e mitologie della cultura meridionale si sposa con un’attenta analisi critica delle dinamiche dell’egemonia mondiale.

Tornando agli studi sul Mediterraneo, ora di area storica, è importante l’opera di Fernand Braudel per il quale il mare diventa occasione per presentare un “altro” modo di lavorare sulla storia; la riflessione sul confine si dimostra dunque condizione privilegiata per lavorare con nuovi approcci metodologici e teorici sia sul passato che sul presente.

Il suo primo importante volume sulla storia del Mediterraneo *Civiltà e imperi nel mediterraneo dell’età di Filippo II* fu realizzato nella sua prima stesura francese nel 1946 e arrivò in Italia nel 1956¹²⁰. In questa imponente opera lo storico analizza e osserva la società mediterranea dell’epoca cinquecentesca, il volume diventa una vera e propria proposta di metodologia di analisi storica alternativa rispetto allo storicismo coevo. Braudel prima estende l’arco temporale in oggetto nel passato arcaico e nel

¹¹⁹ I. Chambers, *Esercizi di potere*, op. cit., pag. 9.

¹²⁰ Noi lavoriamo sulla versione del 1988 ripubblicata nel 2005 da Einaudi.

futuro e poi lavora su uno spazio geografico esteso e complesso, prestando molta attenzione alla dimensione sociale, sociologica, ambientale. È il Mediterraneo stesso che si presta a questa analisi complessa diventando documento (storico, geografico, climatico, sociale, economico) della sua vita passata. Con il suo metodo attento alle “strutture” che si ripetono o alle “congiunture” che mutano, si evolvono e si combinano tra loro, lo storico promuove un’indagine volta alla collaborazione tra metodi storici e scienze sociali.

Nel suo volume *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni* lo studio dell’area mediterranea diventa il modo di lavorare sulla necessità di un’analisi complessa che è da una parte crocevia e dall’altra conserva un’immagine coerente di un tutto stabile e unito.

Il fine di questo libro è di dimostrare che tali esperienze e tali successi si comprendono soltanto se considerati complessivamente, e soprattutto che devono essere posti a raffronto, che spesso è opportuno esaminarli alla luce del presente, [...].

Il Mediterraneo è una buona occasione per presentare un “altro” modo di accostarsi alla storia.¹²¹

Braudel illustra le due grandi invasioni vissute l’area mediterranea, quella araba e quella turca; ed inoltre descrive il fenomeno del nomadismo che da sempre caratterizza molte aree della sponda meridionale e ci ricorda subito come siamo di fronte a due mediterranei: il *nostro* della transumanza e il *loro* del nomadismo. Dalla terra poi passa al mare e iniziano le sue affascinanti descrizioni (sempre tese verso un’attenzione particolare al possibile sguardo dell’uomo del passato): “come un limite, una barriera

¹²¹ F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Milano, Bompiani, 1996, pag. 9.

che si estende fino all'orizzonte, come un'immensità ossessiva, onnipresente, meravigliosa, enigmatica. [...] Da solo, costituiva in passato un universo, un pianeta.”¹²²

Il Mediterraneo è descritto come un sistema di circolazione, di vie terrestri e marittime, “uno spazio-movimento” dove si incontrano economie, traffici diversi e tre importanti comunità culturali complesse: l'Occidente (la cristianità, la romanità, estesa fino al mondo protestante), l'Islam (il contro-Occidente, differente e complementare), e poi l'universo greco-ortodosso (l'Est, dai Balcani, alla Grecia, alla Russia).

La città (e l'organizzazione dello spazio in genere) è la “proiezione spaziale dei rapporti sociali, essa appare attraversata e al tempo stesso strutturata dalla molteplicità delle linee di confine che separano il profano dal sacro, il lavoro dal piacere, il pubblico dal privato, gli uomini dalle donne, la famiglia da tutto ciò che le è estraneo. [...] Fornisce così una mirabile griglia di lettura.”¹²³.

Questa molteplicità cambia poi ad ogni conquista; ogni diaspora e ogni civiltà lascia la sua eredità urbana.

Troviamo poi nel volume un'analisi breve ma interessante sulle culture religiose del mediterraneo (cristianesimo, ebraismo, islam e filosofia greca), al termine della quale Braudel ci dice che “Atene e Gerusalemme, diffondendosi lungo tutto il perimetro del Mediterraneo, hanno fondato, con il concorso delle loro culture filosofiche e religiose, la civiltà occidentale. Il pensiero greco, quello ebraico, quello cristiano e quello musulmano sono occidentali sin dalle origini.”¹²⁴

¹²² *Ivi*, pag.31.

¹²³ *Ivi*, pag.126.

¹²⁴ *Ivi*, pp.167-168.

Vediamo quindi come gli studi più importanti sul Mediterraneo sono l'occasione per un incontro e sinergia tra discipline differenti; ci proponiamo ora di vedere come un altro importante intellettuale lavora recentemente sulla questione mediterranea e come nei suoi volumi l'argomento continua ad essere una sfida alle teorie unificatrici e universaliste. Da Predrag Matvejevic ci giunge ancora una volta con forza una proposta di uno sguardo molteplice e mobile sulla complessità del “*mare nostrum*”. Troviamo molto interessanti le riflessioni contenute sia nel suo *Breviario mediterraneo* che in *Il Mediterraneo e l'Europa. Lezioni al College de France* del 1998¹²⁵. L'intellettuale russo-croato tiene a dimostrare come il Mediterraneo sia in realtà tanti mari insieme. È affascinante la sua operazione di messa a fuoco della questione attraverso la comunanza del mare e la differenza dei nomi. A secondo della posizione, del rapporto con le terre e con i popoli viene descritto come il “mare superiore” o “mare grande” per i Fenici che furono i primi a percorrerlo, “mare che sta dietro”, “mare dei Filistei”, “*iam*” in semita nella Bibbia, “mare del Nord” o “del Sud” a secondo della posizione, etc.. E ancora “mare ellenico” per i Greci o “mare nostro” (poi ripreso dai romani *mare nostrum*), per Aristotele “mare interno” (in opposizione all'Oceano). La parola Mediterraneo viene da *mediterraneus*, e Matvejevic ci dice che non era una parola corretta ma molto usata e indicava “uno spazio sul continente”, in opposizione a *maritimus*, Cicerone chiamava i continentali “gli uomini più mediterranei”, e il termine quindi indicava l'interno dei territori. Secondo Isidoro di Siviglia (poligrafo e santo cristiano) l'Oceano era il *mare magnum* (mare grande) da Nord a Sud e il Mediterraneo si chiamava così perché

¹²⁵ P. Matvejevic, *Il Mediterraneo e L'Europa. Lezioni al College de France*, Milano, Garzanti, 2003 (1998).

bagnava la terra circostante (*mediam terram*) fino ad Oriente, dividendo l'Europa, l'Africa e l'Asia.

È curioso notare come i Greci avessero tanti termini per indicare il mare, perché vivevano un'abbondanza di esperienze marittime; mentre i Romani all'inizio usavano solo la parola *mare* e iniziarono solo in seguito ad usarne delle altre (sempre metafore e raffigurazioni del mare vicine a modelli o paragoni continentali e di terra). A volte i nomi del mare esprimono il timore per i "popoli del mare" e per i mostri biblici che lo abitano. Gli Ebrei, le popolazioni dell'Egitto e gli Arabi avevano molte riserve verso il mare e lo chiamavano il mare bizantino-romano o il mare delle tenebre. I Turchi lo chiamavano invece il "mare bianco"; erano diverse le sfumature di colore attribuite al Mar Mediterraneo, era bianca per i popoli dell'Est perché era quello il colore che indicava l'Ovest e verde per gli Egiziani.

"Tutto è stato detto su questo 'mare primario' diventato distretto marittimo, sulla sua unità e sulla sua divisione, sulla sua omogeneità e disparità: da tempo sappiamo che non è né 'una realtà a Sé stante' e neppure 'una costante': l'insieme mediterraneo è composto da molti sottoinsiemi che sfidano o confutano certe idee unificatrici."¹²⁶

Dal punto di vista metodologico Matvejevic suggerisce di liberare lo sguardo sul Mediterraneo, da una parte, dal peso di studi troppo legati alla dimensione del mito del passato (del *mare nostrum* come luogo privilegiato di incontro culturale e come culla della convivenza tra i popoli), dall'altra da approcci che lavorino solo sulla realtà presente tralasciando le elaborazioni storico-sociali del passato. I suoi moniti sono naturalmente contestuali al dibattito contemporaneo sull'argomento.

¹²⁶ *Ivi*, pag.23.

Bisogna considerare che l'area mediterranea ha affrontato la modernità in ritardo rispetto al cuore dell'Europa, ha caratteristiche strutturalmente diverse e bisogna quindi avere consapevolezza dei parametri di osservazione scelti e del fatto che le griglie di lettura della sponda meridionale sono diverse da quelle del Nord Europa. Come ci ricorda lo studioso "L'immagine che offre il Mediterraneo non è affatto rassicurante".¹²⁷ Anche l'Europa mediterranea è molto eterogenea ed è forse unita nella comune insoddisfazione. Secondo Matvejevic i vari progetti mediterranei (tra i tanti: la Carta di Atene, le Convenzioni di Barcellona e di Genova, il Piano d'Azione Mediterraneo - PAM-) sono tutti discorsi e iniziative che hanno poca credibilità in un mare in cui gli Stati hanno politiche marittime ancora pressoché rudimentali. "Il Mediterraneo si presenta come uno stato di cose, non riesce a diventare un progetto"¹²⁸. Forse, ci ricorda lo studioso, le disparità tra la riva settentrionale e quella meridionale sono ancora molte e le scommesse politiche sull'area sono più importanti per la strategia politica che per gli economisti.

Le sponde del Mediterraneo, dalle repubbliche dell'ex Jugoslavia, al Sahara, fino all'Adriatico subiscono continuamente aggressioni di diverso tipo: degrado ambientale, inquinamenti, corruzione, movimenti demografici non controllati.

Secondo Matvejevic anche i migliori tentativi di opposizioni a tali situazioni di degrado son stati vani. Anche la posizione dello studioso ci sembra vada nella direzione del dibattito sull' "alternativa mediterranea", che affronteremo nello specifico nel paragrafo che segue. Egli dichiara come centrali le nozioni di scambio, solidarietà, coesione e partenariato sottolineando la necessità di un loro necessario e radicale esame critico.

¹²⁷ *Ivi*, pag.25.

¹²⁸ *Ivi*, pag.26.

Matvejevic continua ragionando sulle “isole”¹²⁹ e sui “golfi”, riconosce i golfi come i luoghi di maggior intimità tra mare e terra. Un’ampia sezione del libro è dedicata al Mar Adriatico che l’autore descrive, riprendendo le parole di Braudel, come “la più coerente delle regioni marine, esso ci pone gli stessi problemi sollevati dallo studio dell’intero Mediterraneo.”¹³⁰. Sul Mar Adriatico troviamo immagini, storie e attitudini diverse; lo studioso guarda soprattutto alla complessità del rapporto tra litorale e entroterra, tra popoli venuti dal continente al mare, e viceversa, venuti o rimasti per volontà o costrizione e in continuo contatto e ibridazione tra loro.¹³¹

In tutta questa area la storia regionale si confonde spesso con la storia comune e universale.

A nostro parere Matvejevic continua a sostenere che i valori, gli sguardi e gli immaginari sono determinati dai rapporti tra le differenze e la tentazione a considerare una particolarità (ideologica, etnica, nazionale, etc.) come un valore universale, senza sottoporla ad un attento esame critico, costituisce sempre una minaccia. Lo studioso presuppone alla complessità culturale, quell’eterogeneità identitaria che abbiamo largamente descritto nel nostro primo capitolo.

Spesso sbagliamo vedendo l'identità come una singolarità: l'identità è plurale in sé. Gli antichi romani avevano un bellissimo proverbio in tre parole: *idem nec unum*, identico ma non unico. L'identità non è una unicità, perché contiene in sé una serie di contenuti

¹²⁹ Le isole dove trova a volte epilogo la storia (idea cara a Braudel) o vi comincia (Valery dice che l’Europa stessa nasce sulla penisola dell’Asia).

¹³⁰ *Ivi*, pag.56.

¹³¹ Anche il quadro linguistico dell’area adriatica non è meno complesso. Dal Golfo di Trieste a Taranto si trovano tanti idiomi diversi e una lingua comune e l’altra sponda risulta ancora più ricca. E la complessità risulta evidente anche dalle analisi sulle tante immagini storiche e mitologiche dell’area.

complessi. Ogni volta che l'identità si riduce a una delle sue componenti, c'è il pericolo di vederla sminuita.¹³²

È a partire da tale consapevolezza, e dalla sfida che comporta, che Matvejevic allarga il suo sguardo allertandoci sulla tentazione ben nota in Europa di confondere la civiltà europea con la civiltà universale¹³³.

Vorremmo concludere questa parte dedicata al pensiero di Predrag Matvejevic osservando come la questione mediterranea diventi occasione per una riflessione sul *border thinking*, per poi muoverci verso il dibattito a proposito della presunta e sperata alternativa mediterranea.

Negli atti¹³⁴ della Giornata interdisciplinare di studi su *Ponti e frontiere* svoltasi a Venezia il 20 ottobre del 2004 troviamo la relazione del suo intervento dedicato al Ponte di Monstar dal titolo *Nuova Europa, vecchi particolarismi e tensioni*.

Si tratta di ripensare, di fronte a queste tendenze irrazionali verso la divisione e la separazione, ciò che si potrebbe chiamare una nuova “architettura della frontiera” o, perché no, una nuova etica della frontiera.[...]Conviene prendere nuovamente in considerazione le diverse nozioni di permeabilità delle frontiere, della accessibilità e permissività, della fragilità, della “doganalità” e della “custodialità”. Alcuni di questi termini sono da inventare o da ridefinire, e ciascuno merita una riflessione particolare.¹³⁵

Secondo lo studioso non si può ignorare che proprio i processi di globalizzazione e mondializzazione presuppongono un riesame della natura stessa della frontiera. Ci

¹³² Intervento estratto dall'intervista *Un'Europa più comprensiva che arrogante* di Paola Casella su <http://www.caffeeuropa.it/cultura/232matvejevic.html>

¹³³ *Ivi*, pag.125.

¹³⁴ A. Bonifacio (a cura di), *Ponti e frontiere*, Atti della Giornata interdisciplinare di studi, Venezia 20 ottobre 2004, EditGraf editore, 2004, (l'intervento di Predrag Matvejevic è nelle pp. 9-18).

¹³⁵ *Ivi*, pp.10-11.

propone quindi di guardare ai molti movimenti che in Europa hanno assunto una certa tendenza universalistica (dal cosmopolitismo dei Lumi, all'ecumenismo in campo religioso, dall'internazionalismo in politico) e consiglia di osservare le contraddizioni che essi hanno comportato nella nuova architettura del vecchio continente.

2.2.2. La sapienza del confine: proposte per un'alternativa mediterranea

Molta dell'*intelligenza* europea sta lavorando per elaborare, con suggestioni e derive diverse, un nuovo paradigma mediterraneo, che cerca, a volte con qualche problematicità, altre con lucidissima pregnanza, di contribuire al progetto di studio postcoloniale internazionale.

Nella prefazione al volume del 1996 *Il pensiero meridiano* Franco Cassano dichiara che l'analisi culturale del paradigma meridiano si lega a una riflessione sul Sud che (con dovuti echi gramsciani) unisce molti intellettuali internazionali, da Boaventura de Sousa Santos a Walter Mignolo fino ai *Subaltern Studies* di Gayatri Spivak in un gesto teorico simile “[...] intorno alla costruzione di un pensiero del confine (*Border Thinking*), l'unico capace di mettere a tema la «differenza coloniale», la discontinuità di potere ed epistemologica tra il cuore settentrionale del pianeta e l'insieme di popoli delle periferie”.¹³⁶

¹³⁶ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1996 (2005), pag. IX.

Gli imperativi sono sempre legati alla proposta di provincializzazione dell'universo simbolico dominante, dell'Europa "atlantica" e al recupero del valore della differenza in nome di un'autonomia, una sorta di riscatto del Sud che si propone però lontano da un'apologia della tradizione mediterranea come nuova retorica. Questo gesto di decostruzione simbolica è vicino a quella che Edward Said chiamava "critica delle forme della dipendenza simbolica". Nel suo volume *Orientalismo* evidenzia come il dominio culturale è sempre accompagnato da un'immagine della cultura subalterna che ne riproduce la soggezione, un'immagine della differenza che diventa Esotico e nega la propria autonomia.

Per interrogarsi sulla nostra forma di modernità e per pensare la differenza Cassano sottolinea il carattere connettivo dell'area; "pensare" al Mediterraneo (come nella tradizione appena illustrata di Fernard Braudel e Predrag Matvejevic) vuol dire quindi "mettere al centro il confine, la linea di divisione e di contatto [...] sul Mediterraneo non si va a cercare la pienezza di un'origine ma a sperimentare la propria contingenza".¹³⁷ Lavorare quindi sul Mar Mediterraneo diventa, in modo sempre più evidente, una proposta di decostruzione e di redenzione dall'eurocentrismo e questi studi tendono a privilegiare quelle interpretazioni e rappresentazioni di Mediterraneo che tematizzano la coesistenza e la complessità.

Il riferimento teorico è il pensiero della/sulla differenza e sul confine di Jacques Derrida e le riflessioni sulla politica planetaria di Edgar Morin che promuove, al di là di un innalzamento cieco dei valori di fratellanza e pace, la consapevolezza dell'eterogeneità delle culture e l'*unitas multiplex* dell'uomo.

¹³⁷ *Ivi*, pag. XXIV.

Nella prima parte del suo volume Cassano fa riferimento al Mediterraneo come il mare della Grecia e della “grecità”. Una cultura democratica greca nella quale l’incontro, il commercio, il viaggio, ma anche la guerra, si sovrappongono e il confine diventa interiorizzato. Questo pensiero mediterraneo è contrapposto da una parte tradizionalmente al dispotismo (di terra) di stampo orientale, ma in particolare ad un altro tipo di integralismo, quello dell’oceano, del mare senza misura, senza confini, che assorbe tutto e diventa nuovo fondamentalismo della tecnica e del progresso.

Il Mediterraneo è quindi un mare-confine, un ponte che conserva in sé sia il contatto che il distacco dall’Altro, che produce un’interruzione del dominio dell’identità unica e la costringe ad ospitare la scissione e la differenza.

È la filosofia greca ad aver aperto al *dissoi lògoi*, ad un sapere orizzontale nel quale l’enigma non scompare e l’argomentazione o il dubbio o la revocabilità del pensiero è sempre possibile. Il riferimento alla soggettivazione del vero e al relativismo è secondo Cassano molto più complesso: “La *differenza* non è sempre quella addomesticata dal *logos*, essa talvolta non sa sedersi al tavolo della discussione [...]. Non sempre la relazione (il dialogo) tra i *logoi* è a disposizione del *logos* [...]”¹³⁸

Cassano illustra come il concetto di Europa abbia fatto i conti, nella sua costruzione, con la differenza, con qualcosa che non è Europa. L’autore continua sempre a contrapporre un’idea di zona interna, continentale (più vicina al dispotismo e al fondamentalismo), ad una zona costiera dove il contatto con il mare vuol dire allenamento dell’intelletto alla mobilità, alla pluralità.¹³⁹

¹³⁸ *Ivi*, pag. 28 (corsivo dell’autore).

¹³⁹ Cassano cita e lavora sulle opere di Hegel, Heidegger, Nietzsche, ma poi anche sul pensiero di Valery, Savinio, Pirenne, Latouche, ed altri.

Il Mediterraneo è il mare dove la partenza ha in sé anche l'idea del ritorno, di quel andare-tornando e tornare-partendo, un antinomia del confine varcato, che l'autore mette in relazione con un'idea mediterranea di tempo, di misura e di *modus vivendi* alternativi. La figura retorica e tradizionale dell'uomo mediterraneo è Ulisse che rappresenta per molti l'ambivalenza dell'uomo del Mediterraneo, è re e contadino, che si misura con l'esperienza, piuttosto che con fini superiori, si confronta con il tempo, con la mente ricurva, non corre, ospita insieme l'erranza e l'idea del ritorno¹⁴⁰.

Il confine (come la frontiera, l'essere di fronte, il guardare l'Altro, il riconoscimento) custodisce l'incontro tra identità e differenza, ed è contemporaneamente luogo di sofferenze e con-tatto.

Nella parte centrale del volume, Cassano argomenta la critica alla grande religione universale dell'occidente - che chiama dell'*Homo currens* - al fondamentalismo economico neoliberista che finisce per obbligare il resto del mondo a vivere in una rappresentazione non sua (tra Erodianismo e Zelotismo: imitazione e caricatura, chiusura e integralismo).

La proposta di Cassano si inserisce pertanto perfettamente nell'attualità degli studi culturali che osserviamo, in quanto ci propone di guardare alla complessità del pensiero mediterraneo come alternativa alla dismisura, all'oceano, al universalismo atlantico, ma anche ad un pluralismo che diventi un'altra volta retorica e non si perda in un relativismo incurabile. L'Occidente dovrebbe essere in grado di svelare i meccanismi del proprio nobile universalismo, riconoscendo e lavorando sulla sua faccia oscura e sul proprio imperialismo epistemologico e discorsivo, e sforzandosi di riconoscere il suo

¹⁴⁰ Forse è il migrante di oggi, libero però dallo strazio, dal dolore e della sofferenza dei contesti di guerra e abusi che lo spingono a scappare o che lo accolgono nei paesi "ospitanti".

particolarismo conservando la sua contraddizione e lasciando sempre aperto il problema della conoscenza dell'Altro. Le riflessioni di Cassano sono dichiaratamente ispirate all'opera di Albert Camus e in particolare a quel capitolo de *L'uomo in rivolta* che trova nella "misura" il tesoro del *Pensiero meridiano*.¹⁴¹ Secondo Camus "Le ideologie che reggono il nostro mondo sono nate al tempo delle grandezze scientifiche assolute. Le nostre conoscenze reali autorizzano, al contrario, soltanto un pensiero adeguato a grandezze relative."¹⁴²

Pensare alla misura vuol dire per Camus riflettere sullo "spirito mediterraneo", sul "pensiero solare" in opposizione all'assolutismo storicista e culturale e quindi alla "dismisura", continua l'autore

Comune contro stato, società concreta contro società assolutista, libertà riflessiva contro tirannia razionale, l'individualismo altruista infine contro la colonizzazione delle masse, sono allora le antinomie che traducono, una volta in più, il lungo confrontarsi di misura e dismisura che anima la storia dell'Occidente, dall'antichità classica in poi.¹⁴³

Tra le antinomie ricordiamo anche quelle relative alla divisione del lavoro, tra cultura artigianale e dismisura industriale.

Queste opposizioni investono la stessa storia d'Europa, "questa lotta tra meriggio e mezzanotte". Camus continua: "Gettati nell'ignobile Europa ove muore, priva di bellezza e d'amicizia, la più orgogliosa tra le razze, noi mediterranei viviamo sempre

¹⁴¹ A. Camus, *L'uomo in rivolta* (1952), Milano, Bompiani, 2002. Il titolo dell'ultimo capitolo è proprio *Il pensiero meridiano*.

¹⁴² *Ivi*, pag. 322.

¹⁴³ *Ivi*, pag.326.

della stessa luce. In cuore alla notte europea, il pensiero solare, la civiltà dal duplice volto, attende la sua aurora.”¹⁴⁴

Esimendoci da dare spazio a tutto il lavoro che Camus dedica al concetto di rivolta, vogliamo sottolineare come questo diventi, verso la fine del volume, una riflessione sulla lotta tra “misura” e “dismisura” che arriva ad anticipare la proposta culturale mediterranea come alternativa.¹⁴⁵

La misura non è il contrario della rivolta. La rivolta è essa stessa misura: essa, la ordina, la difende e la ricrea attraverso la storia e i suoi disordini. L’origine di questo valore ci garantisce che esso non può essere intimamente lacerato. La misura, nata dalla rivolta, non può viverci se non mediante la rivolta. E’ costante conflitto, perpetuamente suscitato e signoreggiato dall’intelligenza. [...]Qualunque cosa facciamo, la dismisura serberà sempre il suo posto entro il cuore dell’uomo, nel luogo della solitudine.[...]”¹⁴⁶

L’alternativa mediterranea del 2007 è un altro volume curato da Franco Cassano e Danilo Zolo e raccoglie saggi di diversi autori europei e arabi. Nel libro si tende a rintracciare le contraddizioni, le tendenze e i limiti di alcuni progetti di cooperazione culturale e politica dell’Europa mediterranea (dalla questione palestinese, al rapporto tra islam e modernità, al femminismo islamico, alle radici mediterranee dell’Europa e al rapporto tra le diverse possibili politiche internazionali).

¹⁴⁴ *Ivi*, (1952) 2002, pag.328.

¹⁴⁵ Ci sembra importante prestare attenzione al discorso che quest’ultimo fa a proposito del conflitto, della sua inevitabilità e valore. Anche Cassano lo recupera come uno dei valori fondanti del pensiero meridiano e ci sembra molto interessante avvicinare queste sollecitazioni alle riflessioni che, nella teoria politica contemporanea, Chantal Mouffe dedica all’importanza del recupero nella politica “del politico”, del senso dell’agonismo e del confronto tra posizioni diverse. Noteremo questa convergenza di concetti e ricerche quando nelle pagine che seguono torneremo sul concetto di “misura” di Albert Camus e osserveremo alcune riflessioni di Franco Cassano sulle pagine dolorose della storia del Mediterraneo.

¹⁴⁶ *Ivi*, pag.329.

Il volume si presenta sempre come un invito al pluralismo e al dialogo tra i popoli del Mediterraneo attraverso un'alternativa che si opponga agli universalismi e ai fondamentalismi di un certo Occidente e di un certo Islam.

Cassano e Zolo lavorano dialogando con la dimensione politica e cercano di tenersi fuori da una retorica del sole e degli agrumi. Nel suo saggio che apre il volume Zolo ci ricorda che il dibattito internazionale su queste tematiche è diffuso e strutturato da anni (dall'inizio del Novecento) di ricerche, studi, produzioni letterarie e saggistiche francesi, spagnole, algerine, marocchine.

Il contenuto semantico del predicato "mediterraneo" si è arricchito sino a denotare lo stile di vita, l'estetica, la vocazione comunitaria e cooperativa della genti del Mediterraneo occidentale, al di là della eterogenea pluralità delle tradizioni culturali, politiche e religiose.[...]Il Mediterraneo è la "riserva morale" dell'Occidente, il bacino ecologico del suo umanesimo.¹⁴⁷

Queste idee, proposte e suggestioni di un mondo mediterraneo nascono spesso in opposizione alla tradizione coloniale (soprattutto francese) e lavorano per un'idea del mondo arabo lontana dalle rappresentazioni orientaliste e esotiche. L'"orientalismo" di certe configurazioni si sposa a volte con gli stereotipi di un Occidente realista, razionale ed emancipato, discendente dalla cultura greco-latina e legato all'ebraismo e al cristianesimo.

¹⁴⁷ F. Cassano, D. Zolo (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 13-14.

Sono in particolar modo i teorici algerini ed in particolare Camus a respingere quel paradigma di mediterraneità greco-latina e in generale qualunque deriva imperialista, e a sperare in un incontro tra Occidente e Oriente paritario e oltre le fratture.¹⁴⁸

Il Mediterraneo è sempre stato caratterizzato da una comunione di spazio, ambienti, climi e colture, ma anche da guerre e conflitti e vie di comunicazione che hanno contribuito a strutturare una solida *koiné* culturale e civile.

Riprendendo alcuni studi storici e, tra questi, l'opera di Braudel, Zolo conclude che le "civiltà mediterranee" sono sopravvissute in particolare all'"atlantismo" americano. Zolo definisce il Mediterraneo come un "pluriverso irriducibile".¹⁴⁹

L'alternativa mediterranea (culturale, sociale, politica, economica, strategica) proposta da Zolo e Cassano "ha una stretta connessione con il tema braudeliano della grandezza civile del Mediterraneo e, soprattutto, della "durata" nel lungo periodo della sua grandezza."¹⁵⁰ È importante sottolineare come questa alternativa solleciti da una parte, come abbiamo già visto, il rifiuto di ogni riferimento unilaterale alla tradizione greco-romana e cristiana e dall'altra un'attenta diffidenza verso una visione nostalgica, romantica, retorica del Mediterraneo (come continua a metterci in guardia anche Matvejevic). Dalla fine degli anni ottanta sono soprattutto Spagna e Francia a lavorare per una politica mediterranea europea, in particolare cercando forme di cooperazione (reali o presunte) con i paesi del Maghreb. Si susseguono forum e conferenze tra paesi europei e "paesi terzi" del Mediterraneo (Marsiglia, Tangeri, Roma, Malaga) che

¹⁴⁸ Parlando di Camus, Zolo fa riferimento anche allo studioso algerino Audisio e alla sua lotta antirazzista che rifletteva sulla "razza mediterranea" come "razza impura" contaminata da un molteplice e secolare meticcio.

¹⁴⁹ *Ivi*, pag.17-18.

¹⁵⁰ *Ivi*, pag.18-19.

dichiarano l'urgenza di cooperazione tra le due sponde per garantire sicurezza e promuovere democrazia, libertà politiche e economiche e diritti. Nel 1995 sono prima la Francia, e poi la Spagna a presiedere il Consiglio Europeo e a realizzare la Conferenza euro-mediterranea di Barcellona (27-28 novembre 1995). Alla conferenza partecipano 27 paesi, dal Marocco verso l'Asia Minore fino alle autorità palestinesi e alla Turchia e molti paesi europei (sono esclusi i paesi balcanici e la Libia). Secondo Zolo "il carattere unilaterale dell'iniziativa e la grave asimmetria tra le due parti - da un lato una potente organizzazione regionale, l'Unione Europea, e dall'altro singoli Stati identificati sulla base della loro posizione geografica - lasceranno un segno profondo nel 'processo di Barcellona' e saranno cause non secondarie della sua crisi."¹⁵¹. Continua tuttavia scrivendo come sia stata importante l'elaborazione della Dichiarazione di Barcellona - che costituisce il primo accordo multilaterale firmato da alcuni paesi arabi del Mediterraneo con l'Unione Europea - che promuove diversi partenariati (per la sicurezza e il dialogo politico, per accordi commerciali e sviluppo dell'area, per uno scambio culturale e religioso) sperando in una nuova *policy* mediterranea. Nel 2005, dopo dieci anni, si è svolto l'"anno mediterraneo" e la Conferenza dei Ministri degli Esteri si è tenuta nuovamente a Barcellona, ma gli umori e le speranze sono stati più contenuti, soprattutto da parte delle delegazioni dei paesi arabi. Molte delle proposte della Dichiarazione non si sono realizzate.

Nel volume Zolo dedica in particolare spazio alla "questione palestinese" dolorosa e irrisolta, all'ingerenza logistica e strategica della NATO in molti paesi del Mediterraneo, alla disomogeneità e asimmetria socio-economica tra le sponde. Anche il partenariato

¹⁵¹ *Ivi*, pag. 23.

culturale risulta debole dietro il presupposto di un'adesione coatta dei paesi della sponda meridionale alle istituzioni politico-giuridiche europee e viste le tensioni religiose salite negli ultimi anni. Di conseguenza, secondo la lettura critica di Zolo, “[...] l’Europa ha di proposito evitato il dialogo con il mondo islamico, scegliendo la strategia eurocentrica della “condizionalità”.”¹⁵² Questo principio praticamente include o esclude i paesi arabi dai programmi di partenariato economico che consiste nello stanziamento di aiuti il cui arrivo è condizionato proprio dall’adesione alle politiche di stampo europeo e all’economia di mercato. Una condizionalità quindi assolutamente “unilaterale e selettiva” (in accordo con Zolo), un modello eurocentrico e monoteista che per ora sottolinea le divisioni e le lacerazioni del Mediterraneo. Secondo l’autore le condizioni per un rilancio di alcuni propositi della Dichiarazione di Barcellona sono, oltre ai cambiamenti politici e egemonici tra Europa e “atlantismo”, il rilancio di un’alternativa mediterranea come autentica volontà di comprendere i problemi, le complessità e i valori delle civiltà arabo-islamiche attraverso un dialogo non condizionale o paternalistico. Ai rapporti tra Islam, modernità e democrazia e alla questione palestinese (come questione mediterranea) Zolo dedica molta attenzione pensando ad un rilancio del Processo di Barcellona e della politica del vicinato di Prodi, ma anche all’idea di Europa e di Occidente¹⁵³ che recuperi la sua dimensione mediterranea.

¹⁵² *Ivi*, pag. 37.

¹⁵³ Zolo fa riferimento in nota proprio alle teorie di Serge Latouche sull’*Occidentalizzazione del mondo* (Torino, Bollati e Boringhieri, 1992), l’economista francese collabora con un suo saggio al volume curato da Cassano e Zolo.

Franco Cassano, nel suo saggio de *L'alternativa mediterranea*, riprende le fila del suo pensiero meridiano pesando e confrontando suggestioni, rischi e lezioni. Il Mediterraneo è il *limes* dove si incontrano la tradizione greca, latina, ebraica e araba, la vicinanza tra le diverse tradizioni culturali e religiose non determina storicamente una unitarietà omogenea; la forza del Mediterraneo come confine è centripeta in quanto inclusiva e relazione, ma non uniformante.

Ne *L'alternativa mediterranea*, grazie ai diversi interventi riportati, si evidenzia proprio questo dover evitare l'idea dell'idillio mediterraneo in nome di una coscienza della difficoltà di stare insieme nello stesso luogo; Camus ci racconta come questo mare sia animato insieme dalla lotta tra ragioni contrapposte e dalla saggezza della misura.

In questo senso osserveremo il Mediterraneo nell'ambito dei *border studies* e guarderemo alla produzione culturale-cinematografica della sua sponda settentrionale; cercheremo in questo modo di capire se esiste una reale alternativa che insinua e "minaccia" il fondamentalismo atlantico-occidentale. Scegliamo dunque di compiere la nostra indagine muovendoci fuori e dentro l'immaginario Mediterraneo; fuori e dentro la retorica del multiculturalismo.

Matvejevic si chiede se il Mediterraneo esista anche al di là del nostro immaginario, noi ci proponiamo di indagare nei prossimi capitoli come questo immaginario stia influenzando e dialogando con il cinema contemporaneo dei paesi europei che si affacciano sul Mediterraneo.

Ci sono molti approcci allo studio di questa realtà e diverse visioni, riferimenti retorici, stilistici e immaginari. Le somiglianze sono dovute alla prossimità e all'incontro tra

popoli e forme di espressione vicine ma abbiamo visto come le differenze (segnate dalla storia, dai costumi) siano talvolta inconciliabili.

Come dichiara con forza Raimon Panikkar¹⁵⁴ “le culture non sono folklore, e il pluralismo non è la tolleranza degli altri che sono più o meno esotici ma non hanno potere”¹⁵⁵. È importante dunque ricordare la dimensione egemonica nell’analisi delle teorie dell’interculturalismo.

La fragilità del Processo di Barcellona (come degli altri appuntamenti) è proprio in questo: centrato sulla parola d’ordine della “istituzionalizzazione del dialogo” in realtà diluisce il confronto nella moltiplicazione di reti e incontri, chiamando il Mediterraneo a legittimare storicamente e socialmente una realtà molto più complessa e rischiando di mitizzare e unificare un’idea di partenariato che in realtà coinvolge partner con ruoli e poteri diversi. Come ci ricorda Matvejevic: “elaborare una cultura intermediterranea alternativa non pare imminente. Condividere una visione differenziata- è meno ambizioso ma non sempre facile.”¹⁵⁶

Nel suo saggio *Necessità del Mediterraneo* Franco Cassano ci riporta al rischio di guardare al Mediterraneo viziati da un’idea di “idillio”. A fronte di questo lo studioso propone invece di avvicinarsi alla questione mediterranea focalizzando l’attenzione verso la consapevolezza della sua complessità,

¹⁵⁴ Al filosofo e intellettuale indio-catalano Raimon Pannikar fa riferimento Serge Latouche che, dopo aver sottoposto a critica e studio il pensiero meridiano, trova nella *phronesis* e nella misura quell’eredità che può favorire un’interculturalismo distante dalla retorica del multiculturalismo.

¹⁵⁵ *Ivi*, pag.117.

¹⁵⁶ P. Matvejevic, *Il Mediterraneo e L’Europa. Lezioni al College de France*, op. cit., pag. 31.

quella della lotta incessante tra conflitto e mediazione, tra la forza delle ragioni divergenti e contrapposte della tragedia e la saggezza della *misura*, tra le verità divise e contrapposte della tragedia e la necessità di mediare è consegnata nel nome di questo mare, *mediterraneo*. Parlare oggi del Mediterraneo significa in primo luogo decostruire con lucidità e determinazione la prospettiva dello scontro tra civiltà, fare di questa lotta l'obiettivo di un'intera epoca storica.¹⁵⁷

Ed aggiunge:

L'eredità migliore di questa storia di dolore e sopraffazione - continua Cassano - di una sponda sulle altre sta altrove, nell'accavallarsi della opere e delle memorie, nella confusione dei nomi e dei geni, in quella risacca che ha lasciato su ogni sponda il segno dell'altro, nella capacità di mostrare la sanguinaria idiozia che ispira ogni pulizia etnica. Da sempre la riva e il confine sono uno sberleffo alla purezza, posseggono una porosità sconosciuta all'essenza autarchica dei centri. Il confine è sempre più avanti di ogni centro, perché mentre esso è costretto ogni giorno ad affacciarsi sull'altro, il centro preferisce festeggiare in coro la propria identità, [...]. Il confine non può rimuovere la dimensione tragica della storia, [...].¹⁵⁸

È proprio questa che ci deve continuare a ricordare che gli avversari in opposizione non sono nemici, e il loro antagonismo deve essere legittimato nell'agonismo delle differenze.

“È da questa durezza dell'opposizione che occorre partire. Essa non è lo sguardo rassegnato e sconsolato, ma è il possibile punto di partenza di una prospettiva costruttiva, libera da tutti i fondamentalismi in contesa proprio perché guidata dalla coscienza dell'insuperabile finitezza della condizione dell'uomo.”¹⁵⁹.

La politologa Chantal Mouffe, come abbiamo accennato precedentemente (nota 39), nel suo volume *Sul politico* vuole mettere in luce le conseguenze che il rifiuto del politico può avere per le politiche democratiche. Ci dimostra dunque come sia importante

¹⁵⁷ F. Cassano, D. Zolo (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, op. cit., pag. 79.

¹⁵⁸ *Ivi*, pag. 80.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

comprendere l'irriducibilità della dimensione conflittuale nella vita sociale, come condizione necessaria per far fronte alla sfida che attende la politica democratica e non come minaccia alla stessa. Sottolinea quindi come l'approccio consensuale invece di creare le condizioni per una società conciliata conduca all'emergere di antagonismi che una prospettiva agonistica, fornendo a quei conflitti una forma di espressione legittima, potrebbe evitare.

Tornando al Mediterraneo Cassano ci conferma la sua molteplicità e il suo aspetto mediatorio, quando scrive

Questo mare non appartiene a nessuno perché è un mare comune. Questa sua allergia all'immobilità del "proprio" non è solo un no, ma anche un sì, un obbligo di mediazione, a tenere insieme le terre, a pensare a mettere in atto politiche capaci non solo di frenare l'integralismo dei continenti, ma anche di giocare sull'anticipo, di saperlo prevenire.¹⁶⁰

Il fondamentalismo nasce "da una particolare torsione dell'etnocentrismo, di quella credenza che porta ogni popolo a porsi al centro del mondo come forma esemplare e privilegiata di umanità [...]. La diffusione dell'etnocentrismo non è casuale, perché serve a rassicurare la coesione e la fiducia in sé stessa di una comunità, a darle un'identità stabile e definita."¹⁶¹

Citando ancora le parole di Franco Cassano:

I problemi nascono quando la diversità altrui viene percepita come un'insidia, un male da debellare a ogni costo, quando gli altri diventano una malattia e l'espansione del "noi" diventa la cura. La diversità altrui non è più qualcosa da tenere a distanza e su cui

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ *Ivi*, pag.81.

riversare il proprio sarcasmo, rappresentandola in modo caricaturale e deforme, ma costituisce, con la sua esistenza, un pericolo per l'identità.¹⁶²

I movimenti vanno dunque nelle direzioni del conquistare, convertire e uniformare, legando il fondamentalismo all'universalismo. Il colonialismo e il fondamentalismo contemporaneo (scomparsi e camuffati, e complementari alle compagne etnico-razziste) sono quelli del neoliberismo e della dittatura del progresso. Ci sono nuove forme di gerarchia, tra i paesi sviluppati e quelli arretrati dove anche le differenze culturali si collocano sulla scala dello sviluppo.

Cassano cita Fetema Mernissi quando descrive questo nuovo imperialismo economico che è ancora più subdolo, diffuso e potente e che continua a lavorare su forme di orientalismo culturale e mediatico producendo immagini monolitiche e semplicistiche dell'alterità.

Iain Chamber ha definito il Mediterraneo come un "mare postcoloniale" che non né artefice né vittima di uno sguardo votato ad una sorta di marginalismo orientalista, ma diventa uno "spazio critico"¹⁶³. Questa lettura secondo Cassano presenta molti punti in comune con la proposta di un pensiero meridiano alternativo, poiché mette in luce "il respiro generale di un'epistemologia del Mediterraneo, esaltando la continuità tra il nostro mare di mezzo e tutti i luoghi del pianeta che hanno creolizzato e mescolato i popoli, cancellando geneticamente qualsiasi nostalgia di purezza".¹⁶⁴ Tiene a ricordarci inoltre che bisogna sempre tenere a mente quello che lui chiama "il differenziale di

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ivi*, pag.92. (Iain Chambers, *The Mediterranean: A postcolonial Sea*, "Third Text", 18, 2004, 5, pp.423-424).

¹⁶⁴ *Ibidem.*

potere tra le culture” e bisogna avere consapevolezza del fatto che nella società contemporanea il fenomeno dell’integralismo continua a risorgere e a non perdere forza e non può essere sconfitto grazie all’ibridazione. “In realtà la decostruzione dei fondamentalismi richiede un giro più lungo e complesso.”¹⁶⁵ Il conflitto tra identità e integralismi si dimostra alimentato dalla continua tensione data dalle disuguaglianze. “Sul Mediterraneo si giocano nello stesso tempo due partite: la prima è quella del riconoscimento del valore della cultura dell’altro, della lotta contro tutti i fondamentalismi; la seconda è quella che sa che l’a priori concreto di ogni dialogo è la rimozione delle asimmetrie gravi che innescano la spirale dei risentimenti”¹⁶⁶.

Ed inoltre “La prevalenza dell’integralismo non è la manifestazione finalmente esplicita di una cultura sospettosa nei riguardi della modernità, ma l’effetto della relazione, del carattere profondamente asimmetrico del rapporto tra l’Occidente e quei paesi[...]”¹⁶⁷.

La proposta mediterranea è dunque l’ibridazione, ci dice Cassano, ma questa volta senza dimenticare il differenziale di potere tra le culture e la complessità. Pensando a tali dinamiche è importante prestare attenzione alla dialettica tra le diverse teorie e metodologie di analisi che lavorano a volte su versanti opposti: tra valori comunitari arcaici, identità forti, antiessenzialismo e libertà del singolo. Sarà oggetto del capitolo

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ivi*, pag.95.

¹⁶⁷ *Ivi*, pag.90. Cassano dedica alle relazioni tra le sponde e quindi all’incontro con l’Altro un bel paragrafo (anche ne *Il pensiero meridiano* troviamo una sezione simile) nel quale osserva - anche grazie all’aiuto dello storico Arnold Toynbee - le modalità di relazione e quindi le possibili reazioni delle popolazioni non occidentali alla presenza o pressione occidentale (erodiani e zeloti) e ragiona sui fenomeni dell’integralismo e fondamentalismo.

seguinte vedere come nel dibattito internazionale dialoghino le teorie postcoloniali sull'alterità e i processi identitari.

Stando sempre all'erta nei confronti di possibili e comodi universalismi Cassano propone un incontro tra le culture come occasione per un apprendimento che non diventi conversione, ma costituisca un momento per aggiungere creatività e interpretazioni; una dimensione relazionale complessa che eviti e vada oltre le teorie degli universalisti da una parte e dei culturalisti dall'altra.

Nel volume troviamo molti altri saggi interessanti, anche produttivamente critici o complementari nell'ambito del dibattito sulla questione meridiana e sulla sua possibile forza alternativa.

Tra questi, scegliamo di guardare al saggio dell'economista bretone Serge Latouche che, abbiamo visto, lavora su proposte di modelli economici alternativi a quello atlantico, valutandone le implicazioni e le condizioni socio-culturali. Secondo lo studioso esiste una sensibilità mediterranea ma non ancora un'altra Europa meridiana. L'economista francese, promotore della cosiddetta "decrecita" (di un modello socio-economico alternativo a quello dello sviluppo neocapitalistico) denuncia il cieco fondamentalismo dell'economia contemporanea occidentale lavorando anche lui su alcuni aspetti della "ragione mediterranea".

Nel suo libro *La sfida di Minerva. Razionalità occidentale e ragione mediterranea*¹⁶⁸ e anche nel saggio *La voce e le vie di un mare dilaniato* - contenuto nel volume a cura di

¹⁶⁸ S. Latouche, *La sfida di Minerva. Razionalità occidentale e ragione mediterranea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000 (1999).

Cassano e Zolo - troviamo proprio gli studi relativi ad una possibile lezione mediterranea.¹⁶⁹

Il capitolo che da il nome al volume rielabora alcuni interventi a Seminari italiani precedenti (Pistoia, 1998 e Alberobello, 1999) e si apre con due citazioni, una di Albert Camus, l'altra di Franco Cassano.

La prima:

Allo stadio più estremo della nostra follia fantastichiamo di quell'equilibrio lasciato ormai dietro di noi e che ingenuamente crediamo di poter ritrovare arrivati al fondo dei nostri errori. Presunzione infantile e che giustifica come popoli bambini, eredi delle nostre pazzie, guidino oggi la nostra storia[...]. Ecco perché è indecente proclamare ora di essere figli della Grecia. Ne siamo al massimo i figli rinnegati.¹⁷⁰

Secondo Latouche la questione mediterranea nel dibattito italiano si sta riducendo a idiosincrasie che rischiano di rimanere arenate sotto un "velo d'illusione"; il suo lavoro critico mira ad una maggior chiarezza che contribuisca ad un dibattito che conservi tuttavia una certa speranza. Anche la sua critica alle attuali pretese meridionali di detenere il segreto della ragione mediterranea è soltanto una tappa sulla strada di una necessaria riscoperta. Latouche nel capitolo dialoga proprio con le tesi che Cassano propone nell'articolo *Pour un relativisme bien tempéré* pubblicato nel 1999 su «Revue du MAUSS» (citato dall'autore) dove dichiara che sarà possibile un'Altra Europa come soggetto culturale solo se essa sarà in grado di mediare al fondamentalismo atlantico. L'autore francese è d'accordo con il pericolo di una deriva americana incombente che

¹⁶⁹ Latouche in più di un'occasione apre i suoi interventi definendo il suo sguardo come amico ma estraneo alla "mediterraneità" (in quanto bretone), ma comunque profondamente latino per ispirazione e riferimenti storici.

¹⁷⁰ *Ivi*, pag.46.

comporterebbe una mercantizzazione totale di tutte le sfere (politica, sociale, culturale, oltre che economica) tuttavia quando è chiamato ad intervenire sull'eccezione meridionale e sull'ideologia meridiana sente la necessità di rivedere e smontare quella che descrive come "sindrome meridionale"¹⁷¹. La coscienza meridiana non può per l'economista derivare da un senso di inferiorità ingiustamente imposto o romanticamente sentito. La vicinanza all'Africa, il destino comune e le "evidenti complicità mediterranee" rischiano di diventare un tentativo di negazione dell'appartenenza all'area culturale occidentale, rivelandosi per l'autore forme di terzomondismo. Questo "complesso d'inferiorità" si trasformerebbe in alcune teorie meridiane in orgoglio per un'Italia altra capace di guidare l'Europa verso un ritorno ad una società più solidale, comunitaria. "Certamente esiste una sensibilità meridiana, ma non credo un'altra Europa meridiana"¹⁷².

Latouche continua a dimostrarsi vicino a Cassano anche quando quest'ultimo descrive l'Europa come figlia di una cultura greca e mediterranea, "[...] effettivamente marinara e locale, aperta verso l'altro, in relazione con quell'Oriente che la sponda meridionale del *Mare Nostrum*. Essa è orizzontale e interlocale piuttosto che verticale e planetaria. In questo senso l'Occidente di cui parliamo non è più l'Europa, ma è oceanico, continentale e ormai de territorializzato (*off-shore*)."¹⁷³ Tuttavia sente l'urgenza di ricordare come a volte sia troppo facile dimenticare la storia greca trionfante di razionalità occidentale strumentale. La tesi che anima l'intero volume di Latouche è proprio la lotta tra *lógos* greco, la ragione, e *phrónesis*, il ragionevole, cioè i due figli di

¹⁷¹ Le espressioni virgolettate sono dell'autore.

¹⁷² *Ivi*, pag.50.

¹⁷³ *Ibidem*.

Minerva. Da questa lotta fratricida in effetti uscì vincitrice proprio la ragione, quindi il razionale e lo strumentale, che dominano la società greco-europea con l'*agón* (la propensione alla rivalità) e la *métis* (l'astuzia). L'autore ci ricorda come il capitalismo sia nato proprio a Genova, Venezia, Amalfi, Firenze e cita ancora Franco Cassano in particolare riprendendo il passaggio in cui si sottolinea come il Mediterraneo e il pensiero meridiano non siano estranei alla modernità ma conservino ancora il dono della misura. Infatti scrive Latouche, "[...] la frattura Nord/Sud risulta allora più forte dell'antica solidarietà mediterranea. In verità il mondo dell'*hýbris*, della dismisura, ha trionfato provvisoriamente nell'intera Europa fondando l'Occidente come un tutto."¹⁷⁴ È questo il sogno di un'Europa greca da sognare e ritrovare che Latouche non condivide; considera però prezioso il contributo di un pensiero meridiano aperto e pronto a misurarsi con l'analisi delle "ragioni del tragico insuccesso della figlia ragionevole di Minerva" per sperare di fondare "un nuovo *oikos*, una nuova dimora comune."¹⁷⁵

Il saggio di Latouche *La voce e le vie di un mare dilaniato* (che troviamo ne *L'alternativa mediterranea*) si apre, come i saggi precedenti, con una critica alle retoriche del multiculturalismo meridiano; la via mediterranea e le voci mediterranee devono considerarsi un auspicio, anche se costituiscono effettivamente un'utopia, la "nostalgia di un passato immaginario"¹⁷⁶.

¹⁷⁴ *Ivi*, pp.50-51. Questo periodo è ispirato alle riflessioni contenute nel volume precedente di Latouche *Il mondo ridotto a mercato*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ F. Cassano, D. Zolo, *L'alternativa mediterranea*, op.cit., pag.114.

La Conferenza di Barcellona del 1995 e il Partenariato si sono rivelati - considerazioni che abbiamo visto comuni a molti studiosi della realtà mediterranea - come delle illusioni e il progetto di cultura comune è definito da Latouche come un progetto di deculturazione delle realtà “subalterne” e che mira alla creazione di un mercato comune attraverso un’auspicata integrazione economica. L’attenzione posta a livello internazionale sul Mediterraneo lavora sulla politica e sicurezza soprattutto tentando di stabilizzare un’area, sotto la sorveglianza NATO, come garanzia “indispensabile per assicurare la continuità dei flussi petroliferi e del gas.”¹⁷⁷. L’economista bretone propone di guardare senza illusioni nostalgiche alla situazione mediterranea.

Il bacino è letteralmente “irto di frontiere”. Frontiere visibili o invisibili, ufficiali o informali, frontiere di Stati improbabili e artificiali, risultato di conflitti storici, frontiere etniche, frutto di conversioni o di insediamenti di popolazioni. [...]Lungi dall’essere un ponte tra la sponda nord e quella sud, il “mare bianco”, come lo chiamano gli arabi, è un fossato profondo che le motovedette della potente Europa pattugliano per impedire agli emigranti del Maghreb e dell’Africa sub sahariana di attraversarlo.¹⁷⁸

Argomenta la sua idea che non c’è nostalgia che possa negare come il Mediterraneo sia da sempre (dalla guerra tra Grecia e Troia, Roma e Cartagine fino alle più becere tragedie contemporanee) terreno di conflitti aspri e violenti, di scontri e di rivalità. Anche i momenti di convivenza tra culture e religioni diverse e, più spesso, di pace armata “si fondavano sulla benevolenza di un potere egemonico”¹⁷⁹.

Latouche tiene a sottolineare, anticipando quello che sarà nostro oggetto di indagine nelle pagine che seguono, la differenza tra multiculturalismo e interculturalismo. Il

¹⁷⁷ *Ivi*, pag.115.

¹⁷⁸ *Ivi*, pp. 115-116.

¹⁷⁹ *Ivi*, pag.117.

primo traduce una sostanziale “la tolleranza dei vincitori” e diventa “impresa di riciclaggio commerciale o politico della diversità” e il secondo invece prevede un rispetto e un lavoro di mediazione molto più complesso e ragionato. E, citando Raimon Panikkar, anche l’interculturalismo senza un’attenzione ed un impegno adeguati può facilmente scivolare nel multiculturalismo.¹⁸⁰ Lo studioso fa riferimento ad Aristotele come pensatore mediterraneo (ha influenzato il pensiero dell’Occidente e quello del mondo arabo grazie ai suoi discepoli): “La sua etica è alla base di una concezione del mondo fondata sul senso della misura, sulla prudenza e sull’equilibrio. Il suo pensiero è un patrimonio comune alle culture che si affacciano sul Mediterraneo. Un certo Euro-Mediterraneo delle idee ha di sicuro più pertinenza e più consistenza di quello dei popoli e delle economie.”¹⁸¹

Pensare ad un’identità comune europea e mediterranea che sia alternativa al fallimento dell’incontro tra le culture, le politiche e le economie internazionali vuol dire secondo Latouche operare una seria “riconversione” verso dei possibili echi comuni e passati: dalla via del razionale, dove regna l’*hybris* e la dismisura, verso quella più sana e feconda del ragionevole¹⁸². La prima ha trionfato in tutto l’Occidente (atlantico e

¹⁸⁰ La questione dell’interculturalismo è molto delicata, attuale e anima molte delle riflessioni filosofiche, culturali e politiche internazionali. Nel capitolo precedente abbiamo osservato gli scambi teorici e le riflessioni degli studiosi che lavorano provando a sfidare ogni retorica del multiculturalismo e guardano ai processi di formazione delle identità e alle loro modalità in questo contesto. Anche il filosofo Raimon Pannikar ha lavorato molto per un’interculturalità che diventi trasformazione e *metanoia* (intesa come redenzione) radicale del modo di pensare e vedere l’alterità, per definizione un pensiero senza paradigma, perché rinuncia a pensare per categorie antinomiche, generatrici di lacerazioni.

¹⁸¹ *Ivi*, pag. 119.

¹⁸² Latouche descrive brevemente il razionale come la razionalità economica votata alle leggi del mercato; e quella del ragionevole è invece quella “tradizionale del politico e del giuridico: essa consiste

mediterraneo) ed è diventata un modello assoluto e apparentemente indiscutibile, seppur in maniera provvisoria secondo l'economista. A costituire il limite stesso della razionalità strumentale è proprio questa perdita della misura; Latouche fa nuovamente riferimento ad Aristotele quando afferma che anche al filosofo greco era chiaro che tale modello, efficace produttivamente, non era adeguato all'azione umana invece doveva conciliarsi con la *phronesis* (prudenza). Risiede qui l'eredità mediterranea che, reintrodotta nelle dimensioni economica, politica e culturale in senso lato, può provare a lavorare sulla crisi contemporanea. Una "prudenza" (misura) che deve superare se stessa e "le aporie della ragione ragionevole" dialogando con la *metis* (astuzia) e con altre tradizioni arricchendosi¹⁸³. Abbiamo visto che il razionale è comunque un elemento della tradizione occidentale, e mediterranea, che si scontra e dialoga con il ragionevole; lo stesso Latouche tiene a ricordarci che per lavorare sulla deriva dell'Occidente e rinnovare il dibattito e le teorie del "pensiero meridiano" bisogna avere coscienza di questa copresenza. Il ragionevole è quindi, anche realtà e storia mediterranea, costantemente minacciato dal pericolo di una contaminazione del razionale. Latouche definisce questo rischio "lo sbieco tecnocratico", cioè la tentazione permanente di strumentalizzazione del sociale. È proprio qui che si realizza la sfida di Minerva secondo Latouche. L'economista unisce questo discorso ad una revisione e rivincita della democrazia e in particolare di un'etica democratica "liberata dalla corruzione tecnocratica e dalle devastazioni dell'utilitarismo. Questo ritorno non può dunque

nel deliberare a partire da argomentazioni favorevoli o contrarie". (F. Cassano, D. Zolo (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, op. cit., 2007, pag. 120). L'economista mette in nota il riferimento a Daniel Labéy.

¹⁸³ Latouche si riferisce in questo saggio alla tradizione dell'Europa orientale e ortodossa e al mondo musulmano (dai turchi, ai berberi, agli arabi, ai curdi, ai mongoli).

realizzarsi senza una rottura radicale, senza una “decolonizzazione dell’immaginario”. È questo recupero e impegno per una “ragione rigenerata” la sfida del pensiero meridiano. Avviandoci alla conclusione del capitolo vogliamo riprendere brevemente le fila del dovuto riconoscimento che queste teorie mediterranee devono all’opera di Albert Camus e soprattutto al concetto di misura e al pensiero meridiano.

Jean Grenier (professore di filosofia al liceo di Algeri) insegna a Camus una certa sensibilità per il Sud, l’amore per i frutti della natura e la consapevolezza della doppiezza e complessità delle cose e delle riflessioni. E lui si chiede: “Che cosa c’è di più complesso della nascita di una riflessione? La buona riflessione è almeno sempre doppia. La Grecia ce lo insegna, la Grecia a cui è necessario ritornare. La Grecia è l’ombra e la luce. In quanto uomini del Sud noi sappiamo che il sole ha una faccia nera, non è vero?”¹⁸⁴.

Guardando alle origini del cosiddetto “pensiero meridiano” Franco Cassano¹⁸⁵ ci racconta che

L’idea di un pensiero meridiano è uno dei punti nei quali Camus senza dubbio è profondamente debitore a Nietzsche (riferimento costante più volte citato nei Taccuini). Ed è difficile che Camus non si sia imbattuto nel fascino e nella profondità del “grande meriggio”, nella riscoperta del sud come cura dall’orribile chiaroscuro nordico, dallo spettrale guazzabuglio di concetti e povertà di sangue dove il sole è assente.¹⁸⁶

Nel saggio che apre il volume *Albert Camus. Mediterraneo e conoscenza* Gianfranco Brevetto ci dice come l’opera, la produzione e la sensibilità di Camus sia sempre stata

¹⁸⁴ G. Brevetto (a cura di), *Albert Camus. Mediterraneo e conoscenza*, Napoli, Ipermedium libri, 2003, pag.14.

¹⁸⁵ Scrive Brevetto che Cassano anche nel suo recente volume dedicato a Leopardi parla di “eminenza meridionale”.

¹⁸⁶ F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, op.cit., pag.94.

legata al pensiero meridiano e al Mediterraneo. Legami che secondo lui appaiono molto forti in *L'exil d'Hélène* del 1948:

I greci hanno nutrito anche le loro disperazioni nella luce tragica e nella bellezza della natura solare del nostro mare, hanno toccato la disperazione attraverso la bellezza opprimente. L'Europa invece coltiva la sua disperazione nella bruttezza e nelle convulsioni. [...] Per Camus il pensiero greco si è sempre trincerato sull'idea di limite. Non ha spinto nulla all'eccesso, né il sacro né la ragione, perché non ha negato nulla. Ha fatto la parte di tutto: ha riequilibrato l'ombra con la luce. I greci si sono interrogati per secoli su ciò che è giusto e non potrebbero comprendere nulla della nostra idea di giustizia.¹⁸⁷.

Continuiamo a trovare quindi nell'opera di Camus e nelle sue interpretazioni critiche il riferimento a questa idea di riconciliazione dei contrari, la *coincidentia oppositorum*, l'incontro continuo ed inevitabile con l'Altro votato ad una sorta di tolleranza e solidarietà che aiuta l'autodeterminazione di sé e anima la ciclicità e il rinnovamento sociale.

In Camus ricorre un'idea di dicotomia e della consapevolezza dell'assurdo data dalla compresenza degli opposti, del bene e del male.

Nel panorama degli studi illustrati possiamo osservare che l'idea di Mediterraneo diventa per l'autore un "pensiero conciliatore" votato alla dialettica tra le antitesi o anche quella che Antonio Cavicchia Scalamonti (nel suo saggio presente nel volume a cura di Brevetto) chiama "la morale della comprensione". In questa definizione troviamo tutta la sintesi del dibattito sulla conflittualità greco-mediterranea, sul concetto di misura, sul ragionevole, "sul politico" e su tutti quegli studi che guardano alla lezione del confine che dà soprattutto la possibilità di poter pensare alla vita (sociale, politica,

¹⁸⁷ G. Brevetto (a cura di), *Albert Camus. Mediterraneo e conoscenza*, op.cit., pag.20.

economica e culturale) come uno “stare in relazione” ponendosi all’interno delle ragioni dell’Altro.

In questo senso “l’epistemologia del Mediterraneo è la sapienza del confine”.

3. Stare sulla soglia: le rappresentazioni dell'Altro nel cinema mediterraneo contemporaneo

3.1. Cinema e double occupancy. Per un'indagine oltre il labelling.

I rapporti tra l'alterità e la rappresentazione animano molto del dibattito critico che guarda al rapporto tra il cinema contemporaneo e le tematiche della globalizzazione in generale. Il medium cinematografico ci sembra ancora un luogo di rappresentazione privilegiato per riflettere sulle questioni dell'identificazione (a più livelli), dell'appartenenza, del discorso culturale e sociale, e per interrogare i modi della rappresentazione differenziale. Quello che a noi interessa indagare sono i rapporti tra le *gaze dynamics*, le articolazioni del desiderio e della fantasia e i modi dell'identificazione delle identità diasporiche. Questi meccanismi articolano i processi di identificazione e riconoscimento di tali identità multiple che abitano il mondo e gli schermi del cinema contemporaneo, ed in particolare il nostro sguardo intende indugiare sul cinema dell'Europa mediterranea.

Rey Chow nel volume *Il sogno di Butterfly* evidenzia subito le relazioni ontologiche e epistemologiche tra la materia visiva, l'immaginario, le fantasie e le rappresentazioni dell'alterità. Patrizia Calefato nella sua introduzione al testo, parlando appunto delle dimensioni in cui può giocare la farfalla (come mutabilità e trasformazione dell'identificazione), avvicina allo spazio del sogno quello della

“[...] materia visiva “fantastica” di cui il nostro mondo è fatto, negli sguardi intrisi di aspettative e valutazioni ideologiche in cui costruiamo l'altro attraverso meccanismi in cui

sono in gioco forme di desiderio e violenza. Vola in quella macchina dell'immaginario contemporaneo che è il cinema, in cui fantasia e racconto si coniugano.”¹⁸⁸.

Per introdurre e portarci rapidamente nel vivo delle nostre analisi filmiche ci avvaliamo della guida di Thomas Elsaesser ed in particolare del suo lavoro *European Cinema. Face to Face with Hollywood*¹⁸⁹ che riflette sull'immaginario storico-sociale europeo attraverso un esame critico della forza discorsiva estetica del cinema europeo contemporaneo. Da subito lo studioso ci dice che il dibattito sul cinema europeo contemporaneo, sui suoi paradigmi e prospettive è molto diffuso, sempre attuale e conserva una sostanziale eterogeneità di posizioni e prospettive. Si concentra soprattutto sull'indagine delle modalità di rappresentazione e sulle qualità immaginarie e simboliche del mezzo in relazione ad alcune tematiche ricorrenti: l'idea di nazione (nella sua dimensione sia politica che storica), le identità multiple, la memoria e la formazione dell'identità spettatoriale.

Secondo Elsaesser il cinema europeo contemporaneo può essere accostato al *world cinema* che porta in sé una certa sensibilità culturale e sociale del cosiddetto “terzo cinema” degli anni settanta ma attraverso una rielaborazione complessa, fuori da connotazioni strettamente geografiche o da intenti esplicitamente politici verso una dimensione globale/glocale. Il terzo cinema prima e il *world cinema* poi, secondo le definizioni elaborate da Elsaesser nel suo volume, riflettono sulla rappresentazione ed elaborazione dei concetti di nazione, appartenenza, memoria e migrazione.

¹⁸⁸ Patrizia Calefato, *Introduzione*, in R. Chow, *Il sogno di Butterfly*, op. cit., pag.8.

¹⁸⁹ T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

Indagando i tentativi di definizione possibili Elsaesser riconosce una sostanziale insufficienza delle classificazioni rigide tra *commercial*, Hollywood, *auteur*, *art cinema* o tra cinema nazionale, internazionale o *world cinema*.

Cerca quindi, verso la conclusione del volume di indagare la complessità di quest'ultimo e i suoi rapporti con la dimensione europea tra regionalismi¹⁹⁰ e globalizzazione. Risulta evidente l'influenza che i fenomeni contemporanei hanno avuto sul cinema tutto: nelle sue modalità produttive, nelle soluzioni estetiche e nella complessità dei rapporti con gli *audiences* e la posizione spettatoriale.

Nel suo paragrafo *World Cinema, Self-Othering and the Post-Colonial Discourse* Elsaesser fa riferimento a tutto il complesso gioco di rispecchiamenti asimmetrici "asymmetrally mirros each other"¹⁹¹ tra tematiche e spettatori del *world cinema*, spettatorialità locale, globale e dominante del cinema hollywoodiano nel panorama delle politiche identitarie. Per l'autore buona parte del cinema contemporaneo (*world* e europeo) riflette una sorta di sensibilità culturalista. In un'epoca nella quale la globalizzazione mostra sempre con più evidenza le sue origini colonialiste certo cinema contemporaneo lavora proprio sulle eco e le urgenze di un gioco differenziale che domina la vita reale in cui il fenomeno della migrazione e l'assenza di un'elaborazione di un passato che forse non si è mai concluso, diventano elementi assolutamente centrali.

¹⁹⁰ Secondo l'autore la "Europe of the regions" non trasmette e elabora storicamente e culturalmente la sua insita multietnicità, negando "migration, invasions, occupations, conquests, pogroms, expulsions and exterminations". *Ivi*, pag.109.

¹⁹¹ *Ivi*, pag.508.

Sono molti i tentativi di creare cartografie il più possibile chiare del panorama del cinema del *metissage*. A tal proposito abbandoniamo per un momento la traccia segnata da Elsaesser per descrivere brevemente uno dei tentativi recenti di mappatura di quel cinema che ospita, a vari livelli, quelle presenze migranti e multiple delle quali abbiamo fin qui parlato.

Il volume di Hamid Naficy *An Accented Cinema*¹⁹² prova ad identificare e analizzare le caratteristiche comuni delle produzioni cinematografiche dei filmmakers esiliati, diasporici o postcoloniali. “My contention is that although there is nothing common about exile and diaspora, deterritorialized peoples and their films share certain features, which in today’s climate of lethal ethnic difference need to be considered, even emphasized.”¹⁹³. Anche se si propone di localizzare e situare le diverse produzioni e estetiche in realtà Naficy vuole classificare e categorizzare questo *accented cinema* (cinema che ha accenti e particolarità, rispetto ad un cinema hollywoodiano che vuole sembrare neutro, senza accenti e universale). Individua delle categorie anche all’interno del cinema “accentato”: esilio, diaspora, etc. Parla di modi di produzione, estetiche e tematiche simili e unificatrici: estetiche frammentate, multilingue, epistolari, autoriflessive (opposte alla narrazione classica), soggetti e temi relativi al viaggio, alla storia, all’identità e al dislocamento, strutture di sentimento basate sulla nostalgia, sul diasporico, sul liminale e politicizzate, modi di produzione collettivi e registi biograficamente e socialmente dislocati. “Accented films are interstitial because they are created astride and in the interstices of social formations and cinematic

¹⁹² H. Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, Princeton University Press, 2001.

¹⁹³ *Ivi*, pag.3.

practices.”¹⁹⁴. Secondo Naficy inoltre la rappresentazione dell’esilio e della diaspora “tends to stress claustrophobia and temporality, and it is cathected to sites of confinement and control and to narratives of panic and pursuit.”¹⁹⁵.

L’autore fa un lavoro di mappatura e analisi estetica e tecnica di un certo numero di opere cinematografiche di autori immigrati (di prima o seconda generazione) che raccontano in modo diverso e con una nuova sensibilità critico/linguistica la complessità della migrazione, del dislocamento e del sentire dell’alterità. “In this book , I direct attention to a new and critical imagination in the global media: an accented cinema of exile and diaspora and its embedded theory of criticism.”¹⁹⁶. Fa esplicito riferimento alle considerazioni di Appadurai sull’immaginazione e il suo ruolo nella costruzione dell’alterità nella globalizzazione. L’intento è quello di dare spazio, struttura e forza ad un certo cinema contemporaneo che davvero può in alcuni casi diventare una proposta critica molto interessante. Quello che ci sembra discutibile è che questo proposito tende a passare per un lavoro di definizione e classificazione che ci ricorda quel *labelling* (del quale abbiamo parlato nel primo capitolo) che è teoricamente e metodologicamente vicino all’essentialismo.

Nel volume si sottolineano di continuo caratteristiche, schemi, strategie estetiche e narrative condivise dagli *accented filmmakers*. L’autore individua, all’interno di questi, i sottogruppi degli *exilic filmmakers* (che lavorano soprattutto sull’impossibilità del ritorno “Can the subaltern be heard?”¹⁹⁷ si chiede Naficy convocando Spivak), dei

¹⁹⁴ *Ivi*, pag.4.

¹⁹⁵ *Ivi*, pag.5.

¹⁹⁶ *Ivi*, pag.8.

¹⁹⁷ *Ivi*, pag.11.

diasporic filmmakers (che evidenziano la risonanza della identità “di prima” e una coscienza orizzontale che coinvolge anche le comunità diasporiche trovate nelle “second homeland”) e infine i *postcolonial and identity filmmakers* (che lavorano, secondo l’autore, su “the exigencies of life here and now in the country in which the filmmakers reside”¹⁹⁸).

Certamente individua, nella sue analisi, delle ricorrenze e anche dei modi estetici e linguistici interessanti come l’uso del corpo, della voce, il rapporto con lo spettatore e molte altre informazioni utili e importanti per le nostre analisi.

Non capiamo e non condividiamo però la scelta teorica che è alla base della sua proposta, perché semplifica una complessità di movimenti, sincronismi, intenti, contingenze costruendo un altro ghetto discorsivo nel quale comprendere tutti i registi *accented*.

Preferiamo dunque la proposta di Elsaesser che, lavorando su genealogie e mappature passate o possibili dichiara subito l’impossibilità sia teorica che metodologica di una mappatura semplificante e insieme, ad un altro livello ma sempre contro ogni deriva essenzialista, la consapevolezza della diasporicità diffusa di tutti gli essere umani.

Il cinema europeo è dunque inteso come dispositivo che costituisce, declinando estetiche, proprietà riproduttiva e vecchie e nuove epistemologie, un insieme di discorsi culturali forti relativi alla socialità, all’appartenenza e quindi alla complessità dell’identificazione. Elsaesser lavora in primo luogo sul cinema europeo in relazione alle “[...] highly unstable acts of self-definition and self-differentiation implied by the

¹⁹⁸ *Ivi*, pag.15.

use of terms such ‘auteur’, ‘art’, ‘national cinema’, ‘culture’, or ‘Europe’“.¹⁹⁹ L’autore guarda anche allo strutturarsi della spettatorialità europea come dimensione storicamente determinata proprio dall’uso dei concetti elencati precedentemente.

Quello che ci interessa in questo momento è che anche nella suo esame critico del panorama cinematografico europeo, lo studioso lavori sulla complessità identitaria nelle forme dell’identificazione proprie dell’esperienza multipla migratoria e non.

L’immaginario storico e sociale è legato ad un’idea di “historical cinematic imaginary” che lavora sulle proprietà del mezzo cinematografico, sulla “composition and *mise-en-scène*, the architecture of the optical point of view, on-screen and off-screen space, depth of field, flatness and frontal shots as the key indices of a formal inscription that could be read historically”²⁰⁰.

Elsaesser partendo dall’espressione “*toujours occupè*” arriva a definire quella che a suo avviso è la condizione perpetua e comune di qualsiasi soggetto (in particolare nel contesto europeo) come “*double occupancy*”. “There is no European, in other words, who is not already diasporic in relation to some marker of difference – be it ethnic, regional religious or linguistic- and whose identity is not always already hyphenated or doubly occupied.”²⁰¹.

Si propone quindi di osservare, attraverso l’analisi della nuova produzione cinematografica europea, una ricognizione critica dei termini di relazione e appartenenza alla luce di questa condizione di *double occupancy* e una sostanziale rielaborazione e rinegoziazione dello spazio simbolico-discorsivo.

¹⁹⁹ T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, op.cit., pag.21.

²⁰⁰ *Ivi*, pag.21.

²⁰¹ *Ivi*, pag.108.

Le identità europee sono multiple nelle definizioni, nelle esperienze e nelle forme discorsivo/rappresentative nelle quali si dispiegano²⁰². L'autore argomenta la sua idea sulla crisi della nozione di nazione e identità nazionale sperando inoltre che questa sia sostituita da altre forme di appartenenza e relazione mutevoli e sempre rinegoziate. Critica il necessario ricorso al concetto di identità nazionale per parlare invece di appartenenza (come conseguenza delle vecchie forme di colonialismo e occupazione). Tale approccio critico arriva naturalmente a minare la retorica del multiculturalismo che secondo Elsaesser "underestimates the a-symmetrical power-relations of the various constituencies, and ignores the rivalries among different ethnic communities and immigrant generations".²⁰³ E aggiunge che questa "rainbow coalition" non riesce a formularsi come risposta alle urgenti questioni dell'integrazione e assimilazione, e anche di quella che egli chiama "autonomia culturale" e "sviluppo separato" che animano le società e politiche nazionali europee. Il multiculturalismo tende quindi a depoliticizzare una complessa rete di relazioni egemonicamente strutturate, rimuovendo la dimensione conflittuale verso forme attestative, trascendentalizzate (come direbbe Spivak), astratte e neutre/neutrali²⁰⁴.

²⁰² Abbiamo visto nel primo capitolo come questa condizione valga per tutti e in tutti i contesti, data l'intima alterità del sé medesimo.

²⁰³ *Ivi*, pag.110.

²⁰⁴ Abbiamo già visto nel paragrafo 1.4. i problemi relativi alla costruzione discorsiva del multiculturalismo. Anche Slavoj Žižek sottolinea l'alto rischio di depoliticizzazione che comporta l'adozione ad un multiculturalismo acritico e non pensato in senso radicale. Il conflitto politico e economico vengono assorbiti nella retorica della tolleranza culturale che oggi arriva fino alla conquista della possibilità di narrarsi come differenza ma limita ogni rivendicazione egemonica e politica. Cfr. S. Žižek, *Difesa dell'intolleranza*, Enna/Roma, Città Aperta Edizioni, (trad. ita. G. Lagomarsino), 2002.

Ci dice lo studioso come nel sistema educativo britannico la *Cultural identity* diventi *cultural diversity*; ma egli trova il termine “*diversity*” problematico perché riduce la complessità dei rapporti di potere, tra fuori e dentro, il singolo e la collettività. *Double occupancy* diventa quindi un’espressione intermedia tra le due che vuole ricordare come nei processi di identificazione ci siano più poste in gioco: di potere, politiche, soggettività, fede, riconoscimento e rigetto, conflitto, contesti, forse inconciliabili sfide tra analisi dei concetti e valori universali, tra il tuo e il mio.

Per Elsaesser descrive brevemente tre declinazioni della condizione della *double occupancy*: il tragico, il comico e l’utopico. Brevemente, tragico perché la realtà del sentirsi invaso, deprivato di uno spazio e sicurezza dei quali si pensa di aver bisogno (per qualunque individuo e contesto) è una condizione di pathos, tormento. Comico, se si considerano come comiche le “*mistaken identities*” che rivelano ironie e contraddizioni nella costruzione linguistica e nei suoi significati. E utopico, in quanto “it opens up ways of sharing the same space while not infringing of the other’s claims.”²⁰⁵.

Al di là delle sue tre possibili declinazioni sentimentali, la *double occupancy* diventa più efficacemente *multiple occupancy*, considerandola come forma propria della pratica ma anche del pensiero e della rappresentazione della differenza e della molteplicità.

“When asking about European cinema and how to define it, it may also be necessary to jettison the concept of identity. In other world, what makes European cinema ‘European’ would be its capacity for cultural competence, rather than its assertion of

²⁰⁵ Ivi, pag.111.

cultural identity.”²⁰⁶. Elsaesser arriva alla conclusione che lo studio del cinema Europeo con tutte le sue implicazioni storiche, politiche, culturali deve probabilmente abbandonare anch’esso il riferimento all’idea di “identità” o “identità culturale” individuando come suo specifico una aperta “competenza culturale”, un’attenzione alla dimensione culturale e alle sue diverse implicazioni. Aggiunge l’autore ad essere oggetto di indagine e rappresentazione sono in particolare “conflicts between tradition and modernity, hegemony and the margins, global and local, Westernization and indigenization.”²⁰⁷. Con un approccio esplicitamente postcoloniale, sottolinea l’importanza di leggere e lavorare su tali rappresentazioni facendo attenzione ai segni di un nuovo colonialismo nella sfera culturale. E si chiede quindi se esiste un altro nome per un cinema che “‘others’ the other”, che alterizza l’Altro, e anche se l’Altro è colluso in questa alterizzazione. “This self-othering might in fact stand in the way of encountering the otherness of the other (whether it is fundamentalist faith, different values systems inimical and incompatible with ours, such as women endorsing patriarchy or communities practicing forms of slavery, without feeling the need to reform).”²⁰⁸. Anche se questo cinema può nascere e essere animato da una nuova forma di colonialismo culturale, c’è la possibilità che esso (questo “*self-othering*” considerata come un’auto-alterizzazione) diventi occasione per un possibile incontro con l’alterità dell’Altro senza necessariamente provare a riformarlo o a imporre un modello dominante.

²⁰⁶ *Ivi*, pag.510.

²⁰⁷ *Ivi*, pag.509.

²⁰⁸ *Ivi*, pp.509-510.

Abbiamo visto come il mondo e il cinema contemporaneo sia abitato da identità deboli, miste, ibride, meticce, multiple, diasporiche, difficili da cogliere e da descrivere perché prive di teoria fondante, di modelli di narrazione teorici originari o stabili e sempre mutevoli.

Se il cinema europeo si è avvicinato al *world cinema*, è perché, come ci illustra Elsaesser, condividono un interesse per la memoria, la cultura e l'identificazione. Quello che caratterizza il cinema Europeo è una certa *cultural competence* come scrive Elsaesser, lo specifico interessante del cinema mediterraneo (come alternativa) può essere considerato una sorta di "*différance competence*", che esercita le proprie manifestazioni, riarticola le proprie forme attraverso tematiche, retoriche, soluzioni estetiche e dinamiche dello sguardo.

Abbiamo visto come le parole e i concetti, sempre considerandoli nella loro fluidità, che abbiamo individuato per le nostre indagini (tra i quali: alterità, differenza, molteplicità, *double occupancy*, *double bind*, diaspora, ibridità, margine) non sono propri solo dei contesti di confine ma comuni a tutta la contemporaneità globale e all'incontro umano stesso. Abbiamo osservato inoltre come tali caratteri siano essi stessi differenziati da asimmetriche e eterogenee condizioni di accesso alla gestione delle risorse economiche, sociali, culturali e politiche.

Osserviamo però come in alcune terre, formazioni identitarie o città di confine si condensino una maggiore problematicità e tensioni discorsive interessate dai processi economici e culturali della migrazione, della diaspora e della frammentazione. La nostra indagine su queste tematiche può trovare nuova consapevolezza critica in un certo

cinema del *métissage* europeo, ed in particolare sulla sua soglia sud verso il Mediterraneo.

3.2. L'arcipelago del cinema mediterraneo contemporaneo: proposta per una cartografia fluida.

Ci proponiamo dunque di indagare la costruzione del nativo, dello straniero, della differenza (nella sua declinazione più etnologica) nella rappresentazione cinematografica, nella quale le riflessioni sull'immagine, sull'immaginazione, sul sintomo, sul rimosso, sull'identificazione e sul discorso culturale si intersecano.

L'immagine cinematografica è intimamente e originariamente alimentata dall'incontro tra chi guarda e chi o cosa è guardato, tra immaginario e realtà, tra documento e finzione.

Nel capitolo precedente abbiamo spiegato perché scegliamo di lavorare “sul confine” del Mediterraneo cercando di capire se quella “sapienza del confine”, quel criticismo e quel pensiero della differenza e del conflitto influenzino e possano dare vita ad un nuovo paradigma rappresentativo-cinematografico mediterraneo. Vogliamo lavorare sulle produzioni della sponda nord senza pretendere di costruire una mappatura completa, ma selezionando un certo numero di film tra i tanti che ci sembrano affrontare più o meno esplicitamente la dimensione diasporica, lavorando proprio sull'interrogazione del dispositivo, delle dinamiche di sguardo, delle retoriche discorsive o estetiche convocate.

Il nostro obiettivo non è quello di creare una *label* unificante, né del cinema mediterraneo né della rappresentazione dell'Altro nel cinema contemporaneo dell'Europa mediterranea. Ci proponiamo di interrogare alcune delle rappresentazioni cinematografiche dell'alterità (plurali, multiple) e provare a far dialogare i testi con gli strumenti teorici critici che indagano tale relazionalità, per vedere se esiste un modello rappresentativo alternativo del mediterraneo e osservare come dialoghino il “multiculturalismo critico” e “sapienza del confine” mediterraneo nel cinema.

È interessante vedere come nel volume *Looking for the Other: Feminism, Film and Imperial gaze* del 1997 Ann Kaplan porti l'interrogativo di Spivak all'interno di una proposta di analisi del film e dei meccanismi della visione dando spazio allo studio delle dinamiche dello sguardo nelle rappresentazioni cinematografiche. La studiosa lavora su alcuni film di registe di colore o “altre” negli anni novanta (tra le quali Clare Danis, Trinh T. Minh-ha, Mira Nair, Julie Dash, Hu Mei, Pratibha Parmar). La riflessione di Kaplan si concentra sulle “looking relations” tra “colonizers and colonized, between Americans and diverse ethnic cultures, and between travelling women (of color) and the people they visit, as these relations may be studied in films about literal travel”.²⁰⁹ Queste dinamiche di sguardo sono determinate in un “sistema culturale” e un “sistema visuale”. La dimensione del viaggio, di una mobilità fisica, ma anche identitaria e epistemologica, è tutt'uno con quella relazionale e di sguardo. Kaplan fa riferimento naturalmente agli studi di Clifford (ma anche di Spivak, Said, Gilroy, Appadurai) pensando al viaggio come una componente che determina un sostanziale ripensamento del concetto di cultura, sia pur nei suoi effetti complessi, tra molteplicità e nuovi

²⁰⁹ A. Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, Nowe York and London, Routledge, 1997, pag. 6.

sentimenti nazionali e di appartenenza. Ci ricorda inoltre come la “differenza” (*différend*) determina sia un desiderio di conoscere l’Altro che l’impossibilità di tale esperienza. La studiosa cala sui film in esame gli interrogativi che nascono dallo sguardo sulla costruzione rappresentativa e filmica dei rapporti tra *double consciousness*, *blackness* e *whiteness*. Nella sua riflessione sulle “diasporan aesthetics” si chiede quindi se possiamo conoscere l’Altro, se riusciamo ad ascoltare l’Altro ma se, soprattutto, l’Altro può guardare e cosa comporta questa reversibilità e relazione tra sguardi.

Anche Rey Chow ne *Il sogno di Butterfly* si domanda se

C’è un modo di “scoprire” il nativo senza ignorare del tutto l’immagine o sostituendo una “corretta” immagine del tipo etnico al posto di quella “scorretta”, o ancora dando al “nativo” una “vera” voce “dietro” la sua “falsa” immagine?

Come si può trattare il nativo in un’epoca in cui non c’è possibilità di evitare la riduzione/astrazione di questo come immagine? Come si può scrivere sul nativo senza ignorare l’immagine contaminata e degradata che è parte indelebile del suo status, ossia senza ricorrere alla convinzione idealista che tutto sarebbe a posto se fosse ripristinata la verità interiore del nativo poiché solo quest’ultimo condurrebbe a un’immagine “corretta”?²¹⁰

Intendiamo esaminare alcuni testi del cinema mediterraneo contemporaneo lavorando sia sulle capacità riflessive dell’incontro tra alterità che su quei silenzi e sguardi perturbanti che diventano costante interrogazione del rimosso. Prendiamo in prestito l’espressione “arcipelago”, che Cacciari invece usa per tentare di trovare una forma all’Europa e che ancora Glissant usa per restituire tutta la mobilità centrifuga dei Caraibi. In ambito cinematografico il termine è usato da Vito Zagarrío per descrivere il

²¹⁰ R.Chow, *Il sogno di Butterfly*, op.cit., pag.26.

panorama del cinema italiano degli anni Novanta²¹¹ nelle sue connessioni e differenze. Noi lo scegliamo come conformazione tra terra e mare che metta insieme testi più o meno lontani per aderenza alle tematiche in oggetto, o attenti ad una sensibilità estetica critica, forse vicini per area retorica, ma ognuno con le sue connotazioni. Il termine arcipelago dà forma al gioco differenziale e relazionale che, dalla realtà alle forme dell'identificazione, ai testi, alle soluzioni estetiche, alle metodologie, alle teorie, animano la nostra ricerca.

I testi cinematografici che scegliamo sono quelli degli ultimi dieci anni circa, dalla Conferenza di Barcellona sul Partenariato mediterraneo del 1995 al periodo al 2005 (sfumando poi fino al 2007). Come detto più volte, il nostro sguardo si muove sulla soglia, sul confine dell'Europa che si getta nel Mediterraneo. È quasi inevitabile che ci sia una continuità o meglio una sorta di connessione per vasi comunicanti tra le tematiche affrontate: dalla frontiera, al viaggio, al ritorno, alla diaspora, al nomadismo, alle nuova comunità migranti, ai rapporti tra migranti e paesi ospitanti, alla mobilità, al sud. Sono numerosissimi i film di questi ultimi anni che affrontano queste suggestioni o queste urgenze con tutte le possibilità ma anche con tutti i rischi dei quali abbiamo parlato precedentemente.

La nostra fluida cartografia dei modi di rappresentazione dell'alterità lungo la soglia mediterranea è fuori da ogni rigida direzionalità e si muove andando e venendo tra i porti, da Tangeri a Istanbul, tra Marsiglia e Napoli e tra estetiche e modelli narrativi diversi, dalla fiction al documentario, dai film da sala a quelli da festival.

²¹¹ V. Zagarrò, *Il cinema italiano degli anni novanta*, Roma, Marsilio, 1998.

Il volume *Il cinema europeo del métissage*²¹² si apre con un saggio di Iain Chambers che anche in questa occasione ci ricorda come lo sguardo dell'alterità emerge all'interno di una "economia di desiderio" che investe e interroga ciascuno e viene rielaborata o rappresentata con modalità differenti. In alcuni testi cinematografici può prevalere una modalità che conferma un'influenza dell'egemonia occidentale sulle dinamiche dello sguardo e della visione, in altri possiamo invece cogliere una costante spinta l'interrogazione più o meno radicale. "Lo schermo diventa un inquadramento ontologico, la sua superficie vista non come uno specchio di noi stessi ma come un'apertura che ci invita a guardare verso il nostro essere. Questo è un cinema che non offre la soddisfazione di una conclusione ma si offre come luogo del perturbante, dove le nostre interrogazioni sono destinate a restare tali."²¹³

Anche Thomas Elsaesser nel suo volume sul cinema europeo si propone di indagare i rapporti tra lo sguardo e la costruzione dell'alterità rintracciando proprio quelle *gaze dynamics* che nel prodotto filmico si duplicano e moltiplicano su vari livelli e assumono diversi gradi di distanza dagli oggetti osservati. Lo studioso sceglie di

[...] briefly sketch three examples or cases, all of them highly self-reflexive in the way they take this supplement of duplicitous gaze into their film. One is the tactic that is perhaps only open to a fiction filmmaker, who mirrors and repeats the distance just mentioned and thus tries to collapse it; the second is the strategy employed by a documentary filmmaker, who tries to minimize the distance, but show us the bodily effort, strain and even physical danger this minimization takes, and the third example would also come from a documentary filmmaker, but one who is concerned to precisely sustain the distance and maintain it in place – in order to examine whether the transitionally "empty"

²¹² La 36a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro nel 2000 dedica un'ampia e ricca sezione al *Cinema europeo del métissage* curata dal Direttore Giovanni Spagnoletti con la collaborazione di Maria Coletti, Leonardo De Franceschi e Francesca Leonardi.

²¹³ AA, VV, *Il cinema europeo del métissage*, op. cit., pag.19.

space thus opened, gives the persons filmed a different relation to their own speaking position and subjectivity.²¹⁴

A nostro parere questa distanza che consente una apertura al gioco della differenza è propria di molti film di fiction o narrativi che, adottando o meno una certa estetica o sensibilità documentaria, allontanandosi sempre più frequentemente da una esplicita spinta di denuncia, riescono a dare spazio, tempo, voce e sguardo alla differenza stessa. Quindi i film in esame non sono per forza animati da un forte realismo sociale, o da un'estetica prettamente documentaria, ma lavorano sulla ricerca identitaria, sull'incontro o il conflitto tra identità diasporiche, sui desideri di appartenenza e le esclusioni tra cinema narrativo, onirico e allegorico, minimalista, sociale e esistenziale.

La spinta interrogativa che anima la nostra ricerca e che vogliamo osservare nei testi in esame può articolarsi in maniera più o meno radicale nel testo, e può dispiegarsi a vari livelli: quello tematico, stilistico, estetico. Il dubbio interrogativo può anche investire intimamente la riflessione sulla capacità riproduttiva stessa del mezzo cinematografico, indagando il rapporto tra profilmico e medium e la modernità del cinema.²¹⁵ La nostra analisi è esplicitamente "culturalista" ma passa necessariamente per un'attenzione estetica e formale verso linguaggio cinematografico che interpella chi è guardato e chi guarda (nel diegetico e nella dimensione spettatoriale). Per questo motivo l'approccio documentario è uno dei possibili modi per interrogare la relazionalità e la differenza, non più onesto di elaborazioni narrative che possono anch'esse conservare una certa apertura e accendere dubbi sulla capacità rappresentativa e riproduttiva.

²¹⁴ T. Elsaesser, *European Cinema. Face to face with Hollywood*, op. cit., pag.360.

²¹⁵ G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Milano, Lampi Stampa, 2000.

Secondo Chambers quello che il cinema del *metissage* dovrebbe mirare a fare è di mantenere proprio questa apertura alla ricerca, senza sapere e definire da prima quello che si cerca. “Il desiderio non precede il linguaggio. Esso può emergere solamente nel momento in cui si esprime. [...] il cinema è sempre il luogo del ritorno, il ritorno dei nostri desideri, il ritorno a quello che nascondiamo e di cui allo stesso tempo abbiamo bisogno.”²¹⁶. Questo desiderio e interrogazione sono sempre destinati a non estinguersi, non trovano risoluzione e animano, secondo Chambers, un linguaggio aperto che ha rinunciato a dominare il mondo.

Vediamo ora come in molti film in esame le tematiche dell’immigrazione, dell’incontro con la differenza e del confine si dispiegano nelle relazioni tra guardati e guardanti.

Molto intensi sono i film che aprono la decade che a noi interessa esaminare.²¹⁷ Tra il 1994 e 1995 escono *Lamerica* (Gianni Amelio, 1994), *Lo sguardo di Ulisse (To vlemma tou Odyssea*, Theo Angelopoulos, 1995), *Prima della pioggia (Pred doždöt*, Milcho Manchevski, 1994). *Underground (Id.*, Emir Kusturica, 1995),

Tutti i film sono ambientati nei Balcani. Nel film di Amelio il punto di vista di chi guarda è quello degli imprenditori italiani, in *Lo sguardo di Ulisse* è il regista A. (Harvey Keitel), in *Prima della pioggia* è il fotoreporter Aleksander (Rade Serbedzija) -

²¹⁶ AA, VV, *Il cinema europeo del metissage*, op. cit., pag.19.

²¹⁷ Dobbiamo assolutamente ricordare che molti film francesi affrontano e lavorano sulle tematiche oggetto della nostra ricerca ed in particolare sull’immigrazione, sulle comunità diasporiche, sull’integrazione e sui rapporti tra alterità. Per finalità teoriche e per esigenze tecniche di selezione, noi abbiamo dovuto concentrare la nostra cartografia su testi filmici della sponda del mediterraneo, con rarissime eccezioni, ma riconosciamo l’indiscusso interesse di molte pellicole contemporanee internazionali e soprattutto francesi, dalle produzioni dei fratelli Dardenne ai lungometraggi di Mathieu Kassovitz. Il primo *Metisse (Métisse*, 1993) più leggero e godibile e il secondo intensissimo *L’odio (La haine)* proprio del 1995, fino a tanti altri film di ambientazione parigina vicini alle tematiche in oggetto, come ad esempio *Lovers* (Jean-Marc Barr, 1999) e *Chaos* (Coline Serreau, 2006).

entrambi esuli che tornano -, in *Underground* il discorso sui media e sullo sguardo è filtrato dalla macchina discorsiva e retorica della propaganda e della manipolazione che acquisisce statuto di realtà negli occhi di Blacky (Izidor Ristovsky). Sono gli altri che guardano, alterità più o meno contigue. Soprattutto negli ultimi tre film alla riflessione sul rapporto con l'Altro (come passato, come presente, come subalterno, come la guerra) si accompagna una ricerca complessa e continua sulla visione, sulla rappresentazione, sul linguaggio e sul rapporto di questi con l'identificazione e il riconoscimento. Sono i media, il cinema, la fotografia, gli sguardi che determinano i rapporti con la memoria, con il ritorno nel proprio paese, le dinamiche di potere e "alterizzazione".

Il film di Amelio affronta tematiche con forte impatto sociale (la guerra, la povertà e l'emigrazione) con un impianto narrativo sostanzialmente classico. La costruzione della storia e il suo ritmo sono ben costruiti e godibili. Il film è analizzabile attraverso il pensiero postcoloniale, che oltre ad animarlo diegeticamente ne investe la costruzione visiva attraverso un gioco forte di sguardi. Interessante a tal proposito l'intervento di Veronica Pravadelli al XV Convegno Internazionale di Studi Cinematografici tenutosi a Roma nel dicembre del 2009 dedicato proprio al "Cinema italiano e culture europee", in occasione del quale la studiosa propone un'analisi della pellicola di Amelio proprio in chiave postcoloniale. *L'America* risulta essere un viaggio di formazione maschile e nazionale che si costruisce attraverso un rapporto tra l'Io e l'Altro che si dispiega nelle dinamiche tra sguardo e spazio. Il film narra il viaggio di Fiore e Gino, due uomini italiani (Michele Placido e Enrico Lo Verso) in Albania e l'incontro con un'alterità che

è grupale²¹⁸ (gli albanesi che si spingono con ogni mezzo verso la costa per cercare di scappare da una realtà di devastazione e povertà) ma che si incarna anche in Spiro-Michele (Carmelo Di Mazzevoli), un'identità *hyphenated* (come ci dice Elsaesser) proprio perché frutto di un doppio livello di alterizzazione. Michele è un anziano che trovatosi in Albania dopo la Seconda Guerra Mondiale ha iniziato a fingersi albanese, ha smesso di parlare, con la vecchiaia e i traumi la sua mente e memoria si sono confuse e viene scelto dai due uomini in un manicomio come prestanome per i loro investimenti illeciti. Questa sua prima auto-alterizzazione si raddoppia quindi nel rapporto con gli italiani. Gino si accorgerà del segreto di Spiro quando anch'esso si ritroverà a vivere una sua progressiva "albanizzazione". Secondo Pravadelli, convocando Fanon e le *gender theories*, nel film avviene un ribaltamento del rapporto di subalternità. Osservando le messe in scena dei rapporti intersoggettivi dello sguardo e quelli tra soggetti e spazio, la studiosa nota che i due italiani in principio sono individui, liberi di muoversi nello spazio e di guardare quell'alterità grupale, sporca, indistinta e silenziosa. Questa posizione egemonica viene progressivamente ribaltata attraverso i processi di identificazione e riconoscimento tra i due uomini, nel momento in cui l'Io e l'Altro si riconoscono come individui. La macchina da presa riprende i due che mangiano e lavora su un campo controcampo che Pravadelli ci ricorda essere un segno linguistico che descrive un sostanziale rapporto di parità. Gino perde gradualmente tutti i segni della sua egemonia: gli occhiali da sole (da dietro i quali poteva guardare senza essere visto), la jeep che gli garantiva mobilità nello spazio. I suoi vestiti sono sporchi, non ha più il passaporto, la sua lingua non lo aiuta nella comunicazione e diventa

²¹⁸ Per prendere in prestito un termine socio-antropologico.

oggetto dello sguardo. La sua “albanizzazione” (“alterizzazione”) è completa quando si confonde nel gruppo di disperati che si affollano sui camion e tentano di attraversare il mare per raggiungere l’Italia o “l’America”. Gino, secondo Pravadelli, ormai muto è diventato un migrante, una figura transazionale e transtorica (come Michele).

L’unico destino possibile per il colonizzato è quello del colonizzatore e cioè di appropriarsi di quelli strumenti (la lingua, lo sguardo) che sa bene come agiscono e funzionano e che determinano il potere (Fanon); il sogno dell’inversione dei ruoli e dello sguardo passa attraverso l’assunzione del modello dominante. Le figure femminili, nota la studiosa, sono “mitiche” o comunque fuori dalla storia (suore, medico, madri senza nome, bambine). Il film propone e lavora su un ribaltamento dello sguardo e del rapporto di subalternità, iscrivendolo comunque in una storia della mascolinità italiana e narratività occidentale.²¹⁹

Altro film a nostro avviso significativo di questi anni di guerra dei Balcani è *Prima della pioggia* di Milcho Manchevski del 1994. Il giovane regista macedone, formatosi a New York e maturato nei videoclip, realizza nel suo primo lungometraggio una struttura narrativa accattivante, gli incastri circolari sembrano funzionare ma verso la fine si dimostrano incongruenti. Lo spettatore, che dall’inizio del secondo episodio e

²¹⁹ Penso sia suggestivo avvicinare a questa analisi un altro intervento del Convegno, quello di Giancarlo Monina che descrive il passato coloniale italiano come oggetto di un mancato dibattito politico in Italia. Rintraccia una sorta di “autoassoluzione retorica” (“Italiani brava gente”) e una coltre di silenzi deliberati che copre l’elaborazione della storia coloniale adottando una retorica sostanzialmente consolatoria e di pacificazione. Questa tendenza viene anche collegata all’assenza della decolonizzazione classica e anche dei processi ai sospetti criminali coloniali (in Libia dal 1911 e in Etiopia dal 35-36). Monina riconosce una sostanziale conservazione delle retoriche della propaganda coloniale, come quelle del principio di civilizzazione che, accanto al fragile anticolonialismo italiano, indebolisce ogni spinta verso un’elaborazione del passato coloniale.

soprattutto dal terzo tenta di riordinare i pezzi, si rende presto conto dell'incongruenza e la struttura narrativa si annebbia, ma il coinvolgimento non perde la sua tensione anzi probabilmente riacquista drammaticità. Il cerchio non è perfetto, la Storia va avanti, il ritorno di Aleksander in Macedonia non può cambiare il corso della storia, forse lo speriamo e forse con il finale non capiamo veramente cosa succede. Il finale aperto lascia viva l'interrogazione. Nel film ha una forte centralità l'indagine sullo statuto della visione, fotografica (A. è un fotoreporter che ha girato il mondo) e cinematografica a livello narrativo ed estetico. Lo sguardo di A. è uno sguardo esterno/interno che guarda attivamente, gli sguardi tra macedoni e albanesi (ortodossi e musulmani) sembrano impegnati in una tesa alterizzazione reciproca. Il film è diviso in tre episodi ("Parole", "Volti", "Immagini", il primo e il terzo ambientati in Macedonia, il secondo a Londra). Il titolo descrive una situazione di incombenza, e la guerra, l'odio, la violenza sono prossime. Aleksandar vuole tornare tra amici e parenti, le sue speranze superano il timore per la guerra con la quale però sarà costretto a confrontarsi e verrà coinvolto nella lotta sanguinaria che sconvolge il paese. Il viaggio di Aleksander da Londra in Macedonia sembra quasi un viaggio indietro nel tempo, per cercare di rimediare all'innescarsi della violenza nella sua comunità. Il finale coincide con l'inizio. Lo stile si muove tra lirismo poetico e squarci documentaristici, questi cambiamenti rafforzano forse ulteriormente lo spaesamento di fronte ad una attualità così reale e irreale. Con *Prima della pioggia* rimangono molti interrogativi senza risposta e questa apertura ci sembra vada non nella direzione di un relativismo astratto, ma verso una riflessione più profonda sul discorso retorico sulla guerra dell'ex Jugoslavia.

Anche il titolo della pellicola di Theo Angelopoulos *Lo sguardo di Ulisse*, ci riconduce, nella sua complessità, ad un diretto riferimento retorico-discorsivo mediterraneo. Il protagonista è un regista (A.) che nel suo viaggio omerico torna in Macedonia per presentare il suo ultimo film.²²⁰ Il suo è un viaggio nel passato e nel presente, nella devastazione della guerra, con il pretesto della ricerca dei rulli dei fratelli Maniakas che portarono il cinema nei Balcani ad inizio secolo. Il racconto è ciclico, il presente penetra nel passato e viceversa, gli interpreti scivolano tra i personaggi e tornano in una fluidità che non smette di interrogarsi sulla memoria e sulla possibilità stessa del narrare filmico. La ricerca del linguaggio, della rappresentazione è ricerca identitaria. Il viaggio di A., che termina nella Sarajevo in guerra (dove i giorni migliori sono quelli di nebbia, perché la nebbia non ci consente di vedere), è il viaggio dell'Ulisse di Omero che naviga nel Mediterraneo attraverso incontri, riconoscimenti, scontri e fughe continua a scoprire e ri-articolare la sua identità. Nel suo viaggio rimane sul limine della guerra ma avverte tutta l'eco del terrore e l'assenza non diminuisce il suo peso; la guerra c'è ma rimane dietro la nebbia.

Il film vince il Gran Premio della Giuria a Cannes 1995 quando la Palma d'oro viene vinta da *Underground* di Emir Kusturica. Sono gli anni della prima guerra dei Balcani, e Kusturica si butta proprio dentro, in mezzo e sotto la guerra oltre la nebbia che avvolgeva il film precedente. Il film ha suscitato un forte dibattito sia per la sua

²²⁰ Nella ricca e importante filmografia del regista greco ricordiamo il successivo *L'eternità e un giorno* (*Mia eoniotita kai mia mera*, 1998), nel quale ritroviamo un viaggio esistenziale di un poeta intellettuale (Alexandros) che parte dalla sua casa al mare di Salonicco, verso peregrinazioni fisiche, oniriche e della memoria. Sul suo cammino sul confine tra vita e morte, tra silenzi, incomunicabilità e relazioni, tra poesia e lingua, incontra un bambino immigrato clandestino e, riaccompagnandolo "sul confine", le eco della morte e della disperazione risuonano ancora attraverso la nebbia.

metafora narrativa e simbolica complessa che per le letture politiche (sulle connivenze tra il relativismo morale e il revisionismo) che ne sono state tratte. Noi non vogliamo entrare nel merito delle polemiche riguardanti il rapporto produttivo o l'affinità politica filo serba del regista e del film. In primo luogo vogliamo osservare come in questa opera la rappresentazione della guerra e quindi dello scontro con l'Altro siano intrecciati con il fenomeno e pratiche medialità della propaganda e con gli intricati e grotteschi meccanismi di "alterizzazione" politico-discorsiva. Il film ricorre ad una metafora narrativa che investe tutto e filma tutto tra parabola surreale, sogno, incubo e documentario. Kusturica ha scelto di raccontare la Storia dal punto di vista dei suoi eroi-cattivi Marko e Blacky innamorati della stessa donna Natalija durante l'invasione tedesca del '41. Tra azioni rocambolesche, alcool, rapimenti e fughe dalle autorità tedesche, Blacky viene gravemente ferito e nascosto da Marko in un sotterraneo che ospita le famiglie scappate agli invasori. Passano molti anni e la Jugoslavia passa sotto il potere di Tito, Marko è diventato un personaggio importante del partito e vive con Natalija, Blacky è ancora vivo (anche se loro lo dichiarano morto e eroe della resistenza) e ha continuato per anni a vivere tra amici, parenti, matrimoni onirici, figli, sirene del coprifuoco e carri armati sotto terra proprio per un'abile, seppur grottesca, e continua manipolazione di Marko mirata a far credere a tutta la comunità e all'amico tradito che la guerra non sia ancora finita.

Un'esplosione accidentale apre lo scantinato, Blacky esce finalmente dal sottosuolo e si ritrova sulla superficie nel mezzo del set di un film di propaganda che narra la sua storia. La finzione si confonde ancora nella realtà, la manipolazione continua e Blacky scambia le comparse e gli attori come veri soldati non riuscendo ad uscire dal passato e

continuando la sua lotta personale contro i “fascisti” a capo di una milizia serba nella ex-Jugoslavia lacerata dall'attuale conflitto.

Il film è volontariamente esagerato e irrealistico nella sua costruzione manipolatoria e Kusturica chiede allo spettatore di aderire arbitrariamente alla convezione narrativa metaforica costruita quindi sui due livelli, diegetico e extradiegetico. C'è un mondo duale, quello sotterraneo e quello in superficie dove finita la guerra continuano a realizzarsi affari moralmente e politicamente deprecabili e tradimenti subdoli. Ci sono delle ragioni irreprensibili e delle altre condannabili e da combattere, c'è la qualità tecnica e poetica di Kusturica e restano però anche tante domande ancora aperte e interpretazioni possibili.

La situazione raccontata da Kusturica è quella di una realtà onirica e intimamente primitivista, già nelle prime sequenze prima dell'inizio della guerra. Secondo Žižek il film presenta un'immagine fantasmatica di quella realtà, un'immagine della fantasia occidentale che viene assorbita riflessivamente dal contesto e dalle sue elaborazioni discorsive. Ci sembra interessante guardare alle riflessioni di Slavoj Žižek sulla costruzione e rappresentazione della guerra dei Balcani. Egli, riprendendo il lavoro del suo amico filosofo sloveno Mladen Dolar, descrive i Balcani come l'oscuro, il lato oscuro dell'Europa, come l'inconscio dell'Europa stessa, sottolineando appunto la dimensione psicoanalitica e discorsiva della guerra. Il primitivismo, lo scontro etnico costituiscono il deprecabile per l'occidente e tale rappresentazione è assolutamente funzionale e relativa a seconda della prospettiva. Žižek si chiede dove comincino i Balcani, anche all'interno dei Balcani stessi. Secondo il filosofo gli europei hanno introdotto (per i propri fini strategici e politici) il fondamentalismo occidentalizzante nel

contesto balcano, hanno lavorato per rafforzarlo e ne hanno perso poi il controllo. Per una sorta di “determinazione riflessiva” hegeliana gli stessi europei hanno iniziato a criticarlo e deplorarlo. Nel discorso politico internazionale la situazione dei Balcani è stata descritta tendenzialmente come un fratricidio cieco e folle, nato quasi naturalmente e inevitabilmente. Ci sembra che proprio nel confronto con il proprio inconscio la retorica occidentale abbia mirato ad una sostanziale lettura morale piuttosto che indagare il “politico”²²¹. È stato creato una sorta di rimosso politico che esasperandosi nella sua mancata elaborazione e senza possibilità di trovare posto nell’agonismo politico è esploso nel più feroce antagonismo.²²²

La guerra dei Balcani è presente in *Teatro di Guerra* di Mario Martone del 1998 sia come rappresentazione teatrale che come realtà cronologica. Il film segue altri due importanti lungometraggi del regista campano *Morte di un matematico napoletano* (1992) e *Amore molesto* (1995). Nel loro interessante volume *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*²²³ di Ewa Mazierska e Laura Rascaroli, le due autrici descrivono con acume e sensibilità come Napoli e la sua rappresentazione divenga nei tre film protagonista e set forte e poroso. Nei primi due film le rappresentazioni di Napoli degli anni Cinquanta del primo, e quella tra passato e presente di *Amore molesto*, sono filtrate dal punto di vista dei due rispettivi protagonisti,

²²¹ Per indagare questo complesso rapporto tra rappresentazione, “politico” e conflittualità, Cfr., Chantal Mouffe, *Sul politico. Democrazia e rappresentazione dei conflitti*, Milano, Mondadori, 2007.

²²² Del 1998 è un altro importante film che racconta la drammatica e grottesca situazione dei Balcani, ne *La polveriera*, (Bure Baruta) di Goran Paskaljevic molte storie di disperazione e violenza di intrecciano in una Belgrado postbellica che si dimostra sempre pronta ad esplodere.

²²³ E. Mazierska e L. Rascaroli, *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*, London, I.B. Tauris, 2003.

Caccioppoli (Carlo Cecchi) e Dalia (Anna Bonaiuto). Soprattutto nel secondo, la città assume una dimensione complessa investita della ricerca esistenziale e identitaria della protagonista che si confronta con la madre-città. In *Teatro di guerra*, ci fanno notare le due autrici, la macchina da presa si muove nella Napoli postmoderna e ci traghetta nel centro degradato dei Quartieri Spagnoli, con rare ma suggestive incursioni nelle periferie di Bagnoli e Secondigliano. Il piccolo teatro sotterraneo nel quale la compagnia teatrale fa le prove dello spettacolo *Sette contro Tebe* di Eschilo da portare a Sarajevo proprio durante questi anni di guerra si trova nei Quartieri Spagnoli popolosi, violenti, caotici.

Ci piace guardare all'analisi di Mazierska e Rascaroli in quanto si concentra sui rapporti tra la rappresentazione degli spazi e il processo di ribaltamento di prospettiva e sguardo che anima il film a livello estetico-linguistico, narrativo e diegetico. Il film è frammentato dal punto di vista narrativo e non troviamo, come nei precedenti, un personaggio protagonista ma tanti corpi in movimento tra spazi sempre a metà tra interno e esterno.

The film's complex space is constructed on the inversion of the point of view, a mechanism applied so incessantly that it constitutes a true signifying strategy. In the theatre, the backstage becomes the real stage, while the street becomes the backstage. Likewise, each closed space in the film is shot from a reversed perspective, which opens that space, incorporating the outside in the inside. Most of the interiors in *Teatro di Guerra* seem porous, to use Benjamin and Lacis' terminology.²²⁴

Questa porosità, frammentarietà, ribaltamento, il punto di vista non personalizzato e la presenza degli immigrati fanno dunque del film e della città due universi postmoderni.

²²⁴ *Ivi*, pag.69.

A noi interessa vedere come ancora una volta sia possibile uno sguardo che a più livelli interroga lo statuto dell'immagine, lo spazio mediterraneo che come periferia della periferia d'Europa conserva, trascina e porta i segni del tempo nel degrado, generando e confermando una spinta all'“adaptability and mutability”²²⁵.

Nel volume un capitolo è dedicato alla città di Marsiglia vista attraverso le rappresentazioni di alcuni film europei. Uno dei film in esame è *Marius et Jeanette* (1998, Robert Guediguian). Il film dondola tra istanze realiste e poesia, fin dal prologo siamo introdotto in una favola da un palloncino a forma di mappamondo capovolto (con il Sud del mondo sopra e il Nord sotto) che scivola sull'acqua del porto di Marsiglia verso la direzione de L'Estaque²²⁶ cullato dalla canzone tradizionale *Le pleut sur Marseille*. Il quartiere periferico e proletario, dove la disoccupazione e l'immigrazione imperano, è l'ultima propaggine del porto di Marsiglia e diventa nel film l'unico spazio esplorato, il plot si concentra in due luoghi: il vecchio cementificio da smantellare e il piccolo condominio - fatto di case basse e mal messe che si raccolgono intorno al cortile - abitato dai protagonisti. Questa dolce e divertente storia di amore e amicizia è tutta calata in una Marsiglia in rovina, dal porto, al cementificio alle mura delle piccole case, tutto è cadente, poroso²²⁷.

²²⁵ *Ivi*, pag. 72.

²²⁶ Il quartiere dell'Estaque è il luogo dove nasce Guediguian, quasi tutti i suoi film scelgono come set quest'area di Marsiglia e si spingono difficilmente fuori da essa. Nel recente *Le voyage en Arménie* del 2006 la protagonista (l'affezionata Ariane Ascaride) parte per l'Armenia alla ricerca di suo padre e si allontana dunque da una periferia spingendosi verso un altro “margine del margine d'Europa”, tra *roots* e *routes* (come scriverebbe Chambers).

²²⁷ Per riprendere nuovamente il termine convocato da Mazierska e Rascaroli per descrivere la Napoli contemporanea.

The transformation of the urban landscape in postmodern times includes the dismantling and sometimes relocation of factories, which are seen by planners as unsightly and useless remnants of modern society. A consequence of changes in the local economy, often dictated by global capitalism, these events should not just be seen as part of that constitutive element of postmodern planning, the 'beutification' of the urban landscape, but also as the effacement of places that have been the symbol of employment and perhaps of the dream of social progress for whole generations of citizens, as well as the locus of the development of feelings of belonging to the place and to a social class. The erasure of such sites thus can provoke a widespread experience of displacement and loss or identity.²²⁸

I personaggi della piccola comunità si muovono, anche in questo caso, tra l'interno e l'esterno del cementificio e del cortile, le finestre e le porte sono aperte. Lo stare in relazione si conferma antidoto alla solitudine, all'individualismo e al dislocamento postmoderno e quasi ritorno all'arcaico profano e solidale della socialità operaia. Non diventa però recupero di una unità uniformante e essenzialista ma possibilità offerta proprio da un pensiero della differenza ancora una volta annidato ai margini, sui confini porosi e difficili della città mediterranea.

Tra i registi che a nostro avviso lavorano e sposano come obiettivo e poetica la rappresentazione della differenza e delle identità multiple, Tony Gatlif è uno dei più piacevoli e interessanti. A partire dal suo film-viaggio musicale *Lacho Drom* del 1993²²⁹, nel 1998 troviamo il lungometraggio *Gadjo Dilo. Lo straniero pazzo (Gadjo Dilo, 1998)*, *Vengo. Demone flamenco (Vengo, 2000)* e a seguire *Swing (2002)*, *Exils (2003)* e *Transylvania (2006)*. I protagonisti di questi film sono sempre (uomini o donne che siano) in viaggio, in fuga da una sensazione di spaesamento e dislocamento, il continuo movimento verso la memoria e la performatività dei loro processi

²²⁸ Ivi, pag.86.

²²⁹ *Lacho Drom* (Tony Gatlif, 1993) è il film che ha portato al successo europeo l'autore gitano. È preceduto però da due lungometraggi: *L'uomo perfetto (Les Princes, 1982)* e *Gaspard e Robinson (Gaspard et Robinson, 1990)*.

d'identificazione e riconoscimento passa attraverso l'incontro con la differenza, la musica che permea tutto tra diegesi e extradiegesi.

Il documentario del 1993 è un viaggio nella musica tra incontri e performance, il successivo *Gadjo Dilo* (1998) è il viaggio di uno "straniero" (*gadjo* è un'espressione della lingua rom per indicare i non-rom), interpretato da Romain Duris che, affascinato dalla musica gitana, entra in una comunità rom e viene presto coinvolto e inebriato dalla musicalità, dal "primitivismo", dall'energia ferina della cultura rom e di una donna gitana. Tra le pieghe di questo viaggio nella comunità, nella musica e in una dimensione dove realtà, immaginario e fantasia primitivista di mischiano, si intuiscono le sofferenze di un popolo sempre al margine, sempre sfuggente rispetto al bisogno classificatorio occidentale. Il successivo *Vengo* (2000) è tutto ispirato alle performance canore e di ballo sulle note del flamenco e su atmosfere quasi esoteriche e mistiche legate all'intensità musicali che Gatlif rende inebrianti lavorando su corporeità, tra sguardo e lirismo. *Swing* (2002) racconta sempre un incontro, tra un ragazzino francese (Max) che vuole imparare a suonare la chitarra *manouche* e una ragazzina gitana (Swing) nipote di uno tra i più importanti chitarristi *manouche*²³⁰ dell'accampamento alla periferia della casa della nonna dove è in vacanza Max. L'incontro questa volta è più delicato, la ragazzina (anche se all'inizio non è chiaro né allo spettatore né a Max che sia femmina) conserva sempre un carattere istintivo, una fisicità e dinamismo maggiore rispetto al maschile. La curiosità di Max è per la musica (che la fa da padrona nei tempi della storia) e insieme per Swing. L'alterità e la differenza si trovano sempre al margine dei quartieri signorili, più vicino alla dimensione naturale (Swing porta Max in giro per

²³⁰ Nel film il chitarrista (Miraldo) è interpretato da Tchavolo-Schmitt, uno dei più celebri eredi artistici di Django Reinhardt e autore di molti dei brani musicali della pellicola.

prati, rimesse di legname, sul ruscello, tra gli alberi). Anche in questo film c'è un breve ma intenso accenno all'altra faccia della cultura gitana, vitale e dinamica da una parte, ma che conserva anche il ricordo del dolore. La vecchia nonna gitana, che non parla mai e sta sempre sola a guardare con sguardo perso fuori dalla sua roulotte e a piangere i morti e le sofferenze passate.

La macchina da presa di Gatlif è gentile e non invasiva. Approfondiremo poi con l'analisi di *Exils* nel paragrafo successivo l'estetica, il linguaggio e le tematiche care al regista.

Ora torniamo in Italia, a Roma e più esattamente nelle sue periferie assolate e desolate che diventano il set preferito per il primi lavori di Matteo Garrone. Dal suo primo cortometraggio *Silhouette* del 1996, che poi costituisce uno dei tre episodi di *Terre di mezzo* del 1997 (insieme a *Euglen e Gertlan* e *Self service*) fino a *Ospiti* (1998) e *Estate romana* (2000), Garrone indaga con un occhio che a noi appare onesto e dichiarato le attese, le disillusioni, la pacifica ma anche inquietante rassegnazione dei migranti che vivono ai margini della capitale.

Il lavoro di indagine di Garrone sui rapporti tra identità complesse e dislocate e la capacità riproduttiva del mezzo cinematografico continua nel suo secondo lungometraggio *Ospiti*. Il regista opera nella sua città (Roma) che indaga spostandosi dai confini del Grande Raccordo Anulare (la grande strada che circonda ad anello Roma) dove aspettano le prostitute nigeriane e gli uomini immigrati in attesa di impiego giornaliero in nero, alla stazione di servizio desolata dove lavora abusivamente l'uomo egiziano (Ahmed) di *Self service* che lavora di notte e durante il giorno dorme nella sua stanzetta ricordando la sua vita in Egitto. È poi con *Ospiti* che entriamo dentro la

metropoli romana in una Parioli (quartiere centrale e borghese romano) “garantita” dove si aggirano silenziose presenze “esterne”, ai margini. È la periferia e il confine stesso il luogo deputato all’incontro con l’Altro, una sorta di filtro che setaccia chi può accedere alle zone centrali e chi può permettersi solo incursioni e pendolarismi. La periferia rimane spesso lo spazio nel quale le “subalternità” si trattengono in genere o in alcuni casi è il margine stesso ad entrare nella città, ed insediarsi in alcuni quartieri, zone, stazioni. Questa Roma “altra” abitata da immigrati e “stranieri in essere” è una delle protagoniste dei film di Garrone ed in particolare di queste due prime pellicole.

Gheni e Gherti sono due giovani albanesi che lavorano come lavapiatti a Roma, il proprietario del ristorante parla con un giovane e un po’ distratto fotografo romano che frequenta il posto e gli chiede di ospitarli per un po’ a casa sua ai Parioli, l’uomo diventa presto amico soprattutto di uno dei ragazzi, mentre l’altro preferisce vagabondare con Lino, anziano immigrato sardo che ogni giorno gira per ore la città con la moglie, affetta da depressione e manie di persecuzione.

Già in *Terra di mezzo*, ma più esplicitamente, a nostro avviso, in *Ospiti* troviamo uno scivolamento da un taglio sociologico ad uno esistenziale. Nella loro diversità, il disagio di Gheni e Gherti, è quello dell’anziano immigrato sardo, della moglie e forse anche del fotografo romano. È il malessere delle identità dislocate, degli adolescenti, degli anziani, dei borghesi, dell’umanità di chi si sente “straniero a sé stesso”. Il film rappresenta identità multiple, dislocate o comunque in ricerca; attraverso il rapporto con l’alterità tentano di scoprirsi e ri-scrivere vivendo e vagabondando.

A guidarci è senza dubbio l’occhio di Garrone, che però nel suo minimalismo riesce ad autorappresentarsi con discrezione e a rappresentare un mondo borghese stanco e a

disagio, evitando sia la deriva buonista che la denuncia. Ci sembra che il rapporto tra la macchina da presa (insieme allo spettatore) e i luoghi, le provinciali, gli incroci, le panchine, conservi sempre una centralità. Anche quando lo sguardo cade sui personaggi, tutti o quasi attori scelti dalla strada o tra amici, mantiene una certa sobrietà e discrezione soprattutto nelle inquadrature dove figure e spazi compongono quadri nei quali l'occhio coglie una certa totalità.

L'incontro con la differenza, con una Roma anch'essa "multiculturale" non è solo attesa e pazienza ma anche convivenza difficile e indecisa soprattutto quando l'Altro non diventa troppo invadente, non esce dalla propria subalternità. Nei due film in esame i migranti parlano spesso la propria lingua e sono questi i momenti in cui i personaggi italiani e lo spettatore avvertono maggiormente la forza del relativismo.

La regista franco-algerina Yamina Benguigui nel 1997 realizza *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin* (*Immigrant Memories*, 1997); nel documentario l'autrice intervista gli immigrati maghrebini di prima e seconda generazione, e esplora i loro ricordi e la loro condizione diasporica.

Sempre dello stesso periodo sono *Bagno turco - Hamam* (1997) del regista turco Ferzen Ozpetek (che da anni lavora in Italia) e *Flores de otro mundo* (1999) della regista spagnola Iciar Bollain. I due film sono lontani tra loro per ambientazioni e per i soggetti ma forse vicine nelle tematiche più intime: il rapporto con l'alterità tra esotismo e conflitto. Il primo racconta la storia di un uomo italiano che avendo ereditato una proprietà dalla zia ad Istanbul parte anche per allontanarsi da una vita agiata ma monotona e insoddisfacente con la moglie. Scopre nella città turca che la parente (partita un po' misteriosamente anni prima) gli ha lasciato un *hamam* ormai cadente e

viene ospitato dalla famiglia turca che aiutava la zia nella gestione del posto. Il suo è un viaggio, abbastanza classico, di scoperta dell'esotismo orientalista e della propria sessualità. Questo percorso, parallelo ma con un leggero ritardo lo compie anche la moglie, che lo raggiunge e recupera la sua attrazione per il marito proprio scoprendo la sua normale attitudine femminile, pacata, passiva in un contesto dove ora tutto questo sembra aver trovato un suo posto. L'uomo morirà per mano della violenza e dell'arcaicità che si nasconde comunemente nell'esotico e la donna rimarrà ad Istanbul quasi occupandone il posto.

Un desiderio simile di alterità e esotico anima le scelte amorose delle coppie che nascono in *Flores de otro mundo* dove in un piccolo villaggio assolato e noioso nella campagna intorno a Guadalajara vengono ospitate donne che cercano marito e si creano 3 coppie "miste": il sindaco e la professionista basca che cerca nel sud l'evasione dalla quotidianità di Bilbao ma senza riuscire a lasciarsi andare, la donna dominicana con due figli a carico che si sposa con il bravo e semplice contadino spagnolo e, tra le difficoltà di relazione con la suocera burbera e la sua voglia di riscatto, sarà l'unica con un lieto fine (seppur vagamente melodrammatico) e la ragazza cubana trofeo di un uomo rozzo e prepotente la cui femminilità e svogliatezza non viene sviscerata con necessaria sensibilità. I temi della campagna, della clandestinità e immigrazione, del maschilismo gretto vengono annacquati in un sentimento non approfondito e che spesso si avvicina al cliché.

Il film di Ozpetek nel suo esotismo conserva delle suggestioni, delle possibili letture sulle dinamiche di gender e alterità orientalista e si colloca in una ricerca che continua nelle opere successive del regista nelle quali ricorrono le tematiche della comunità

multipla e consolatoria, l'omosessualità e le periferie romane. *Harem Suare* (Ferzan Ozpetek, 1999) riprende direttamente ma con poca forza e struttura le tematiche esotiche dell'harem, dell'eros e del potere al tempo del sultano e nell'attualità dell'incontro negli anni '50 tra Valeria Golino (una giovane donna affascinata dall'Oriente) e un'anziana Lucia Bosè ex prediletta del sultano. Il film spagnolo invece non ci sembra aggiunga o suggerisca molto circa il confronto con l'alterità culturale o sessuale.

A cavallo del 2000 ci sono molte pellicole che ci sembrano lavorare proprio attraverso il linguaggio filmico sull'incontro differenziale. Nel 2000 Abdellatif Kechiche (regista *hyphenated* franco-algerino) realizza il suo primo lungometraggio *Tutta colpa di Voltaire* (*La faute à Voltaire*) che, sebbene ancora acerbo e semplicistico nella forma estetica e nella struttura narrativa, gioca su alcuni accostamenti interessanti tra alterità e incontri. Il giovane Jallel, immigrato irregolare marocchino traveste la sua identità facendosi identità migrante (si dice algerino forse pensando di facilitare la sua integrazione nella comunità algerino-francese così numerosa e "inserita" su territorio francese). La sua ricerca di riscatto e benessere si infrange presto e il protagonista si trova a condividere la vita, le difficoltà e la solidarietà degli "esclusi" (gli immigrati, i senza fissa dimora, le persone con disagio mentale e/o economico, i *sans papier*) e quando sembra aver trovato affetto e pace, viene fermato dalla polizia senza documenti e rispedito in Marocco dalla grande madre Francia, la patria razionale, severa e civile di Voltaire. La storia è ambientata a Parigi come il film successivo del 2003 *La schivata* (*L'esquive*), in un contesto continentale lontano dalla costa mediterranea che è però "teatro stabile" di *mise en scene* sull'incontro con (e tra) immigrati, diseredati, coppie

miste. *Tutta colpa di Voltaire* rappresenta, in una storia sostanzialmente giocosa e godibile nella sua sensibilità documentaria, la difficile e alienante condizione della subalternità attraverso quei motivi che abbiamo visto condizionarla e rappresentarla: l'incomunicabilità (di Lucie, la giovane con disturbi della personalità con la quale Jallel ha una storia d'amore) e il desiderio/divieto di movimento nello spazio (un amico di Jallel gli dice che gli piace vendere rose perché così può lavorare e camminare contemporaneamente, e lo stesso protagonista come gli altri ospiti dell'ostello sono costretti ad orari di rientro fissati).

Il secondo lungometraggio di Kechiche è più accurato nella regia e nella costruzione narrativa, diventa un fresco e intelligente ritratto della vita tra adolescenti figli dell'immigrazione di una *banlieu* parigina. L'Altro dovrebbe essere in questo caso la ragazzina "bianca" (Lydia) che vive nel quartiere abitato per la maggior parte da famiglie di immigrati di seconda e terza generazione, è protagonista della *piece* teatrale organizzata a scuola (*Gioco del caso e dell'amore* di Marivaux) e di un flirt adolescenziale con Krimo al quale sfugge. In realtà le dinamiche di sguardo e il plot ci svelano con sincerità una comunità periferica nella quale lo slang, le difficoltà, la frustrazione e il disagio sono elementi comuni tra i quali si snoda l'affresco adolescenziale.

Del 2001 è anche il film *Lontano (Loin)* di Technè che diventerà oggetto di una delle nostre analisi. Dello stesso anno è *Respiro* di Emanuele Crialese dove il racconto della differenza è iscritto nel femminile e nella liquidità.

In *Respiro* l'acqua si manifesta subito come alternativa alla certezza, alle radici e all'immutabilità della terra. È il femminile ad essere fluido e a cercare rifugio liberatorio

nell'acqua del mare. Sono molte nel film le inquadrature subacquee fino a quella finale nella quale la macchina inquadra da sotto la superficie del mare e le forme umane galleggianti che si avvicinano ritrovandosi. In questo film il sogno si mischia con la realtà, la fantasia con l'immagine che si scalda nel sud più remoto delle isole, in una femminilità che è sguardo diverso, attivo, che rappresenta un modo aperto di sentire le cose e gli affetti ma anche di vivere lo spazio e il tempo. Grazia può riemergere dopo essere "convenzionalmente uccisa", è sparita, da pazza è diventata santa, martire, e dopo l'isolamento e la punizione può tornare per essere accettata. Ci piace però notare come lei non sia cambiata, come il distacco e il ritorno non abbiano forzato il suo essere ancora non ricondotto alla norma dentro una definizione identitaria essenzialista e astratta. È la comunità che sembra aver accolto la differenza attraverso il riconoscimento dell'alterità.

Del 2005 è il successivo *Nuovomondo* nel quale Crialesi descrive l'immigrazione italiana dei primi del Novecento, partendo dalla campagna rurale siciliana fino a Ellis Island. Per i siciliani di *Nuovomondo* è l'America la terra promessa della retorica cristiana dei primi pellegrini, la terra del pane e del miele, in questo caso la terra dove i "piccioli" (i soldi) nascono sugli alberi, gli ortaggi e gli animali d'allevamento sono giganti e si può fare il bagno nel latte. L'accesso al paradiso è consentito solo dopo aver passato il filtro lento e macchinoso dei controlli a Ellis Island, le visite mediche, i matrimoni combinati. Nel film di Gianni Amelio del 1994 "l'America" era l'Italia che sta al di là dello stretto tra Brindisi e la costa albanese, per Spiro e per Lo Verso nei panni di Gino. La partenza verso il "nuovo mondo" si porta dentro tutta la fatica delle identità diasporiche migranti nel passato e nel presente.

In *Respiro* e *Nuovomondo* ritroviamo le tematiche del conflitto con le radici, con la famiglia, con sé stessi, con la natura. Nei due incipit dei film vediamo i ragazzi a Lampedusa che lottano violentemente nelle campagne desolate e i due uomini che salgono scalzi e sanguinanti sulle rocce della montagna verso il crocefisso. In *Respiro* il personaggio di Grazia trova “respiro” solo sotto l’acqua, nella solitudine e nella libertà fluida, perché fuori le è impedito di respirare e vivere liberamente.

La donna inglese di *Nuovomondo* scappa verso un mondo che non è troppo distante da quella che lascia. Lei è sempre Altra nel corso di tutto il film e, anche quando la sua femminilità si confonde con le altre, nella stiva, nelle visite e negli accordi matrimoniali, conserva una sua alterità dominante: conosce la lingua, si muove nello spazio, guarda oltre ad essere guardata e sceglie suo marito. La femminilità è in questo ma anche nel film precedente una sorta di elemento alchemico, il femminile (dai bambini alla madre anziana, a Grazia) è visto come differenza, come rinnovamento e mutabilità che accoglie la complessità e diventa motore di cambiamento. Il finale del film è ancora una volta liquido, nel *Nuovomondo* si può entrare solo dopo il bagno catartico nel latte, dopo essersi liberati del vecchio e immersi nell’utopia. Entrambe le sequenze finali sono liquide, liquido di attraversamento e confine della nascita, della rinascita e della catarsi.

Del 2001 è *No man’s land (Terra di nessuno)* di Danis Tanović ambientato durante la guerra serbo-bosniaca del 1993. Il set del film è sostanzialmente una trincea (in margine ultimo e sempre provvisorio proprio dentro la conflittualità più violenta della guerra) nella quale si trovano un soldato bosniaco e uno serbo, in questa “terra di nessuno” c’è

anche un altro soldato bosniaco creduto morto che si risveglia ma non può muoversi perché si scopre sopra una mina, intervengono poi un soldato francese della Forza di Protezione delle Nazioni Unite e una reporter inglese. L'incontro tra uomini delle opposte fazioni è naturalmente teso e costantemente sull'orlo della rottura ma piano piano acquisisce una certa umanità e riconoscimento: dall'alterità stabilita e radicalizzata che impone e costruisce il conflitto armato, si realizza un progressivo riconoscimento e confronto resi possibili attraverso lo sguardo e la parola. Centrale nel film è però l'intervento invasivo dei media degli altri "Altri", le Nazioni Unite. I tentativi di risoluzione del problema sono viziati dai moniti politici, diplomatici e soprattutto mediatici della neutralità della zona da conservare ad ogni costo e contemporaneamente del circo della guerra-spettacolo.

Elsaesser dedica al film e all'analisi della sovrapposizione delle *gaze dynamics* un saggio sul suo volume *European Cinema* riflettendo appunto sulla dimensione discorsiva mediatica della Guerra dei Balcani. Abbiamo visto come la questione sia centrale in quasi tutti i film che lavorano sul conflitto (da *Prima della Pioggia*, a *Lo sguardo di Ulisse*, a *Underground*)²³¹. Lo studioso, dopo aver indagato la "funzione fantasmatica" dell'immagine come oggetto feticcio e anche il vuoto che questa crea nelle relazioni dei soggetti olandesi con il loro immaginario nazionale, torna a pensare ai motivi dell'importanza del cinema nell'epoca contemporanea delle immagini e video satellitari e digitali.

²³¹ A tal proposito vogliamo ricordare un altro film, *Go West* (Ahmed Imamovic, 2005), che si occupa del conflitto arricchendo il discorso sullo scontro e le costruzioni della differenza con le declinazioni del *gender* e dell'omosessualità e del travestimento.

Perhaps it helps us to grasp what is at stake in the massive intervention of media images, of cinematic representations in our traditional concepts of public history, personal memory, trauma, mourning, healing. I don't have the answers, but I do want to ask: are there other ways of understanding this structuring of the "Balkanist" (my appropriation of "Orientalist") gaze? [...]²³²

Questo proposito di Elsaesser passa attraverso la ricerca delle tracce della duplicità dello sguardo nei film (duplicità data dal compresenza di chi guarda e di chi è guardato). Anche Elsaesser lavora quindi sulle rappresentazioni dominanti dell'alterità (quelle che lui chiama "Balkanist gaze", appropriandosi della lezione sull'"orientalismo" di Said) e pensa a possibili modalità rappresentative alternative che descrive come "more homeopathic" alla "self-objectification, exhibitionism and self-exoticism"²³³.

Nella direzione di una ricerca di modalità alternative di rappresentazione del pensiero della differenza, ci sembra si muova il cinema di Fatih Akin, ed in particolare *La sposa turca* (*Gegen die Wand*, 2004) nel quale l'autore sembra parlare di identità multiple con un linguaggio che si è fatto ormai del mondo. La sua storia di incontro/scontro²³⁴ tra le due solitudini di Siebel (Sibel Kekilli) e Cahit (Birold Ünel), tra il femminile e il maschile, tra la Germania e la Turchia, tra i movimenti di ritorno e fuga dalle proprie radici si dimostra invece come un sostanziale riconoscimento dei limiti imposti dal dualismo manicheo verso una complessità rizomatica (della figura femminile in particolare) che interroga, percorrendole, diverse *routes*. Le radici si allargano e

²³² T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, op. cit., pag.360.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ La traduzione letterale italiana del titolo originale tedesco *Gegen die Wand* sarebbe stata "contro la parete", quella italiana ha puntato invece sul personaggio femminile.

diventano veri e propri percorsi pluridirezionali (“le ‘roots’ diventano ‘routes’”²³⁵). Dell’autore ricordiamo il film-documentario *Crossing the Bridge – Il suono di Istanbul* (*Crossing the Bridge – The sound of Istanbul*, 2005) che racconta il viaggio di un dj europeo alla ricerca dei suoni diversi, tradizionali o contemporanei che colorano il “pluriverso” di Istanbul, tra terra e mare.²³⁶ Fatih Akin realizza due anni dopo il film *Ai confini del paradiso* (*Auf der anderen seite*, 2007) sul quale lavoreremo nello specifico nel paragrafo seguente.

Anche in *Uzak* (Nury Bilge Ceylan, 2003) e in *Monsieur Ibrahim e i fiori del Corano* (*Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, François Dupeyron, 2003) troviamo l’incontro tra coppie di solitudini: Mahmut (il fotografo) e Yusuf (il cugino venuto ad Istanbul dal paese) del film turco e l’arabo (Omar Sharif) e il bambino nella pellicola francese. Il film turco ammalia per il suo uso accattivante della fotografia, della luce e della composizione dei quadri che spesso si stagliano proprio sulle soglie, tra le cornici delle porte, delle finestre, i corridoi, le vetrate. I protagonisti sono questi due uomini soli, Mahmut è l’intellettuale disilluso e anestetizzato nell’espressione dei propri sentimenti trasferitosi anni prima ad Istanbul, Yusuf è un suo parente, un altro uomo in crisi, trasferitosi dal paese alla ricerca di un lavoro sulle navi che animano il porto innevato della capitale. Se volessimo indagare i rapporti tra campagna, tradizione e nuova Turchia cittadina, tra passato e contemporaneità europea, Ceylan ci cala invece nella silenziosa e lenta temporalità di due crisi esistenziali che si incontrano negli spazi

²³⁵ AA.VV, *Cinema europeo del metissage*, op. cit., pag.17.

²³⁶ Istanbul si estende su tre aree terrene: la parte occidentale divisa in due dall’insenatura profonda del Corno d’Oro e la parte orientale al di là dello Stretto del Bosforo, le tre aree sono unite da ponti.

claustrofobici della casa e in quelli bianco-grigi aperti della città, rimanendo tali fino al loro allontanamento.

Monsieur Ibrahim e i fiori del Corano è invece un film più sentimentale, leggero, anche comico. Ambientato nella Parigi degli anni sessanta dove fanno amicizia Momo, un ragazzino di undici anni che vive con un padre depresso, e Ibrahim, il vecchio proprietario arabo di una drogheria nel quartiere ebraico della città. “L’arabo”, come lo chiamano nel quartiere, introduce al giovane i “fiori del Corano”, alcune frasi che trova del “suo” Corano che sono state importanti per lui e che possono aiutare il ragazzo nella sua formazione. Il riferimento alla retorica dell’arcaico e del sacro passa attraverso un’umanità solidale tra i due protagonisti che finiranno per compiere, alla morte del padre, un viaggio in Oriente tra nostalgia, ritorno e percorso di crescita del ragazzo.

Tra il 2004 e 2005 troviamo in Italia alcuni film che si dedicano alle tematiche dell’immigrazione, dello straniero, dello spaesamento e tensione che genera la diaspora migratoria e soprattutto l’incontro con un’alterità più o meno ostile, più o meno immaginata.²³⁷ Francesco Munzi nel 2004 gira il suo primo lungometraggio *Saimir*, storia di un adolescente albanese che vive con il padre in una Ostia invernale e desolata, tra campi nomadi, degrado e piccola borghesia. Mentre il padre si occupa del trasporto

²³⁷ Ricordiamo anche il film *Private* (Saverio Costanzo, 2004), primo lungometraggio del regista romano che narra la storia di una famiglia musulmana palestinese la cui casa si trova sul confine con gli insediamenti israeliani e viene occupata da soldati israeliani che li costringono a vivere per qualche giorno chiusi in salotto. Costanzo voleva raccontare una storia “privata” e assumere l’occhio soggettivo della famiglia (e della ragazza che spia da dentro l’armadio quello che succede al piano superiore dove operano i soldati). La volontà del film è di lavorare su un’“oggettività” del reale che passa proprio attraverso il relativismo e parzialità della stessa.

Noi lasciamo fuori dalla nostra indagine i film che lavorano sulla realtà complessa dei rapporti israelo-palestinesi, proprio per lo spazio che richiederebbe una riflessione su una realtà nella quale il confine è così intimo, storico, religioso, politico, complesso e fisico.

illegale di clandestini, Saimir prova a muoversi verso un suo possibile riscatto scontrandosi con le difficoltà dell'integrazione. Il film, seppur nel suo sforzo sincero di onestà e ricerca anti-retorica, ci sembra abbastanza semplice e didascalico per quanto concerne la nostra possibile ricerca sulle dinamiche di sguardo. Anche *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (Marco Tullio Giordana, 2005) ci porta in una realtà provinciale piccolo borghese italiana che vive tentativi più o meno riusciti di integrazione, assimilazione e dialogo tra comunità locale e immigrati. Nel plot è un bambino che si perde in mare e viene raccolto su un barcone di immigrati a largo della costa italiana che ci traghetta e racconta il suo incontro con la diversità. Lo sguardo del bambino diventa occasione per una visione meno filtrata della differenza di spazi, colori, posizioni che però non vince le divisioni, i destini "scritti" e una sostanziale incomunicabilità.

Del 2005 è *Niente da nascondere (Caché)* di Haneke. Nel film i protagonisti diventano lo sguardo, la visione e il passato rimosso che interrogano i personaggi del film, lo spettatore e lo stesso statuto dell'immagine e della visione.

Nel suo saggio *La guerra d'Algeria. Da Godard ad Haneke: la storia che non si può dire*²³⁸ Lucilla Albano lavora sulle analisi di tre film del 1963, *Le petit soldat* (Jean-Luc Godard), *Desideri nel sole (Adieu Phillipine)*, Jacques Rozier), *Muriel* (Alain Resnais) e del più recente *Niente da nascondere (Caché)*, Michael Haneke, 2005). Nei film, con cifre estetiche e plot diversi si intrecciano storie individuali e memorie collettive, in

²³⁸ Il saggio di Lucilla Albano sarà pubblicato a breve sugli Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi Cinematografici, Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo (Di.Co.Spe.) dell'Università di Roma Tre Il testo ci è stato reso gentilmente disponibile dall'autrice. Le citazioni non hanno pagina di riferimento.

questo caso il passato che torna è quello della guerra d'Algeria. Nel film di Haneke, come nei precedenti, (considerando le loro diverse sensibilità estetico-linguistiche) il cinema e il discorso sull'immagine diviene veicolo per un incontro-scontro con un alterità non detta, non vista che continua ad interrogare il presente e ispira il cinema stesso.

Il contesto di forte censura francese rispetto al tema determina una fatica nell'elaborazione di un passato non così remoto (la guerra di liberazione algerina avviene tra il 1954-1962), che taciuto nel discorso pubblico, emerge nell'arte e nel cinema. Albano rintraccia nell'estetica moderna, nell'autoreferenzialità e nell'andamento libero, frammentario e lirico, della narrazione e del montaggio, le caratteristiche estetiche comuni a i quattro testi. Oltre a queste l'autrice riscontra una comune sensibilità estetica e drammaturgica sulla guerra che "attraverso accenni e indizi, creano un taglio, una faglia all'interno del tessuto narrativo, un vuoto piuttosto che un pieno, un'assenza piuttosto che una presenza: vuoto e assenza che si installano nel cuore del film, producendo un'ellissi che fa sanguinare il testo". In *Niente da nascondere* il passato ritorna irrompendo con inafferrabilità e insistenza nella vita del protagonista Georges Laurent e della sua famiglia (la moglie, interpretata da Juliet Binoche, e il figlio adolescente) attraverso l'arrivo di una videocassetta che riprendono frontalmente e in campo lungo la strada e l'ingresso della loro casa. Come sottolinea Albano, e anche Rosamaria Salvatore nella sua interpretazione psicoanalitica del film che illustreremo successivamente, il passato e il rimosso tornano anche attraverso le varie forme del perturbante e gli incubi che Georges fa sulla sua infanzia, quando

allontanò per gelosia un bambino algerino orfano²³⁹ che i suoi genitori volevano adottare.

Spostando la responsabilità degli effetti devastanti della guerra d'Algeria, del colonialismo e del razzismo sulle spalle di un bambino – per definizione non eticamente responsabile - Haneke riesce ancora di più che negli altri film, basati su personaggi confusi o inconsapevoli, a far sentire il peso della responsabilità di ognuno e della società intera nei confronti della guerra coloniale.

I fantasmi del passato, quelli che spiano e ci osservano disturbando la nostra quiete, conquistata con il silenzio, tornano nel film anche fisicamente: Georges incontrerà Majid adulto e suo figlio. Dopo il suicidio violento del primo davanti agli occhi di Georges, sarà suo figlio a cercare il figlio di Georges forse per continuare a far tornare il fantasma del rimosso. Come scrive giustamente Albano

La visione che questi autori offrono della guerra d'Algeria, non potendo essere né un discorso di verità, né di denuncia, impraticabili entrambi, prende una strada diversa, compie una deviazione, deviazione che assume, nel campo dell'arte, la ben nota definizione di straniamento che, oltre a prolungare la difficoltà e la durata della percezione, come diceva Sklovskij, pone elementi di visionarietà, piuttosto che di conoscenza o di informazione nei confronti dell'oggetto di cui parla, sfuggendo così alla contingenza del proprio tempo. [...] La guerra d'Algeria non è però neppure raccontata, sia chiaro, attraverso l'omissione, l'attenuazione o la minimizzazione. [...] Non offrono soluzioni narrative, non stabiliscono cause uniche, ma molteplici e neppure chiaramente individuabili.

Il film diventa dunque, occasione per un intenso lavoro psicoanalitico intra ed extra diegetico. Tra i personaggi, tra chi guarda e chi è guardato, tra il cinema e la memoria, tra lo spettatore e il filmico.

²³⁹ I genitori naturali del bambino furono uccisi nel 1961 durante la repressione di una manifestazione del Fronte di Liberazione Nazionale a Parigi.

Le riflessioni sulla visione, la memoria e l'assenza o elaborazione del rimosso nel cinema si prestano (oltre ad una lettura come la nostra, più ispirata dagli studi post coloniali) anche con forza a interpretazioni di ispirazione psicoanalitica. A tal proposito ricordiamo, accanto a questa analisi di Albano l'analisi psicoanalitica del film di Haneke di Rosamaria Salvatore al Convegno di Cinema e Psicoanalisi del 2006.²⁴⁰

Nel suo saggio *Dal nascosto al ritorno. La posizione dello sguardo in Caché* Salvatore descrive come il ritorno del passato e del rimosso si snodi nel rapporto tra le dinamiche dello sguardo, lo statuto dell'immagine e la ricerca di verità, sia a livello diegetico tra i personaggi che rispetto alla posizione spettatoriale. Le immagini iniziali si configurano come uno schermo-specchio della percezione spettatoriale e tra rimandi e eterogeneità si intrecciano con una generale opacità e sfuggevolezza dell'immagine come verità. È proprio lo sguardo nella sua reversibilità a innescare e animare i rapporti di desiderio con l'alterità e con il perturbante. L'essere guardati, prima di guardare determina una percezione dell'enigma che mina la certezza identitaria. Scrive Salvatore che "La presenza insistente dello sguardo sta lì ad evocare un punto di reale traumatico, mai assimilato e mai composto in rappresentazione che improvvisamente appare e lo riguarda"²⁴¹. L'analisi della studiosa si concentra in particolare sulle sequenze dei due sogni/incubi di Georges nei quali vengono messe in scena l'omissione della colpa, tutto è organizzato imponendo la verità soggettiva del desiderio di eliminare l'Altro attraverso l'affermazione della propria finitezza e il potere dello sguardo.

²⁴⁰ Gli Atti del XII Convegno Internazionale di Studi Cinematografici (Di.Co.Spe. Università Roma tre) dedicato a "Cinema e Psicoanalisi" sono stati pubblicati in L. Albano, V. Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata, 2008.

²⁴¹ *Ivi*, pag.195.

Partendo da un'interpretazione del film di tipo psicoanalitico Rosamaria Salvatore si avvicina anche all'approccio postcoloniale, del quale troviamo traccia anche nello studio di Albano: "Georges non riesce a prendere su di sé la propria storia ed ecco che questa ritorna sotto forma di sguardo esterno, diffuso e minaccioso [...] macchia di una cultura, quella occidentale, che non interroga la propria Storia"²⁴².

Nel 2006 all'interno della proposta culturale della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro viene dedicata una sezione "S.O.S. Europa" ad una serie di documentari che indagano le tematiche dell'immigrazione e della marginalità europea²⁴³. Tra questi vogliamo ricordare *Forsaken Paths* (2006) della documentarista Ruya Arzu Koksak, *Welcome Europa* (2006) di Bruno Ulmer e *Can Tunis* di José Gonzáles Morandi e Paco Toledo. Il primo è un viaggio nella transumanza che alcune comunità rurali turche del Mar Nero continuano a fare tra pascoli di montagna e collina. Sono soprattutto le donne di tre diverse generazioni (20, 27 e 70 anni circa) le protagoniste del film che si dividono nel tentativo dolce e sincero di conservare le proprie tradizioni e le difficoltà della partenza verso la città alla ricerca di lavoro e futuro. L'occhio della regista è discreto e partecipa posandosi lieve sui volti delle persone intervistate, sulle gambe delle donne che camminano sui sentieri di montagna tra le pieghe delle gonne dai motivi floreali e coloratissimi. Il documentario del regista

²⁴² *Ivi*, pp. 200-201.

²⁴³ Vorremmo ricordare brevemente un altro film presentato in occasione della 43a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, che non fa parte della sezione indicata ma della selezione dei film per la Piazza. *Dol* (Hiner Saleem, 2006) è ambientato lontano dalle sponde del Mediterraneo ma è proprio sul confine, tra i confini, tra il Kurdistan turco, iracheno e iraniano, in una terra dove il desiderio di identità, di appartenenza si intreccia con l'amore, la memoria, la violenza, la resistenza e il viaggio.

di origini marocchine Bruno Ulmer è più esplicitamente di denuncia che si costruisce però attraverso un'estetica accattivante, un montaggio veloce e netto da videoclip. Tra le luci al neon delle insegne e delle stazioni e gli squarci bui e umidi dei centri urbani il regista insieme allo spettatore incontra i giovani immigrati che, soprattutto dal Maghreb e dal Medio Oriente, affollano silenziosi le metropoli europee. Ulmer ci racconta con durezza e sensibilità l'angoscia di queste identità dislocate, disorientate e violate alle quali è negato l'ascolto. Queste esistenze sono lasciate al margine, anche nel cuore delle grandi metropoli, e vivono tutte le difficoltà dovute all'indigenza, all'impossibilità di comunicare, dovuta alla mancata conoscenza della lingua dei paesi ospitanti, e alla sofferenza del non riuscire più a raccontare le loro storie di prostituzione o povertà ai parenti lontani e neanche ad inventare versioni alternative. Il documentario *Can Tunis* è ambientato invece a Barcellona durante i lavori di demolizione del *barrio* gitano di Can Tunis, lo sguardo dei registi accompagna senza essere invasivo gli abitanti del quartiere, in particolare il dodicenne Juan e la sua famiglia allargata, tra degrado e lotte contro la demolizione del vecchio in nome di un design pulito e nuovo.

Sempre nello stesso hanno escono molti film che ci sembra trovino posto nella nostra cartografia liquida del cinema "di confine" mediterraneo: *Lettere dal Sahara* (2006, Vittorio De Seta), *L'orchestra di Piazza Vittorio* (2006, Agostino Ferrante), *La Leyenda del Tiempo* (2006, Isaki Lacuesta), *La terra* (2006, Sergio Rubini), *La sconosciuta* (2006, Giuseppe Tornatore), *Il mio paese* (2006, Daniele Vicari). I testi sono molto diversi e passano da registri narrativi più classici a quelli più esplicitamente documentari.

Lettere dal Sahara (2006, Vittorio De Seta) tenta, con un approccio tra il documentaristico e la parabola lirica, di raccontare la storia di un ragazzo africano che parte sul barcone per approdare prima a Lampedusa, poi vicino Firenze da una cugina, poi a Torino e che infine decide di tornare nella sua terra ormai “straniero in ogni posto”. Il film si perde in una retorica piatta e senza eccessi che dipinge un “buon selvaggio”, istruito, gentile, onesto e credente che scappa dalla povertà, dal degrado dell’immigrazione nel sud Italia, dalla bella casa della cugina, che però considera ormai troppo lontana dalle sue tradizioni, e dalla solidarietà e pace claustrofobica torinese interrotta da un atto di razzismo gratuito che lo convince a tornare in Africa. Ci sembra che l’immigrato, anche nella sua immagine più pulita e corretta, non riesca a trovare un suo spazio e la sua identità diasporica non trova pace.

L’Orchestra di Piazza Vittorio è un documentario diaristico che segue la realizzazione del progetto musicale e culturale della formazione di un’orchestra stabile di Piazza Vittorio e la riqualificazione di alcuni spazi storici del quartiere romano. Agostino Agreste segue Mario Tronco, tastierista degli Avion Travel, nella sua ricerca dal rione Esquilino (il quartiere che circonda Piazza Vittorio, un’area abitata prevalentemente da immigrati) e le periferie romane alla ricerca dei musicisti dell’orchestra.

Il film spagnolo *La Leyenda del Tiempo* conserva un approccio estetico sostanzialmente documentario, è aperto all’inatteso che insorge della storia e ad una temporalità dilatata che rispetta il movimento dei personaggi negli spazi. Il film racconta due storie ambientate entrambe sull’Isola di San Fernando nella baia di Cadice²⁴⁴. La prima è

²⁴⁴ Il regista alla ricerca delle tracce del cantante Camarón de la Isla incontra storie che sente il desiderio di narrare, tra finzione e documentario. Il titolo del film cita il titolo di un album del cantate (*La Leyenda del Tiempo*, 1979).

quella del ragazzino gitano Israel (Isra) che, nato sull'isola, vive con la sua comunità e ha smesso di cantare dalla morte del padre, un gran cantante nella tradizione del *cantaores* gitani, e passa le sue giornate tra la scorribande nella desolazione del sobborgo e la sua comunità rumorosa sperando di poter andare via. La seconda è la storia di Makiko, ragazza giapponese che arriva sull'isola con il desiderio di imparare a cantare il flamenco nel ricordo di Camarón. Le voci e le storie dei due sono diverse, Isra vive nel presente e in un'apertura al contingente sempre costante, l'alterità di Makiko è più strutturata, meno flessibile.

La terra di Rubini è un film nel quale il Sud, la famiglia, il passato torna nella memoria, nel sogno e si fanno immagini perturbanti nella mente di Luigi (Fabrizio Bentivoglio) che tornano nel suo paese in Puglia chiamato a chiarire insieme ai fratelli delle questioni di proprietà.

Il film si apre proprio con delle immagini confuse, di un bicchiere di vino rosso che cade sul tavolo, delle urla paterne, noi le vediamo come soggettive basse sul tavolo, quelle di un bambino. Sono i ricordi di Luigi bambino, che tornano anche a distanza di tempo e nello spazio: il protagonista, mandato in collegio al Nord da bambino, è ora un affermato professore di Filosofia. Torna in Puglia e ritrova i suoi fratelli: Michele, un politico rampante della zona (Emilio Soffrizi) che si scopre avere debiti e problemi con la mafia, il giovane Mario (Paolo Briguglia) vicino agli ambiente cattolici e del volontariato e Aldo (Massimo Venturiello) scostante e iroso che vive nella vecchia masseria di famiglia. È proprio di queste proprietà che si deve decidere la vendita forzata dalle richieste di denaro di Tonino (il viscido e perfido mafioso interpretato dallo stesso Rubini) a Michele. La vicenda si svolge assumendo le luci e i ritmi di un

thriller ma ci sembra forte il richiamo ad un ritorno del passato e della memoria attraverso il viaggio fisico verso Sud (nel sole, nel mistero, la tradizione²⁴⁵), verso “la terra”, verso un’idea di proprietà e appartenenza necessarie ma strette e scomode. E nel film il punto di vista è quello dell’“esiliato”, dello “straniero” che conosceva nei suoi ricordi e nella sua infanzia quel mondo ora lontano. Luigi, tornando a casa, si riscopre parte di questo Sud un po’ immaginario e fantasmatico, si riconosce vicino a quel mondo quando si guarda allo specchio nella figura della sua fidanzata (Claudia Gerini, che lo ha raggiunto al paese) che è più radicalmente “altra” ma capisce con lui la necessità di accogliere la complessità e il mistero.

Il film di Giuseppe Tornatore *La sconosciuta* (2006) è invece una storia di immigrazione e riscatto raccontata attraverso un *thriller*, tra flashback e primi piani intensi della protagonista. Irena continua a guardare tutto e anche a spiare quello che rappresenta la sua speranza di vita, è naturalmente essa stessa oggetto costante dello sguardo curioso e anche invadente di chi la incontra, questi sguardi e indagini diventeranno l’anima stessa della diegesi.

La protagonista sembra quasi tentare di raggiungere i suoi scopi (che all’inizio non capiamo ma che nel corso del film ci vengono introdotti) attraverso un iniziale ribaltamento di questo guardare: è lei che spia dalla finestra la casa dove andrà a lavorare e le persone che vi abitano. È vero però che il suo sguardo è sempre celato: la

²⁴⁵ Nel film il ritorno, il giallo e il paese sono pervasi da un forte senso (ed estetica) del sacro. Rubini fa delle lunghe panoramiche sui paesaggi assolati e pietrosi, il bianco delle pietre e il mistero della violenza, la processione del Venerdì Santo con la sfilata in costume delle Passioni Cristo è uno dei momenti più intensi del film durante il quale si consuma l’omicidio di Tonino. Il Sud è mito cristiano della morte e della sacralità.

sua figura e i suoi scopi - e che questo suo essere oggetto di sguardo dei personaggi e dello spettatore - continuano per tutto il film. Nonostante i grandi cambiamenti della storia, questa condizione si conserverà, per questo tentativo di emancipazione e liberazione esasperato sarà comunque punita.

Il film di Vicari ripercorre il viaggio di Joris Ivens di *L'Italia non è un paese povero* (1959) che, partendo da Gela, risale l'Italia fino a Venezia. Il documentario di Ivens fu commissionato dall'Enel che alla fine degli anni cinquanta aveva iniziato la sua campagna industriale nel Sud Italia, insieme alla Fiat e alle grosse realtà industriali del Nord. Ivens e Vicari ripartono da lì, il primo registra il risveglio della cittadina, fino a poco prima sconosciuta ma che grazie al petrolio e alla televisione può sollevarsi da un degrado diffuso, tra pescatori, matrimoni tra una ragazza del Sud e il figlio di un industriale piemontese e famiglie che vivono nella povertà assoluta²⁴⁶. Vicari riparte dalle stradine e dai pescatori di Gela, che oggi sono giovani siciliani che tornano a questo mestiere dopo essere stati licenziati come operai specializzati nell'industria pesante. Segue poi il viaggio nel pullman delle famiglie meridionali che si trasferiscono in Germania per lavoro: "I migranti partono perché sognano una vita migliore e nel loro cuore sognano il loro paese, che non è né migliore né peggiore, è semplicemente il loro paese che un po' li ha traditi e un po' li ha abbandonati. Il mio paese è così, è stato sognato tante volte ed ogni volta si è rivelato diverso da ciò che sembra, da quello che ha deciso di mostrare." Con queste parole la voce narrante di Vicari accompagna il loro viaggio e poi inizia a montarlo con sequenze delle discussioni e riunioni sindacali per

²⁴⁶ Il documentario di Ivens non venne mostrato nella sua versione originale sulla televisione italiana, furono tagliate le sequenze che ritraevano quella povertà che doveva rimanere invisibile negli anni del boom economico e fu cambiato anche il titolo in *Frammenti di un film di Joris Ivens*.

gli scioperi nello stabilimento siciliano della Fiat di Termini Imerese. Passando per le realtà di piccole aziende agricole siciliane, continua verso Nord, prima fermandosi al Centro Ricerche Casaccia dell'Acea (vicino Roma) dove l'eccellenza è opera di ricercatori con i salari più bassi d'Europa e del Mondo, poi a Prato dove ci si confronta con la concorrenza della produzione cinese, fino in Veneto (tra l'Interporto e Marghera) dove torna sul rapporto malato tra ricerca e industria e sui grandi scenari imprenditoriali che decidono per le piccole realtà locali.

La fine del documentario è guidata dalla voce di un uomo, ricalcata da quella di Vicari: il passaggio dall'industriale al postindustriale non può essere visto ingenuamente come un passaggio da un'epoca all'altra, ma con una consapevolezza che però non deve spegnere la speranza nel futuro, "la paura del futuro che tradisce che è davvero la vecchiaia dell'occidente". In questi anni sono molte le indagini di stampo documentaristico sul territorio europeo, e vorremmo ricordare brevemente la proposta di Corso Salani che tra il 2006 e il 2007 realizza il progetto *Confini d'Europa* (2007) che comprende sei episodi: #1 *Ceuta-Gibilterra*, #2 *Rio de Onor*, #3 *Imatra*, #4 *Talsi*, #5 *Chisinau*, #6 *Yotvata*.

Le aree toccate sono da ovest le colonne d'Ercole (*Ceuta-Gibilterra*) dove si sfiorano Europa e Africa, un piccolo villaggio del Portogallo (*Rio de Onor*), la Finlandia al confine con la Russia (*Imatra*), la Lettonia tra Russia e Danimarca, piccola terra di incontro tra lingue, religioni diverse (*Talsi*), la Romania, da dove il regista parte con la sua guida verso la più povera Moldavia (*Chisinau*), e Israele (*Yotvata*), dove seguiamo un'attrice israeliana che vuole scoprire il mondo "altro" dei kibbutz tra passato e presente.

Sono questi non-luoghi di confine, fuori e in mezzo al senso di appartenenza e dislocazione che interessano il regista, e sono i personaggi femminili (attrici, giovane studentesse) che lo affasciano nelle loro fughe dai cuori pulsanti dell'Occidente, nelle loro ricerche identitarie, nelle loro curiosità.

Lo stare sul confine di Salani si dispiega su più livelli, sul piano estetico e tecnico il regista lavora tra documentario e finzione (gira in digitale, con l'aiuto di troupes sempre leggere, poco numerose), indaga le zone di confine dell'Europa, lo spaesamento e l'incomunicabilità, piccole comunità, solitudini, con modalità produttive completamente indipendenti e di confine nel mercato contemporaneo²⁴⁷.

La guida che lo accompagna nei suoi viaggi e osservazioni è un personaggio femminile che abita quel confine e che viene coinvolta nell'idea che il documentario è la prima delle fasi di realizzazione di un film che verrà girato in futuro. Questo elemento finzionale si accompagna ad uno sguardo e a tecniche sostanzialmente documentarie, lo sguardo del regista è molto intimo e personale, anche quando a girare è l'occhio comunque vicino dell'operatore. Salani lascia che lo sguardo indagli gli spazi, spesso desolati e silenziosi, senza essere invadente, li lascia parlare nei loro silenzi e nei piccoli gesti.

²⁴⁷ *Confini d'Europa* è prodotto da Vivofilm con la collaborazione di Rai Tre – Fuori Orario. In questo caso la produzione e distribuzione non sono indipendenti ma sono comunque di nicchia e il rapporto di conoscenza tra Enrico Ghezzi e Salani assicura quella libertà cercata nella scelta precedente della produzione indipendente.

Nel 2007²⁴⁸ troviamo due pellicole, che abbiamo già citato nelle ultime pagine (*Cous Cous* di Abdel Kechiche e *Ai confini del paradiso* di Fatih Akin), che diventeranno anch'esse oggetto delle analisi dei film del paragrafo successivo e che a nostro avviso si collocano come due esempi estremamente interessanti e intensi di un cinema che lavora con il pensiero della relazione e della differenza.

Avvicinandoci alla fine del nostro percorso che ha più o meno seguito lo scorrere del decennio che ci eravamo proposti di indagare scopriamo, appena fuori da questo intervallo temporale, tre proposte filmiche molto diverse ma che rispecchiano forse le diverse facce del paradigma mediterraneo. Del 2009 è il piccolo film-documentario *Non è ancora domani* (*La Pivellina*, Tizza Covi e Rainer Frimmel, 2009) che ci regala un sensibile racconto di incontro tra differenze sul margine della periferia romana. Il film è stato presentato in molti festival internazionali (da Cannes alla Mostra di Pesaro) ottenendo numerosi riconoscimenti. È un ritratto onesto e discreto di una piccola comunità circense che ormai è ferma da anni nelle roulotte nel cuore del quartiere popolare romano di San Basilio. Patti, la protagonista femminile trova, cercando il suo cane, una bimba di due anni in un parco, in tasca un biglietto della madre che scrive che la tornerà a prenderla. La donna porta con sé la piccola Asia che resterà per qualche giorno con lei, il marito Walter, il giovane Tairo e gli altri membri della comunità,

²⁴⁸ Sempre dello stesso anno è il film libanese di *Caramel* (Nadine Labaki, 2007) ambientato nella Beirut degli anni ottanta. Il film è un ritratto corale al femminile della femminilità stessa e anche del suo modo di accogliere la differenza (di *gender*, di opinioni, di difficoltà). Le donne si incontrano nel salone di bellezza della protagonista (interpretata dalla regista del film) nel quale parlano di femminilità, intimità, relazioni, guerra. I toni, le luci, le malinconie e la quotidianità non diventano mai scontate e colorano l'intrecciarsi di sei storie al femminile che rimangono in equilibrio senza forzature narrative.

aspettando un prossimo domani il ritorno della mamma. La macchina da presa indaga questa realtà marginale con un occhio documentaristico, la camera a mano si inserisce con discrezione negli scambi tra i personaggi, la narrazione non è viziata da strategie accattivanti ma lascia posto ad una temporalità relazionale reale, la sceneggiatura è scritta e la recitazione guidata ma sostanzialmente libera risulta estremamente naturale.²⁴⁹ Scopriamo quindi, anche in questo film, una Roma periferica, subalterna, abitata da un'umanità che sfugge a definizioni piene e dominanti e che "sul confine" trova ancora una spinta solidale autentica senza ostentazione o retorica alcuna.

L'altro film molto recente che citiamo per chiudere la nostra indagine a ridosso dell'oggi è *Welcome* di Philippe Loiret ambientato su un altro confine marittimo francese, quello ad est, a Calais, dove si ritrovano migliaia di migranti che sognano il Regno Unito come possibile riscatto, dopo le delusioni dell'Europa del Sud. I protagonisti sono ancora due uomini: Vincent Lindon insegnante di nuoto che sta divorziando dalla moglie impegnata nel volontariato proprio a sostegno degli immigrati, e il giovane Bilal, diciassettenne kurdo in fuga dall'Iraq. Il giovane desidera raggiungere Londra dove lo aspetta la sua fidanzata, che sta per essere costretta ad un matrimonio combinato con uno zio economicamente "sistemato" e più anziano. Bilal prova subito ad attraversare la Manica, il tentativo fallisce drammaticamente, uno dei fuggiaschi, nascosti in un camion con delle buste di plastica intorno al viso (per coprire il respiro che può essere percepito dagli attrezzi sofisticati con i quali i poliziotti controllano i camion al porto) muore soffocato e loro vengono scoperti proprio per

²⁴⁹ Gli attori sono tutti non professionisti, vivono realmente insieme in quelle roulotte che vediamo nel film e lavorano come circensi. La coppia di registi li conosce da anni, ha conquistato la loro amicizia e questo rapporto favorisce la sincerità estetica del film.

colpa di Bilal che non ce la fa più a respirare (racconterà poi che era stato già costretto a quel trattamento nelle carceri turche). Il giovane chiede a Simon (Lindon) di insegnargli a nuotare e quando l'uomo si fa spiegare il motivo di tale caparbia volontà inizia ad affezionarsi a lui, al suo coraggio e alla sua determinazione e a riconoscere probabilmente in lui l'assenza di queste qualità. Il ragazzo poi fallirà nel suo tentativo natatorio e morirà durante la traversata, Simon ha la firma obbligatoria in questura da quando è stato scoperto ad aiutare degli immigrati irregolari e la polizia lo avverte che hanno ritrovato il corpo del ragazzo ad 800 metri dalla riva inglese. L'uomo va a Londra a comunicare la notizia alla ragazza ed è pronto a tornare a casa, ad un modo diverso forse di guardare sue responsabilità e difficoltà relazionali.

Il film ha toni semplici ed il suo intento è dichiaratamente civile e di denuncia verso le sofferenze dell'immigrazione clandestina, i destini spersonalizzati e violati e la durezza delle norme che cercano di arginarla rendendo la vita difficile alle attività di volontariato e alla solidarietà umana. La denuncia assume toni sentimentali e intimistici e nonostante la riuscita emotività e la descrizione di uno spaccato poco indagato, non ci sembra approfondisca la complessità relazionale e la trattazione retorico-discorsiva dell'alterità migrante. È comunque un buon ritratto di una realtà come quella di Calais urgente e dura, ancora una terra di confine sulla quale si affollano identità multiple, scosse, dislocate.

Per concludere vorremmo accennare ad una produzione non mediterranea ma che fa del mare, dell'immigrazione oggetto d'indagine privilegiato. Isaac Julien un giovane regista inglese di colore lavora da anni, fin dal suo documentario su Franz Fanon sul rapporto tra alterità, *blackness* e *gaze dynamics* e lo fa con molta cura. Ann Kaplan nella sua

lunga introduzione al volume *Looking for the Other* riporta un breve brano di Kobena Mercer proprio sull'autore "Julien overtures this double-bind (black people as objects of representation and as forbidden access to the means of representation) as the black subject "looks back" to ask the audience who at what they are looking for".²⁵⁰

Noi crediamo che questo sforzo di Julien verso la complessità di questa doppia e multiple *bind* e *occupancy*, emerga con nuova pregnanza e attualità nel suo recentissimo lavoro *Small Boats (Western Union: small boats, 2007, Isaac Julien)* un'installazione video che comprende una trilogia di schermi che includono anche due suoi lavori precedenti *True North* (2004) e *Fantôme Afrique* (2005).

Nei tre quadri video dell'installazione troviamo quindi i paesaggi gelidi, bianchi e aridi dell'Islanda e del nord della Svezia di *True North*. Il regista ripercorrendo il viaggio di Matthew Henson, esploratore afro-americano che partecipò all'inizio del Novecento ad una spedizione ufficiale verso l'Artico. Questi paesaggi sublimi diventano protagonisti insieme agli appunti del viaggio.

In *Fantôme Afrique* l'autore lavora ancora su un'indagine dei rapporti tra spazio, tempo, cultura e fantasia attraverso la giustapposizione di immagini diverse: quelle della società urbana africana contemporanea registrate a Ouagadougou (uno di più importanti centri per la cinematografia africana), gli spazi aridi del Burkina Faso, le eco dei fantasmi dell'africanità come fantasia e immaginario occidentale delle immagini d'archivio dell'epoca coloniale. Davanti a queste immagini che cambiano vediamo muoversi una coppia di ballerini africani. La riflessione di Julien sui rapporti tra spazio, cultura, fantasia, immaginario avviene quindi attraverso un lavoro di giustapposizione. Nel terzo

²⁵⁰ A. Kaplan, *Looking for the Other*, op. cit., pag. 9.

film *Western Union: small boats* (2009) troviamo le immagini dei viaggi attraverso il Mediterraneo delle piccole barche dei migranti africani e asiatici che scappano dalla fame, dalla guerra, dalla disoccupazione africana e dalla violenze libiche. Ora la spedizione, i deserti di ghiaccio, le escursioni nell'aridità o nei fantasmi, diventano fughe disperate. I colori delle immagini sono vividi, il blu del mare, i bianchi delle piccole barche di pescatori dove viaggiano corpi ammassati, l'alterità rimossa e fantasmatica che torna a disturbare il chiarore delle spiagge siciliane e degli scogli. Spesso l'Altro non arriva e viene sepolto dalle acque di un mare che è connessione e incontro ma anche spazio che rende possibile la rimozione della differenza e del politico.

3.3. Border filming: proposte di analisi del film.

3.3.1. Lontano (Loin, André Techiné, 2001)

Lontano (Loin, André Techiné, 2001²⁵¹), è un'opera contemporanea che lavora proprio su quella zona di confine tra la sponda nord e sud del Mediterraneo e sulle retoriche del

²⁵¹ Il film di Techiné è un adattamento del romanzo *Le Citron* di Mohammed Mrabet (1969). *Lo scrittore marocchino si trasferì a Tangeri prima che questa fosse dichiarata International Zone. Lavorò come boxer e barista viaggiando tra Spagna e Stati Uniti. Quando tornò a Tangeri nel 1960 conobbe Jane Bowles e suo marito Paul, due compositori e scrittori americani con i quali nacque una forte e importante amicizia. Mrabet iniziò a concentrarsi sulle storie che aveva sentito e su quelle da lui create, Paul Bowles decise di trascriverle e pubblicarle ed ebbero molto successo. Il primo romanzo tradotto e pubblicato uscì nel 1967 e due anni dopo pubblicò *Le Citron* (*The Lemon*, nella versione inglese). Le storie e la prosa di Mrabet diventano di racconto in racconto sempre più evidenti terreni di confronti e repulsione tra le due culture, nord africana e europea. La sceneggiatura di *Lontano* è riadattata e scritta*

viaggio alla ricerca delle proprie radici, sulle rappresentazioni del rapporto con il passato, dell'incontro con l'Altro e delle identità diasporiche.

Il film è del regista André Techiné che nella sua carriera lunga e produttiva, si dedica, con una ricca continuità espressiva e con una sensibilità sempre attenta, alle rappresentazioni di identità complesse e in movimento. Ambientato tra l'Europa e il Maghreb, *Lontano* rimane proprio sull'area del confine tra Spagna, Andalusia e il continente africano, a Tangeri: un luogo di passaggio, una "zona internazionale", una terra di nessuno, dove tutti sono e sembrano in transito, emblema di un movimento fluttuante e diasporico più ampio, pieno di partenze senza meta precisa e di ritorni soltanto temporanei.

I protagonisti sono tre giovani in movimento circondati da una comunità di personaggi ampia e osmotica che si crea e ricrea, rimescolandosi fuori e dentro i legami relazionali tradizionali e le loro retoriche.

La scelta del titolo, ha dichiarato il regista, evoca l'idea del viaggio richiamando quindi più livelli di movimento anche nella trasformazione e costruzione dei personaggi stessi e delle loro relazioni. Ognuno di essi è come se dialogasse con delle aspettative, delle frustrazioni ma anche con consapevolezza diverse sul confine, appunto, ognuno in transito e "aperto alla differenza" e ad un mondo possibile.

Il film è diviso in tre "capitoli" segnalati dai rispettivi tre titoli su fondo nero che elencano i tre giorni in cui si svolge la storia. I capitoli sono aperti da un piccolo

da Techiné e Faouzi Bensaidi (regista e uno tra gli interpreti del film, è il ragazzo arabo che prende accordi con Serge per il trasporto di *hashish*).

prologo, c'è sempre lo stesso *leitmotiv* musicale che accompagna questi brevi momenti introduttivi e di decompressione tra una giornata e un'altra (nel primo il prologo precede il nero col titolo del "Primo giorno" e alle immagini e alla musica si sovrappongono i titoli del film).

La musica (diversa dal *leitmotiv* citato) caratterizza anche il viaggio che Serge compie sul suo camion, è una musica diversa cantata da una voce femminile africana forte e squillante²⁵². La ritroviamo tre volte nel film in occasione dei tre viaggi (il primo e l'ultimo più propriamente detti, il secondo è lo spostamento di Serge prima di ripartire), la canzone inizia quando Serge guida il suo camion.²⁵³

Nei tre giorni durante i quali si svolge la storia si rincorrono incontri, saluti, opportunità perse, attesa per grandi decisioni rimandate o impellenti, dure prove, scelte che cambiano, desideri confusi.

I protagonisti del plot sono Serge (Stéphane Rideau), un giovane camionista francese che viaggia tra Tangeri e la Spagna, Sarah (Lubna Azabal), la giovane donna marocchina innamorata di Serge che alla morte della madre non sa se partire per il Canada o rimanere a Tangeri, e Said (Mohamed Hamaidi), il ragazzo marocchino che ha deciso di scappare in Europa. Attorno a loro troviamo gli altri membri di questa

²⁵² La canzone è *Senie*, cantata da Angélique Kidjo.

²⁵³ Il primo viaggio è quello tra Algesiras e Tangeri (Serge sul ponte guarda il mare, la schiuma, arriva al porto e la musica finisce con l'apertura della cabina del camion). Il secondo è quello di Serge sul camion per incontrare i trafficanti che dovranno caricare il mezzo (vediamo i riflessi sui vetri, gli impianti eolici sulle colline che attraversa, tra oggettive e soggettive) e finisce nella dissolvenza incrociata su François e Said che fanno il bagno al mare. Il terzo nel finale dopo che Serge ha fatto salire Said in cabina e si scambiano una battuta, il camion riparte da Tangeri per Algesiras (tra soggettive, riflessi sul vetro del camion che entra nella nave e il campo lungo della nave che parte dal porto nel mare) fino allo stacco sul nero con i titoli che salgono.

comunità allargata: Farida (donna marocchina single che durante il film è incinta e lavora sostanzialmente serena nel suo negozio di ottica a Tangeri), James (l'intellettuale esotista inglese trasferitosi in Marocco molti anni prima, che continua a vivere e crogiolarsi nel ricordo di quello che fu), François (il giovane regista francese interessato alle storie di chi cerca di scappare), Emily (la cognata di Sarah, scrittrice marocchina emigrata in Canada), Nezha (la ragazza marocchina datrice di lavoro di Serge).

L'idea di diaspora diventa quindi riconoscimento di una necessaria eterogeneità e diversità (identità che convive e dialoga con la differenza, che si forma e trasforma costantemente attraverso la differenza). In questo modo tutti i personaggi, come abbiamo detto, sono in divenire, non cristallizzati.

Abbiamo visto come la condizione diasporica sia vista come tensione, sospensione, dolore ma anche fluidità, assimilazione e contaminazione, diventando anche elemento centrale nei processi di appartenenza e costruzione identitaria e determinando una rimappatura delle storie culturali necessariamente lontana da ogni essenzialismo ed universalismo.

Le riflessioni sul confine sono sicuramente parte integrante e costitutiva delle analisi sui fenomeni migratori e sul concetto e condizione di cittadinanza e appartenenza; ma la condizione diasporica si dimostra anche esperienza performativa della differenza.

L'intero film è una riflessione sul concetto di identità e di perdita di questa. La storia si muove sempre tra due poli: import ed export, passato e presente, morte e vita.

C'è la Tangeri di ieri e di oggi. Nel film il movimento è continuo, a volte sembra solo una perdita, non c'è un intento romantico nella rappresentazione del viaggio, forse perfino nella fuga sperata e cercata di Said. C'è una continua trasformazione,

cambiamento, oscillazione e incontriamo diverse opinioni e considerazioni dei personaggi rispetto al viaggio, al partire, al restare, alla condizione diasporica. Serge è diviso tra luce e oscurità in modo non uniforme, tra l'insoddisfazione, la passione e la luminosità e sembra confrontare il suo nord razionale e illuminato con il sud mediterraneo, sempre vitale e confuso.

Sarah non sa cosa vuole, prende delle decisioni, fa dei tentativi, ma ancora non sa capire se andare o restare e non sa qual'è la sua casa. Anche Serge è confuso e non sa cosa fare, vive con difficoltà la complessità che lo circonda, scappa e torna continuamente. Ci sembra che il personaggio femminile sia – nella sua indecisione - più aperta alla contingenza e allo scorrere degli eventi. Farida ha deciso di rimanere a vivere nel Marocco di oggi. Il ritorno di Emily sembra dettato dalla volontà di confrontarsi con il passato e con una temporalità marocchina nella quale è possibile lavorare sull'elaborazione del lutto di suo figlio. Anche il suo libro *Illusione identitaria* esplicita una riflessione profonda della donna sulla sua condizione multipla e complessa ancora sospesa tra passato e presente. François sta pensando al suo progetto per un film su due gemelli che vogliono andare in Europa, infine c'è Said che sta aspettando da tanto tempo di scappare.

Anche il rapporto con la casa - che a volte risulta quasi un'elegia - si muove incessantemente fuori e dentro l'immaginario retorico: la casa è la madre che si vuole lasciare ma con difficoltà (per Sarah), la casa è la terra dove si torna, è il luogo dove si acquisisce paradossalmente la consapevolezza di non possedere una casa, delle radici (come per Said), la casa è forse il suo camion rosso per Serge, in movimento, in attesa,

ma casa è anche la città in cui sei quello che vuoi, altrimenti è meglio che cerchi casa altrove.

La Tangeri di *Lontano* è il non-luogo, non nell'accezione di Marc Augé, che lo descrive come spazio postmoderno che ha perso il suo rapporto con l'umano e con la cultura, ma come luogo fuori da un'idea lineare di appartenenza nazionale e diventa punto di incontro di coordinate diasporiche eterogenee.

Un luogo quindi dove la scelta di rimanere nel Paese ha qualcosa di eroico e mistico, dove il viaggio si declina in avventura, speranza di salvezza, viaggio di lavoro e ricerca dell'esotico. Abbiamo visto come il viaggio non sia solo turismo o consumismo culturale, come la complessità della diaspora si confonda a volte con certo nomadismo occidentale e come i rischi di *indigenization* siano diffusi.

Il film dialoga con le retoriche mediterranee, moltiplicandole.

James, il personaggio più legato ad una certa retorica europeista del viaggio in Oriente, ha trovato, anni prima, nel Marocco il suo paradiso esotico e sembra voler conservare romanticamente dopo anni la sua fascinazione, Farida gli contesta questa sua visione estetizzante e parla di un Marocco moderno, dove c'è la televisione e il turismo; poi c'è Sarah che si arrabbia quando James dice che per un giovane marocchino sarebbe meglio partire, dice di non ripeterlo davanti a Farida, lei ha deciso di restare, "partire non è una soluzione". Vediamo quindi come la diaspora, intesa come occasione di molteplicità e differenza, diventi - come diceva Gilroy - un concetto che disturba e interroga il discorso culturale sull'appartenenza e l'identità. Lo stare sul confine, il vivere la soglia diventa condizione per pensare diversamente ai concetti di identità, multiculturalismo e

incontro con l'Altro (nella sue diverse e complesse declinazioni, anche di *gender*) evitando di ricondurli ad una nuova retorica mediterranea.

Téchiné sceglie di raccontare la frontiera fra passato e futuro, fra tradizione e modernizzazione osservando un'aera geografica tradizionalmente terreno di scontro e incontro tra dualismi sociali e culturali dove Tangeri diventa quindi il punto di passaggio fra la società fortemente islamica e quella occidentale. Ma grazie all'incontro con l'alterità i suoi film e questi luoghi di confine diventano l'occasione per stare nella complessità multipla, non duale; la confusione, la sofferenza, l'incomprensione e il piacere della relazione sono dati non dalla lotta del dualismo ma dalla radicalizzazione di questo processo che interiorizza il confine e la differenza, verso la molteplicità.

Per questo i personaggi di *Lontano*, ma anche di altri film del regista, appaiono così confusi e barcollanti di fronte all'universo che li circonda: la loro insicurezza sta nel rendersi conto delle differenze fra i diversi stili di vita, nel cercare di fuggire da tale difficoltà o, per altri, nel decidere di restare, ma comunque nel continuo e inevitabile confronto con la differenza.

Il Mediterraneo non è quindi un mare chiuso tra due sponde e rappresentato nel dualismo nord e sud, islam e cristianità, ma è forse più da considerare come un "arcipelago". L'espressione, che abbiamo illustrato nei capitoli precedenti, fa riferimento alla definizione di Europa data da Cacciari, ed è intesa come un insieme che raccoglie e connette dialetticamente²⁵⁴.

Il riferimento alla grecità mediterranea diventa però non solo il ricorso ad un passato glorificante ma il recupero di una proposta discorsiva orizzontale (*dissoi lògoi*) che non

²⁵⁴ M. Cacciari, *L'arcipelago*, Milano, Adelphi, 1997.

mira a risolvere il dubbio o l'enigma con un'imposizione verticale ma conserva sempre una revocabilità possibile del pensiero.

I personaggi del film sono contemporaneamente (come insegna Ricoeur) identità *idem* ma anche vivacemente e dolorosamente *ipse* e sperimentano quindi mutabilità e contingenza nei loro processi d'identificazione. Vediamo dunque in *Lontano* un esempio di rappresentazione che gioca con le retoriche mediterranee ma che riesce a far emergere un confine che esiste anche al di là del nostro immaginario retorico.

Il film è forte, e non si tratta di dividerlo, il film non cerca di convincerti con la logica o con una narrazione serrata e finalizzata, ma ti coinvolge nel suo lasciare splendere i sentimenti e le paure, le disperazioni e le ricerche.

La sua estetica ragionata e onesta permette in primo luogo di dar conto di più realtà differenti e ci invita a identificarci non con un attore ben preciso, ma con tutti i protagonisti della vicenda avvicinandoci prima ad uno poi all'altro.

Téchiné ci obbliga a riflettere su un medesimo fatto, mettendo a confronto due o più opinioni direttamente opposte, il che si dimostra un ottimo antidoto contro le certezze immobili della nostra realtà occidentale. Il suo occhio non fa altro che seguire, squadrare i personaggi e raccontare un pezzo della loro storia, poi si allontana con rispetto.

Il film è quindi aperto all'incontro e alla differenza; rispetta e lascia dispiegare la molteplicità nelle forme, nelle luci, nei riflessi.

3.3.2. *Exils* (Tony Gatlif, 2003)

Il film si apre con un prologo. Sentiamo una musica e la voce femminile della canzone chiede di parlare “*It’s time to speak, it’s an emergency*”. Dal nero si intravede una porzione di pelle (forse di una schiena), continuano i titoli e aumenta lentamente la luce, capiamo che è pelle e si muove. La macchina da presa fa un carrello indietro e si alza (il volume della musica si abbassa ma rimane forte), vediamo un ragazzo di spalle con la schiena nuda che sta guardando fuori dalla finestra aperta su uno scorcio di periferia (case, palazzi e una superstrada vicina sulla destra del quadro). La macchina da presa continua il suo carrello indietro, il ragazzo è completamente nudo, dentro una stanza, ha un bicchiere di birra in mano appoggiato sul davanzale ed arriva ad essere inquadrato in mezza figura. Segue uno stacco sul suo primo piano laterale e ancora uno stacco che monta il particolare del braccio che si sporge con il bicchiere sui tetti e lo lascia cadere. L’inquadratura è dal basso del palazzo e vediamo il bicchiere cadere, si sente il rumore del tonfo che coincide con lo stacco sulla mezza figura di lui da dietro. Lo vediamo girarsi verso la macchina da presa e guardare, e passiamo al suo controcampo: una ragazza nuda sdraiata sul letto che mangia in modo animalesco una crema. La posizione della macchina ci fa capire che si tratta di una soggettiva del ragazzo che la sta guardando. La macchina stacca dal corpo della ragazza su una maschera, probabilmente africana, attaccata sulla parete e torna poi al primo piano di lei che si sporca mangiando e inquadra il dettaglio della crema sul seno. La ragazza si muove un po’ a tempo di musica, ora la voce della canzone è maschile e parla in spagnolo ripetendo le parole della voce femminile precedente. Il montaggio continua tra primo piano, mezze figure e

figure intere di lei che mangia e tiene il ritmo poi si sposta sulle casse dello stereo sul muro e gira fino al primo piano di lui che spegne la radio dicendo “Andiamo in Algeria!”. La ragazza scoppia a ridere e gli chiede perché lui vuole andare e che musica farà lì e lui risponde che non farà più musica; riaccende lo stereo e si mette volto vicino alla cassa, il volto è in primo piano e si muove a rallentatore.

Con una evidente dissolvenza incrociata (la musica continua) passiamo ad un campo medio/lungo (la macchina da presa è un po' alta) di una strada nel deserto dove confluiscono tante persone che camminano nella stessa direzione (verso la macchina): è chiaro che ci troviamo in un altro contesto, probabilmente in Algeria. Sul quadro emerge il titolo del film in rosso *Exils* (che appare e scompare) fino allo stacco sulla mezza figura di lui che toglie con un piede di porco due-tre mattoni da un muro esterno, vediamo il particolare mano e il dettaglio mattoni che si staccano, casca un mattone sentiamo il rumore e la musica si ferma. La macchina da presa è vicina a lui che prepara la calce con acqua e sabbia, mette un violino e delle chiavi dentro al buco sul muro, e vediamo il dettaglio della calce che ricade sul violino per chiudere, poi riattacca i mattoni e inizia un'altra musica extradiegetica mentre appaiono i titoli del film e con lo stacco si conclude il prologo.

Le tematiche che il film convoca sono vicine agli argomenti cari alla nostra ricerca: il viaggio, le relazioni con il proprio passato familiare o culturale, l'esilio e la condizione diasporica. Ci sembra interessante analizzare come queste tematiche si declinino nel *gender* (nel maschile e nel femminile, soprattutto dei due protagonisti) e nella dimensione culturale.

Il film continua seguendo la coppia protagonista nel suo viaggio, dopo lo stacco alla fine del prologo troviamo i due protagonisti del film (Zano - Roman Duris - e Naima - Lubna Azabal -) già sulla strada, zaino in spalla, che camminano su una strada di campagna. Il viaggio dei due dà, al principio, l'impressione di un capriccio e di voglia d'avventura, scopriamo presto che è dettato dalla ricerca delle tracce del passato algerino dei genitori per Zano, mentre, in questa fase, per Naima il viaggio non è caricato di nessuna aspettativa o aspirazione di ricerca identitaria.

I due percorrono a ritroso il tragitto che aveva portato i loro genitori dall'Algeria alla Francia. Il loro è un viaggio controcorrente, camminano nella direzione opposta della diaspora, il loro è un movimento diasporico dei nostri giorni, tra bisogno identitario, fascinazione nomade e ricerca.

Il personaggio maschile ci sembra più misurato e preparato al viaggio. Vediamo che è lui ad avere l'idea, a decidere e a prepararsi al viaggio. Quello femminile è turbato, accoglie la proposta senza esserne convinta, la sua volontà di intraprendere un viaggio alla ricerca delle proprie radici non è elaborata e dichiarata, anzi, le tracce del suo passato sono scritte sul suo corpo ma rimosse dalla memoria. In una delle prime sequenze di intimità all'inizio del loro viaggio sono sdraiati su un prato e parlano delle rispettive cicatrici: Zano dice che la sua bruciatura è una bruciatura causata dall'incidente stradale nel quale ha perso i genitori e chiede a Naima delle sue, la ragazza dice che quella sul labbro le è stata procurata da un uomo ma non parla di quella sui lombi. Camminando per le strade assolate della Spagna notiamo come il personaggio maschile rimanga sempre, seppur in un entusiasmo e vitalità condivisi, più misurato, si guarda intorno (in un paio di occasioni, all'inizio del viaggio e più tardi lo

vediamo usare del collirio, questa azione non viene mai esplicitata o argomentata ma possiamo forse ricondurla ad cura maschile della facoltà e dell'intenzione del vedere). Il personaggio femminile è invece più ferino, animalesco, più fisico. La *feminist film theory* ci insegna che il femminile è spesso ridotto alla sua corporalità, è oggetto di sguardo (della camera e del personaggio maschile). Nel film questa riduzione femminile alla fisicità è quasi ostentata dal personaggio stesso e anche dalla camera che la guarda, indaga il suo mistero e gioca anche direttamente con lei.

Naturalmente il rapporto tra maschile-razionalità-guardante e femminile-ferinità-guardata si sviluppa anche direttamente nella diegesi. Quando si lavano reciprocamente i capelli alla fontana, lui le dice che è troppo maldestra e lo sta lavando come un cane, mentre lui sarà più dolce e delicato.

Il primo incontro che fanno i due è con una coppia (sorella e fratello) di giovani algerini che vogliono risalire la Spagna per andare in Francia e chiedono consigli. I due giovani li accolgono nella loro dimora arrangiata tra costruzioni in rovina, chiedono a Naima se è araba, lei risponde che solo il suo nome è arabo ma lei non conosce la lingua.

Salutati i due ragazzi il cammino di Zano e Naima continua verso Sud, in Andalusia; incontrano sulla strada una piccola comunità nomade di gitani andalusi che al mattino seguente sono già scomparsi. Non sappiamo se uno di loro o il cane che li accompagna hanno fatto sparire uno degli stivali di Zano nel quale erano nascosti dei soldi. Al risveglio Naima è subito attiva e assistiamo ad una scena nella quale dominano la musica e il movimento. La ragazza indossa le cuffie e parte la musica che si alterna tra diegesi - non la sentiamo ma vediamo Naima ballare e sentiamo solo la sua voce che canticchia - e extradiegesi - sentiamo anche noi la musica diffusa al di là delle cuffie e

continuiamo a vedere la ragazza che corre e balla freneticamente. Al risveglio di Zano e dopo la scoperta dei soldi ripartono e si accampano in un bosco. Lui è in un piccolo negozio per comprare delle scarpe, lei lo aspetta tra gli alberi sdraiata. In questa sequenza la macchina da presa si muove come un *mosquito* e Naima la segue e gioca guardando in macchina, questo virtuosismo di Gatlif, nel suo apparirci forzato e forse gratuito, ci sembra sottolinei ancora il rapporto tra il corpo della donna e lo sguardo della camera.

Al ritorno di Zano la ragazza racconta un suo sogno, dice che ha sognato l'Algeria e c'era sangue ovunque; il discorso e il tono cambiano repentinamente e i due iniziano ad ubriacarsi e amoreggiare.

Poi troviamo la coppia nei locali di Siviglia ad ascoltare il flamenco. La sequenza è molto lunga, la macchina indugia sui cantanti e sulle ballerine, fino a tarda notte. In questa occasione Naima tradisce Zano e si allontana con un altro uomo, dopo uno scambio di sguardi lei si avvicina e lui le chiede se è gitana, lei risponde che è algerina di Francia. Zano rimane prima rapito dallo spettacolo musicale, le voci, la musica, il battito delle mani, i corpi che ballano lo coinvolgono; poi si rende conto dell'assenza prolungata di Naima e ormai all'alba cammina per le strade di Siviglia su un tappeto di bottiglie di vetro vuote. Nella scene successiva vediamo i due ancora su un treno, Zano è arrabbiato, non parlano, e vediamo la sua soggettiva su Naima filtrata da una bottiglia d'acqua (anche in una sequenza successiva l'immagine della ragazza sarà filtrata da una bottiglia). Gatlif continua a giocare con l'immagine del femminile, il suo sguardo assume il punto di vista di Zano e traduce un'incomprensione della irrazionalità e istintività femminile da parte del ragazzo. Lui la insulta chiamandola cagna e le chiede

dove ha imparato a fare sesso così in giro, lei si offende e gli risponde che l'ha visto nei film porno come lui.²⁵⁵

I due si fermano a dormire al porto, il mattino seguente Naima ha preso la colazione solo per lei mentre Zano dormiva e lui sottolinea il suo egoismo e la sua colpa²⁵⁶.e dice che si è stufato e che il viaggio è finito, additandola come una persona scorretta ed egoista. “Che gli hanno fatto a questa!” le urla allontanandosi, restano in silenzio e lei risponde “Che vuoi tu hai avuto tutto io è da 14 anni che sgobbo un po' di qua un po' di là senza una casa!”.

La sua sessualità disordinata e fuori dalle “regole” è ricondotta ad un'instabilità di vita, ad una insofferenza e rancore verso lui che ha avuto tutto, mentre lei ha sempre faticato. È come se l'ostentazione del personaggio femminile fosse il sintomo di un disagio culturale, economico e identitario.

I due si riavvicinano quando si fermano a lavorare come braccianti nei campi di pesche del Sud della Spagna dove incontrano i due ragazzi algerini che stanno lavorando ancora per andare a Parigi. Gatlif rimane in particolare sull'incontro tra le due ragazze, la giovane algerina insegna a Naima qualche parola in arabo e le dà una lettera da consegnare alla sua famiglia ad Algeri.

Questo secondo incontro tra le due coppie è inatteso e fortuito, in un movimento nomade disordinato, e sembra diventare occasione di un rispecchiamento (soprattutto per il personaggio femminile). I viaggi intrapresi percorrono le stesse strade ma in

²⁵⁵ La risposta della ragazza al giudizio moraleggiante di Zano vuole ricordare a lui (e forse anche agli “altri) che la ricerca e il fascino di una sessualità “fuori dalla legalità” e istintiva è comune a tutti. Sembra quasi accusare Zano di perbenismo.

²⁵⁶ Zano la definisce come la classica ragazza che si concede “al primo barista con la decappottabile”, le dice che deve finire di pensare che tutti gli uomini non sono degni del suo rispetto.

direzione opposta, chi si allontana dalla propria terra, cultura e famiglia e chi la ricerca.

La mattina seguente vediamo una breve sequenza durante la quale due poliziotti controllano il piccolo accampamento dei braccianti, arrestano un clandestino di colore, i due algerini si nascondono su un camion, a Zano e Naima chiedono i documenti.

Li vediamo poi imbarcarsi su una nave nascosti sotto un telo sul tetto di un piccolo camion, il movimento a specchio delle due coppia continua: gli algerini sotto il camion per nascondersi dalla polizia, Zano e Naima sopra il camion per imbarcarsi senza pagare il biglietto.

Pensano di lasciare l'Europa per l'Algeria ma invece un uomo gli dice che stanno andando a Nador, in Marocco. Lì li troviamo stanchi su un pullman che si rompe in mezzo al nulla e un ragazzo si offre di accompagnarli in un posto per attraversare il confine chiuso con l'Algeria. Sulla strada domanda a Naima, visto il nome arabo, se è musulmana, lei dice di no e Zano risponde che la loro religione è la musica. Seguendo varie guide arrivando ad un piccolo gruppo di case dal quale gli viene indicata la direzione del confine. Al loro arrivo in questo scorcio di Maghreb, sul confine tra Marocco e Algeria, Gatlif costruisce una bella inquadratura dove iniziamo a notare un motivo che tornerà in alcune sequenze algerine. La camera è ferma e riprende frontalmente due figure, un'anziana seduta immobile sulla sinistra dell'inquadratura, con lo sguardo fermo appena fuori campo sulla sinistra, e un bambino fermo in piedi sulla destra che guarda lontano. Zano, Naima e gli altri uomini al seguito della guida arrivano dal fondo del campo; la coppia in primo piano non si muove e i protagonisti passano camminando tra le due figure che restano ferme e non li guardano. Notiamo quindi una sostanziale immobilità nello spazio dell'anziana e del bambino algerino,

mentre la coppia “straniera” è dinamica, si muove e si allontana per passare il confine (li rivediamo nella profondità di campo dietro alle due figure ferme in primo piano).

Nella sequenza successiva vediamo i due in un treno affollato, Naima è seduta per terra tra altre donne tutte velate tranne lei che indossa un vestitino, Zano gira nel treno e si guarda in giro. Una giovane donna velata è in piedi molto vicina a Naima, e tiene un bambino in braccio. Fa molto caldo e la macchina da presa si alza sulla donna velata (sembra una soggettiva di Naima), che la guarda (si alternano i loro primi piani). Vediamo una goccia di sudore scendere da sotto il velo sulla fronte della donna, lei rimane immobile, la goccia cade dalla fronte sulla spalla di Naima, sentiamo il rumore della goccia, gli altri rumori si abbassano, Naima alza lo sguardo in primo piano stupita, poi quasi sorridente, scende un'altra goccia. Le due femminilità sono a confronto, dopo che molte volte le sono state ricordate le origini arabe, Naima avverte il suo essere europea, altra.

Al loro arrivo in Algeria Gatlif costruisce una sequenza che riprende quella che ha fatto da sfondo all'emergere del titolo nel prologo, in cui i due protagonisti camminano insieme contro-corrente, rispetto al fiume di persone che invece si muovono tutte confluendo nella direzione opposta.

La camera all'inizio della sequenza è bassa e silenziosa, sui piedi, poi si alza su un uomo che cammina verso la camera con una piccola bandiera dell'Algeria in mano, a questo punto c'è uno stacco visivo e uditivo. La macchina da presa è ora sulle mezze figure di schiena di Zano e Naima, la camera si è alzata un po' e li vediamo che camminano in avanti circondati da uomini, donne e bambine che camminano nella direzione opposta verso la camera. La musica cresce sempre di più, è una canzone che

avevamo sentito prima nella quale viene ripetuto in spagnolo “Algeria” , loro due si guardano intorno un po’ stupiti e continuano a camminare. La camera li segue, li riprende prima dall’alto quando rientrano nel campo pieno di algerini che camminano, poi dal basso li pedina perdendo e ritrovando le loro schiene che si muovono tra le persone in marcia, poi torna molto alta prendendo in campo altre persone che si uniscono alla camminata lateralmente. Il loro procedere contro-corrente e forte, esplicito, la folla, ancora una volta, sembra quasi non notarli. Sono più loro a guardare e a cercare l’Algeria, è il loro viaggio insieme a quello del regista.

Arrivano a casa della famiglia della ragazza algerina incontrata precedentemente, sono accolti gentilmente ma Naima inizia ad agitarsi sempre di più, si sente straniera dappertutto.

In questa fase algerina, la macchina di presa di Gatlif si fa più discreta, soprattutto durante il giro a piedi per il centro sventrato di Algeri lascia più spazio e gli ammiccamenti si esauriscono.

Un ragazzo della famiglia che li ha accolti li accompagna. Ecco che ritroviamo, come apertura della macrosequenza, delle inquadrature che vedono la gente del posto ferma, in file ordinate e immobili, e i tre che si muovono disordinatamente in giro, solo quando Naima corre verso un taxi e ci accorgiamo che la lunga fila di persone è in attesa di questo (come la ritroveremo anche in attesa del pane) Gatlif reintroduce un po’ di movimento e anima la fila che rimane però sostanzialmente ferma. Oltre al contrasto tra l’immobilismo algerino (quasi fermo nel tempo, nel passato) e la dinamicità degli “stranieri” osserviamo anche che si conserva una sostanziale assenza di sguardo da parte della gente del luogo mentre Zano e Naima (in particolare il ragazzo) corrono e si

guardano molto intorno felici dell'arrivo nella città. Solo una donna velata ferma di colpo Naima e urla in arabo, il ragazzo le dirà che non può andare vestita così in giro per Algeri. La ragazza sarà costretta ad indossare sopra il suo vestitino un abito lungo e un velo sulla testa, Naima non è contenta, i suoi movimenti sono più limitati e si sente insofferente dentro a quegli abiti che descrive come "da strega".

Arriviamo dunque alla sequenza dell'arrivo nella casa dei genitori di Zano. L'appartamento, dopo l'esilio forzato della coppia francese con la liberazione algerina, è stato occupato da una famiglia del posto che ha lasciato tutto com'era. Ci sono moltissime foto alle pareti e altre verranno mostrate a Zano. È la macchina da presa insieme a lui a guardarsi intorno, a guardare le foto e a inquadrarlo quando si emoziona. L'elaborazione del lutto, che diventa ricordo e memoria, passa, per il ragazzo, attraverso l'azione di guardare e attraverso uno "sguardo su uno sguardo" (sulle foto).

Passiamo ora alla lunga sequenza che precede il finale, prima di osservare le differenze e il rapporto tra i due momenti di elaborazione di Zano e Naima.

I tre, tornati per strada, incontrano altri membri della famiglia algerina e vengono accompagnati frettolosamente in una casa. Prima mangiano tutti insieme e cantano, Zano, Naima e la macchina da presa continuano a guardarsi intorno, si fermano sui visi delle donne (che a volte restano impassibili e a volte ricambiano sorridendo) e sugli strumenti musicali. Poi ha inizio la cerimonia sufi algerina: un rito di possessione con finalità terapeutica. Nella prima fase Naima incontra la veggente che fa la sua consultazione diagnostica per individuare l'origine del disturbo. La camera all'inizio è sugli occhi della donna, poi rimane sul primo piano di Naima, sempre più ravvicinato e scosso, la donna parla e sussurra in arabo e l'altra traduce in francese: le dice che porta

dei segni sui reni, le chiede a quanti anni è successo ma lei non risponde, e le inizia a ripetere, reiterando la formula “devi ritrovare la tua strada, devi ritrovare la tua famiglia, devi ritrovare te stessa”. Piano piano sale la musica e la cerimonia rituale torna nella sala precedente in mezzo alle altre persone, con ritmi, canti e invocazioni ripetute, battito di mani e cembali.

Il rituale danzante è comune tra vari adepti, pazienti e invitati e diventa *trance* attiva, violenta e mistica di liberazione. Naima agita il suo corpo, la sua riconciliazione è una performance corporea che le permette di superare le proprie frustrazioni. Gatlif ci regala un lungo e elaborato piano sequenza durante tutta la *trance*, passa da piani ristretti alla mezza figura, non si allarga mai ma resta tra la gente, nella danza, nella musica.

Il mattino seguente sono al cimitero, sulla tomba del nonno di Zano, lui spiega che è stato un anticolonialista ed è stato messo in prigione per questo, il volto di Naima è sorridente e sereno, lei sbuccia un arancio e ne dà la metà a Zano, lui le sorride, sistema le sue cuffie sulla croce della tomba e si allontanano insieme mentre riemerge la scritta rossa “Exils”, seguita poi dal nero e credits.

Iain Chambers, facendo riferimento all’opera dello scrittore, intellettuale e poeta afro-americano Derek Walcott, riflette sul senso d’appartenenza e la ricerca di questa e dice questi sentimenti “sono un beneficio estorto a costo dell’esilio, dello spaesamento di un altro. Ascoltare il linguaggio di questi scrittori significa registrare un senso di luogo e di localizzazione che disturba le facili frontiere dell’appartenenza nazionale, anche quella più immediata e locale”.²⁵⁷

²⁵⁷ AAVV, *Il cinema europeo del metissage*, op. cit., pag. 16.

L'esercizio identitario si struttura soprattutto nella conclusione come itinerario catartico e simbolico. Per Naima lo status di perenne straniera è radicale, questa condizione è sofferta ed intrecciata fortemente alla questione del *gender* e alla rappresentazione della sua femminilità ferina. Lei trova un suo equilibrio quando si confronta in loco con tale bisogno e lo elabora in modo performativo e fisico.

Il loro viaggio (geografico, simbolico, esistenziale) è dettato dalla ricerca identitaria ma soprattutto da un richiamo del passato: va nella direzione opposta rispetto all'esodo dei migranti che lasciano l'Algeria e degli "esili" delle loro rispettive famiglie. Zano è francese di famiglia *pied noir* che, seppur vicina alla causa algerina, durante la Liberazione è stata costretta a lasciare il paese per tornare in Francia prima della sua nascita. Ha perso i genitori in un incidente stradale proprio quando avevano deciso di tornare per vacanza in Algeria. Per Naima la situazione è diversa, lei è un'algerina trapiantata in Francia, non parla arabo e suo padre non le ha mai voluto raccontare nulla del suo paese né insegnare la sua lingua d'origine. Seguono una sorta di diaspora di ritorno sulla via dell'esilio, dalla periferia parigina anonima e alienante (in Francia hai tutto, ma non hai niente dicono i due parlando con la coppia di giovani algerini in viaggio verso l'Europa), sulle strade della Spagna meridionale, fino al centro sventrato di Algeri. Questa ricerca della memoria perduta impegna i due in una catarsi di diverso genere: psicologica e razionale per Zano, esistenziale e performativa per Naima. Il personaggio maschile per sconfiggere le proprie ansie sarà intimamente disposto, sin dall'inizio del viaggio, a rivivere anche con dolore gli eventi remoti che lo legano ai genitori, e a elaborare il lutto dei propri genitori e il loro passato per trasformarlo in memoria.

Il passato di Naima è invece rimosso per un trauma (una maledizione che ha lasciato tracce nei suoi occhi e sui suoi reni, dice la veggente) e anche a causa del suo non formularsi come racconto (il padre non ha più voluto parlare dell'Algeria e del passato e non voleva che lei imparasse l'arabo). Se il passato non viene raccontato fa fatica ad elaborarsi come esperienza e a costituirsi come memoria. Il suo percorso non è argomentato e descritto con la ritualità pensata e ragionata (una sorta di autoterapia) di Zano e anche la sua riconciliazione con la cerimonia e la *trance* è performativa, fisica e spirituale.

La storia e l'evoluzione del personaggio femminile passa quindi attraverso la fisicità nella sue varie declinazioni e non è "raccontata", mentre quella del personaggio maschile è molto autorappresentata e argomentata. Per il ragazzo la morte e il passato acquisiscono lo statuto di memoria attraverso un percorso voluto e che vive il suo punto più intenso nella casa dei genitori, nel luogo che porta le tracce tangibili della loro presenza, guardando le foto e le immagini come racconti del loro passato documentato e del loro interesse per la popolazione algerina (vediamo un gruppo di foto a tessera che ritraggono primi piano di uomini e donne algerine).

La catarsi di Naima passa invece per silenzi, nervosismo, insofferenza, disattenzione e coinvolgimento fisico e anche dopo la cerimonia non viene né descritta né razionalizzata ma trapela solo dal suo sorriso dolce e dall'arancia condivisa verso un nuovo viaggio.

La regia ci sembra a tratti troppo forzata e ammiccante, in altri momenti più dolce e sincera nella sua partecipazione. Dimostra, nonostante un paio di occasioni troppo gratuitamente virtuose a nostro avviso, la maturità del regista. Sembra che il viaggio sia

anche il suo (e così ha dichiarato in più di un'intervista), la ricerca e il ritorno in Algeria (il luogo dove è nato e dal cui è scappato adolescente per la Francia) avviene attraverso questo sguardo, che giunto sul territorio africano, si fa più morbido e intenso.

I dialoghi sono un po' poveri e ridotti e questo determina un parziale approfondimento delle personalità dei protagonisti, che a volte emergono con accenti improvvisi, forse eccessivi.

La musica diventa protagonista, anche il suo uso è all'inizio un po' ammiccante ma poi si impone nella sua materialità. Nella sua lunga carriera, in particolare da *Lacho Drom*, *Vengo*, *Gadjo Dilo*, *Swing*, il viaggio, i corpi, l'incontro con la differenza, la musica sono elementi sempre presenti e si intrecciano con la nostalgia lirica di Gatlif attraverso gli sguardi, i colori, le luci, le musiche intense e inebrianti.

3.3.3. *Ai confini del paradiso* (*Auf der anderen seite*, Fatih Akin, 2007)

Il titolo internazionale del film *The Edge of Heaven*, e quello italiano *Ai confini del paradiso*, riprendono il titolo del terzo capitolo del film, ma nella versione turca e tedesca il titolo è *Yasamin Kiyisinda* e *Auf der anderen seite* (cioè *Sull'altro lato*) che ci presenta subito la pellicola come una riflessione sulla posizionalità e sulle dinamiche di relazione. Per la nostra analisi scegliamo quindi di osservare come nel film si rappresenta lo sviluppo del rapporto tra processi identitari, il "pensiero della relazione" (Glissant) e le negoziazioni continue e complesse delle posizioni assunte dai

personaggi: genitori e figli, donne e uomini, migranti di prima e seconda generazione, turchi e tedeschi.

Il film ci racconta la storia di 6 personaggi (3 coppie) che incrociano le loro storie, prendono ogni volta posizione tra loro incrociarsi, lasciano posizioni per assumerne altre e cambiarle di nuovo. Abbiamo visto come l'identificazione passi per una "guerra di posizione" (Hall) continua tra contingenze e performance. Questo "posizionarsi in relazione" si articola nei discorsi culturali e rappresentativi e nel rapporto di sguardi con l'alterità nella sua intimità e nel suo complesso.

I 6 personaggi sono Alì e Nejat (padre e figlio), Yeter e Ayten (madre e figlia), Lotte e Suzanne (madre e figlia), ma nella narrazione i loro legami assumono forme diverse. Alì è un uomo maturo turco, immigrato di prima generazione (probabilmente nell'onda dei primi anni 60) in Germania a Brema, legato alla sua lingua d'origine, e alla sua città Trebisonda. Nejat è suo figlio, è cresciuto solo con lui (avendo perso la madre a soli 6 mesi), è un immigrato di seconda generazione ed è professore di filologia tedesca all'Università di Amburgo, insegna con passione Goethe, si muove tra Brema e Amburgo e si sente probabilmente sinceramente tedesco. Yeter è il secondo personaggio che incontriamo a Brema e che lasceremo alla sua morte quando il suo feretro viaggerà da Brema a Istanbul. È una donna turca, probabilmente curda (racconta che suo marito è stato ucciso a Maras, dove nel 1978 ci fu il massacro di più di mille curdi) e fa la prostituta a Brema per pagare l'educazione della figlia Ayten che è rimasta ad Istanbul. Ayten non la conosciamo subito, sua madre Yeter parla di lei con Nejat a metà del primo capitolo, quando tornano in autobus dall'ospedale. La vedremo solo nel secondo capitolo ambientato a Istanbul e seguiremo il suo viaggio tra Amburgo, dove

conoscerà Lotte, e Brema e poi di nuovo verso Istanbul. Poi ci sono Lotte (Charlotte) e Suzanne (sua madre) che incroceranno le vite e i viaggi identitari di Ayten e Nejat e si muoveranno anche loro da Amburgo a Istanbul, dividendosi prima e poi ritrovandosi a percorrere lo stesso percorso quando Suzanne torna a Istanbul dopo la morte della figlia per aiutare Ayten.

Le relazioni di sangue, diventano altre, si allentano, si ritrovano, e nascono relazioni d'amore, di convivenza, affetti nuovi. E ogni volta che i personaggi si incontrano o lasciano, mentre la narrazione continua a svilupparsi, Akin ci racconta questo "stare in relazione", lo stare accanto, lo stare "dall'altro lato", lo stare sulla soglia, l'osservare dalla soglia (della macchina da presa e dei personaggi), lo stare né di qua né di là, subendo, superando o vivendo la soglia stessa e il confronto con l'Altro.

È proprio la soglia la soluzione formale che Akin sceglie per rappresentare questo stare in relazione dei personaggi. La soglia è sempre una forma estetica problematica e in questa analisi ci aiuta ad osservare il discorso della complessità della costruzione identitaria.

Sono molti i momenti del film nei quali la macchina da presa - l'occhio del regista e quindi quello dello spettatore - si posiziona sulla soglia, appena fuori dalla *mise-en-scene* e il quadro-campo è incorniciato da porte, finestre, vetrate.

Anche nella diegesi dello sguardo tra i personaggi vediamo che si posizionano e si osservano spesso al di qua o al di là di soglie, sono "sull'altro lato", divisi o scelgono invece di avvicinarsi e di relazionarsi l'uno al fianco dell'altro. Ad esempio fin dall'inizio, nella sequenza dell'incontro tra Ali e Yeter, la macchina da presa si posiziona fuori dalla soglia e anche nella diegesi i due personaggi si osservano e

avvicinano rimanendo sostanzialmente su due lati. Anche la stessa morte di Yeter avviene su una soglia, Alì è ubriaco e la offende, le chiede di avere rapporti quando lei non vuole, lei gli dice che non è di sua proprietà e vuole andarsene, entrano in casa, litigano, Alì la colpisce con uno schiaffo violento e Yeter cade per terra fuori campo. Quando vediamo il campo medio con i due personaggi, la macchina da presa è appena fuori dalla porta del balcone, Alì è in ginocchio vicino al corpo sdraiato e fermo di Yeter che ha probabilmente sbattuto la testa sulla spalliera del letto (che divide la stanza in due) e giace lì sulla soglia. Lotte e Ayten sono invece inquadrare quasi sempre “sullo stesso lato”, anche quando mangiano, ballano e sono sedute l’una davanti all’altra, la macchina da presa tende ad inquadrarle prima insieme come mezze figure e poi inizia il montaggio alternato. Suzanne osserva “dall’altra parte” Lotte e Ayten (dalla finestra, le ascolta dalla porta), poi, dopo la morte della figlia, va ad Istanbul e incontra Ayten in carcere, si parlano affettuosamente attraverso un vetro (sui due lati), i volti si sovrappongono e poi vengono inquadrare nello stesso campo medio nel negozio di libri, l’una affianco all’altra, abbracciate.

Le proposte di analisi dei rapporti con l’alterità e la posizionalità si dispiegano nelle *gaze dynamics* e nei rapporti dialogici nella loro complessità. I processi identitari e relazionali si articolano negli sguardi “sulla soglia”, ma è interessante osservare come questo “stare in relazione” investa le dinamiche dialogiche e si dipani direttamente nella dimensione linguistica.

Nel film di Akin le lingue parlate sono tre: turco, tedesco e inglese. All’inizio quando Alì capisce che Yeter è una donna turca le inizia a parlare turco, e anche i due uomini che minacciano Yeter (poi gli stessi che accolgono Ayten ad Amburgo) la sentono

parlare turco e l'attaccano. Nejat insegna tedesco e preferisce parlare in tedesco (anche con Yeter che userà il turco solo per fargli capire che è una "puttana") ma passerà senza scarti al turco arrivato a Istanbul (rimanendo comunque legato alla sua identità tedesca con l'acquisto della libreria e prendendo il posto del gestore tedesco). Lotte e Ayten parlano inglese tra loro, Ayten vuole chiamarla Charlotte, Lotte è un nomignolo fortemente tedesco. L'inglese diventa la lingua della comunicazione possibile e anche del loro amore, sarà anche la lingua della riconciliazione tra Suzanne e Ayten alla fine del terzo capitolo del film.

Il film è diviso in tre capitoli: *La morte di Yeter*, *La morte di Lotte* e *Ai confini del paradiso*, e il Prologo/Epilogo di Nejat in viaggio da Istanbul a Trebisonda.

I capitoli sono tutti punteggiati chiaramente da dissolvenze in nero (che ritroviamo solamente a sottolineare un salto temporale un po' più importante rispetto agli altri), dal nero con il titolo. La narrazione si interrompe e ricomincia seguendo un altro protagonista; le storie e i personaggi a volte si incontrano e fanno muovere la narrazione (muovendosi loro stessi), a volte si sfiorano senza vedersi o senza che abbiamo consapevolezza delle sovrapposizioni. Non è un intreccio da svelare e sciogliere per forza, a volte il plot ammicca a possibili scioglimenti (quando i personaggi si sfiorano o sfiorano la possibilità di trovarsi) però poi va avanti, come la vita va avanti.

La morte, l'amore, il viaggio, la Germania e Istanbul diventano gli altri personaggi della storia. Anche la morte (il film è presentato da Akin come il secondo della trilogia "amore, morte e male") è rappresentato come un elemento che fa parte della vita.

Sono due donne a morire nel film (Yeter e Lotte) ed entrambe per motivi accidentali carichi di implicazioni relazioni: per la prima un litigio domestico con Ali, per la

ragazza la contingenza drammatica del bambino che trova la pistola nella borsa. Abbiamo visto come le vittime siano due donne, “straniere” nel paese dove si trovano e “diverse”. Yeter è una prostituta, Alì - anche quando la accoglie nella sua casa perché ha bisogno e voglia di una donna turca a sua disposizione - non smette di trattarla in modo autoritario e violento e la uccide accidentalmente durante una discussione animata. Lotte è una ragazza (e figlia) tedesca; conosce Ayten (una giovane donna lesbica) e si innamorano, si dispera ed è vicino a lei quando la arrestano, la segue allontanandosi dalla madre quando la trasferiscono in carcere a Istanbul, fa quello che lei le chiede. Va a prendere la pistola rifacendo e quasi riprendendo le posizioni in campo assunte da Ayten precedentemente, nasconde l’arma nella sua borsa, che le viene rubata da un gruppo di bambini che si disperdono nei vicoli di Istanbul. E così, dopo averli rincorsi, ritrova i tre bambini con la borsa in uno spiazzo desolato e abbandonato tra i palazzi e le stradine di Istanbul, loro da una parte, lei dall’altra (Akin li inquadra così, prima dalle due prospettive in una sorta di semisoggettive), uno dei bambini prende la pistola, si alza, la punta e spara. Akin ora inquadra la scena in campo totale, i bambini da una parte e lei dall’altra, per terra, ferma (il campo totale dà l’idea di un palcoscenico teatrale, dove va in scena la morte e la desolazione).

La morte è elemento narrativo, causa spostamenti e lega l’evoluzione della narrazione (i due feretri, uno arriva in Turchia, l’altro parte per la Germania).

Il terzo capitolo è tutto ambientato in Turchia, i due protagonisti sono Nejat e Suzanne che compiono il loro viaggio, un percorso di riconciliazione edipica complessa e diversa per “il figlio” e “la madre”. Per entrambi Istanbul è il luogo della catarsi e di un “mettersi in posizione” che può aprirsi alla riconciliazione. Suzanne va ad Istanbul,

cerca i luoghi e le tracce di Lotte (il contatto di Nejat, la stanza, Ayten) e la macchina da presa la scopre sulle stesse *routes* di Lotte (nella pagine del diario di Lotte lei figlia descrive il suo percorrere la stessa strada della madre). Suzanne esce dalla casa sulla strada (una piccola panoramica la segue mentre saluta gli anziani che giocano a backgammon davanti a casa) e va ad incontrare Ayten in carcere.

I loro volti si sovrappongono nel vetro - la soglia - che le divide (e le unisce), saranno poi riprese insieme una davanti all'altra nello stesso quadro quando si abbracceranno nella libreria.

La struttura narrativa non è lineare, il posizionare l'epilogo come prologo esplicita la volontà di non fermarsi alla causalità della azioni e del percorso "edipico" di Nejat e inverso di Suzanne. L'epilogo non è il risultato di una catena di azioni causali che determinano una riconciliazione come pacificazione, come risoluzione del conflitto, ma invece come consapevolezza del conflitto e possibilità.

Il film si apre con una sequenza che continuerà, montata a frammenti, nel corso della narrazione e si concluderà solo con la fine del film. Questo "prologo" è in realtà l'epilogo, è il viaggio di Nejat da Istanbul a Trebisonda dal padre, inizia con il principio del film e si può concludere solo dopo "il racconto", dopo che la storia ci è stata raccontata. È solo con la consapevolezza della "storia", del percorso che Nejat conclude il suo viaggio; in realtà la sequenza di apertura del film viene ripresa completamente alla fine (i movimenti di macchina, i dialoghi, i tempi sono gli stessi), cambia solo la versione della canzone (diegetica e extra diegetica) della sequenza. All'inizio la canzone è cantata da una voce maschile, e anche i personaggi in scena (Nejat e l'uomo del negozio del distributore di benzina dove si ferma a comprare delle cose da mangiare)

parlano della canzone *Ben Seni Sevdugumi* e del cantante Kazim Koyuncu (loro stessi lo nominano), quando alla fine del film Akin ci ripresenta la sequenza del prologo nella sua interezza la canzone è la stessa ma è cantata da una voce femminile (la cantante è Sevval Sam e solo la seconda voce è quella maschile di Kazim Koyuncu²⁵⁸), ma le battute dei personaggi non cambiano, anche il nome del cantante viene rinominato come se nulla fosse diverso. Il fatto che nei due momenti la stessa sequenza cambi la voce della canzone suggerisce una possibile riscrittura della storia attraverso il passaggio di *gender* che può essere collegato alla possibilità di acquisire ruoli diversi indipendentemente dalla tradizione, le due sequenze diventano quasi due momenti diversi. Tra la prima e la seconda c'è appunto la "storia", che per Nejat è una storia di crescita, di confronto con le origini, di passaggio da figlio a uomo, la sua è una catarsi sempre sostanzialmente composta, contenuta. Nejat parla poco ed ascolta, il suo contatto e le sue azioni interferiscono poco o nulla nelle vite degli altri personaggi. Nejat è probabilmente vicino alla dimensione dello spettatore ed è comunque la figura intorno alla quale sembra girare il movimento degli altri personaggi. Il personaggio, come lo spettatore, non può cambiare le cose, ma può però assumerne consapevolezza. Nejat non interviene, e quando lo fa non agisce sull'altro, anche quando interagisce con Lotte o Suzanne serve a lui e non alla donna. Lo vediamo sereno quando fa la sua lezione o nel suo negozio di libri (la sua Germania ritrovata e ritagliata a Istanbul) e nel prologo. È tedesco, passa a parlare turco con estrema tranquillità quando arriva ad Istanbul, non è in lotta con le sue origini, il conflitto è umano ed è col padre.

²⁵⁸ La canzone è in effetti del cantante e ne esiste una versione cantata solo da lui e un'altra nella quale la voce più importante è quella di una giovane cantante turca.

Nejat, nella prima parte “figlio” (in conflitto col padre), dopo l’incontro con Suzanne (l’incontro con la figura materna e il racconto del Sacrificio di Ismaele) diventa adulto, e prova una riconciliazione con il padre andandolo a cercare.

Il racconto del Sacrificio è diverso per la tradizione araba e quella ebraico-cristiana. Tutte e tre le religioni tramandano l’episodio contenuto nel primo libro di Mosè della Genesi ma cambia l’identità della vittima che per i musulmani è Ismaele, anziché Isacco (il figlio di Abramo con la schiava Agar e non Isacco il figlio “legittimo” della moglie Sara). Nejat racconta la versione araba, quella che da bambino gli raccontava il padre spaventandolo un po’, e narra di come il padre lo avesse rassicurato dicendogli che lui al posto di Abramo si sarebbe inimicato Dio per non sacrificarlo.

Nejat interpreta la morte di Yeter come un atto di violenza e sottomissione “volontario” di Alì (la tradizione) e riesce a ripensare ad un contatto con il padre quando racconta la storia del sacrificio e racconta un Alì che tradirebbe Dio (la tradizione divina) per salvare suo figlio. La riconciliazione (comunque non svelata) è possibile quando il genitore esce dalla Legge del Padre (dalla tradizione come forza egemonica).

La catarsi c’è in Turchia²⁵⁹, e) non in quando recupero delle radici tradizionali ma in quanto luogo dell’Altro, dell’alterità rispetto alla propria tradizione europea, luogo della possibilità di un recupero del contatto umano e dell’accettazione del genitore, non della tradizione.

La Turchia non è l’esotico perché non è l’arcaico. Trebisonda sembra un paesino, sembra l’Arcaico, ma è solo un’ulteriore opportunità, non sappiamo se Nejat si

²⁵⁹ Durante il viaggio da Istanbul a Trebisonda Nejat passa per Filyos (vediamo il cartello evidentemente leggibile sul ciglio della strada che percorre), il termine deriva del greco *filo* e significa amante e legame affettivo.

riavvicini davvero ad Alì, non sappiamo se ritorna all'Arcaico. Il padre è l'Arcaico per sé stesso (la tradizione come rifugio e passato), per Nejat non è così, il figlio lo vede come padre. Il confronto comunque non è mostrato, Nejat guarda il mare e aspetta che sia il padre a tornare da lui seduto sulla spiaggia, sulla soglia.

3.3.4. *Cous Cous (La graine e le mulet, Abdellatif Kechiche, 2007)*

Il film di Kechiche *La graine et le mulet* è accolto molto bene nei Festival e dal pubblico internazionale e in Italia²⁶⁰ esce con il titolo *Cous Cous*. I due titoli lavorano in modo diverso sul rapporto e sulla distanza tra segno e fenomeno. A proposito di quello originale, secondo Leonardo De Franceschi “[...] c’è qualcosa di profondamente poetico in questo titolo. Con il suo carattere indexicale, descrittivo, privo di apparenti valenze simboliche, si limita a richiamare l’attenzione sui due ingredienti base del cuscus al centro del plot, come ad autorizzare subito una chiave di lettura fenomenologica, tesa a mettere in valore corpi, forme, suoni.”²⁶¹.

Il titolo internazionale *Cous Cous* aumenta lo spazio tra segno e fenomenologia inserendo una componente simbolico-retorica: il riferimento gastronomico all’etnico e al multiculturale diventa più ammiccante e diretto. Kechiche sceglie un titolo che si dimostra una dichiarazione poetica ed estetica consapevole. Questa scelta risulta

²⁶⁰ Il titolo internazionale (ma anche inglese, svedese, spagnolo) del film è *Cous Cous*, in altri paesi esce nelle traduzioni de “il segreto della semola”.

²⁶¹ L. De Franceschi, *Chi non ha tempo aspetti tempo*, su <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article469> (ultimo accesso febbraio 2010).

evidente se messa a confronto con l'esotismo di quello internazionale (dettato probabilmente da finalità distributive commerciali) e se vista alla luce delle scelte estetiche del regista.

La pietanza (la semola e la muggine - o cefalo) è al centro del plot ed è attorno a questa che si sviluppa la serie di forze centripete che ci sembrano animare la dimensione relazionale del film. La famiglia - anche nel suo senso esteso di comunità -, le difficoltà di integrazione degli immigrati maghrebini (in questo caso tunisini) in Francia, i problemi di lavoro e le speranze di riscatto, sono tematiche che accomunano tutti i personaggi "non-francesi" del film. È in questo senso che le definiamo "forze centripete", in quanto caratterizzano un'alterità che si dà come "insieme" rispetto ai francesi. Riscontriamo tuttavia una solidarietà complessa ed eterogenea - a volte addirittura negata - che dimostra le difficoltà di una comunità non compatta, che sembra avvicinarsi solo nel suo essere (o sentirsi) come "altra" rispetto ai francesi.

Il film racconta una storia ambientata nel piccolo porto di Sète vicino a Marsiglia sul Mediterraneo. Slimane (Habib Boufares) è un uomo sulla sessantina, un immigrato tunisino di prima generazione, che lavora al porto da 35 anni "tra mare, sale e cantiere" (come rivendica al suo capo) e si vede ridurre, per problemi di flessibilità, le ore di lavoro. Egli si divide tra due nuclei familiari: quello numeroso che ruota intorno alla figura matriarcale della sua ex moglie Souad (Bouraouiia Marzouk) e quello costituito dalla nuova compagna tunisina Lafita (Mohamed Karaoui) e sua figlia Rym (Hafsia Herzi). Sul viso di Slimane ci sono i segni del tempo e della stanchezza; si avverte subito che la sua è una insoddisfazione profonda e quasi rassegnata. Dopo aver ricevuto la notizia della riduzione dei turni lo vediamo incontrare due uomini (il cognato e un

amico) al porto che gli regalano del pesce (la muggine); capiamo che è un'abitudine di Slimane portare con il suo motorino la muggine a casa della ex moglie (che ha il congelatore pieno e si lamenta di ricevere da lui sempre pesce e non soldi), poi dalla figlia più grande Karima (Farida Benkhetache) e del cognato (che hanno due bambini e parlano con lui dei problemi di lavoro al porto, alla fabbriche e degli scioperi) e poi alla pensione di Lafita e Rym.

Vediamo subito delinearci due declinazioni della femminilità: da una parte la ex moglie, madre di una famiglia numerosa e donna di casa (Kechiche ce la presenta in cucina intenta a lavare il pavimento) e dall'altra la nuova compagna, una donna indipendente, single, con una sola figlia (che troviamo al bancone del bar della sua piccola pensione).

Qui si conclude il giro di Slimane: l'uomo vive nella pensione, in una piccola stanza con angolo cottura che si affaccia sul porto; la macchina da presa lo segue mentre sale in camera, dopo aver incontrato Rym (che si mostra affettuosa con lui e lo ringrazia per il pesce). Nelle altre stanze, che si aprono sui pianerottoli delle scale, abitano prevalentemente uomini maghrebini: li vediamo suonare musica tradizionale e salutare Slimane mentre sale.

Il film prosegue raccontando il tentativo di riscatto e speranza dell'uomo (per lui ma soprattutto per il futuro dei suoi figli). Dovendo lavorare su una vecchia barca (probabilmente un peschereccio) da demolire Slimane ha l'idea di comprarla, rimetterla a posto e chiedere finanziamenti e permessi per aprire un ristorante di *cous cous* nel porto. Rym si dimostrerà parte attiva del tentativo: lo aiuterà accompagnandolo a presentare il progetto ai funzionari francesi e poi porterà il pranzo all'uomo e al figlio più giovane Riadh (Mohamed Benadsle) che collabora alla ristrutturazione della barca

(tra i due ragazzi c'è anche una possibile simpatia che non viene esplicitata nel plot e rimane silente). Nei progetti di Slimane dovrebbe essere l'ex moglie la cuoca del ristorante e questa scelta provoca il risentimento di Lafita (il suo *cous cous* si dice che non sia molto buono, mentre, dalla bellissima sequenza del pranzo familiare, sappiamo che quello di Souad è ottimo).

Tutta la seconda parte del film è dedicata alla cena che Slimane, Rym e tutta la famiglia hanno pensato di organizzare autonomamente sulla nave per gli amministratori e gli funzionari del comune dai quali attendono permessi e finanziamenti.

Tornando all'inizio, il film si apre con un breve prologo che si svolge su una barca che sta accompagnando un gruppo di turisti a visitare il porto. Majid (Sami Zitouni - che scopriremo essere il figlio maggiore di Slimane) sta parlando al microfono dei traffici e dei collegamenti commerciali marittimi del Mediterraneo (dalla Francia alla Turchia). La primissima inquadratura è ferma sul ginocchio di una donna, che esce dal vestito, la macchina resta sulle gambe e sulle scarpe di lei, poi stacca su brevi immagini delle navi sul porto (mentre sentiamo in sottofondo la voce di Majid). Inizia un breve montaggio alternato tra primi piani e soggettive dei due che si guardano (vediamo una semisoggettiva da dietro la nuca di Majid che guarda la donna "bianca e bionda" in figura intera). Sul nero appare il titolo e continuiamo a sentire la voce del ragazzo. La macchina da presa torna sulla donna che si alza e scende in coperta, Majid lascia il microfono ad una collega e la segue, vediamo il primo piano dei due che si baciano e hanno un rapporto sessuale. La macchina da presa resta molto vicina alle figure, poi stacca e inquadra le mani a lavoro di Slimane. Dal prologo in poi incontriamo pochi personaggi esterni alla comunità di immigrati (di prima, seconda e terza generazione): la

donna del prologo (che poi scopriremo essere la moglie del vicesindaco che ha una relazione con Majid), le impiegate e gli impiegati degli uffici ai quali si rivolgono Slimane e Rym per chiedere i permessi e il prestito per il ristorante (sono tutti francesi), anche gli invitati alla cena sulla barca e, non da ultimi, la moglie russa di Majid e suo fratello.

L'unico personaggio "straniero" rispetto alla comunità tunisina, ma integrato in essa, è Mario (Bruno Lochet), che abbiamo visto al porto con il cognato di Slimane e lo troviamo invitato al pranzo a casa di Souad con sua moglie (una donna tunisina amica o parente dalla famiglia): l'uomo ride e mangia insieme agli altri commensali, gioca sul suo arabo incerto e risulta perfettamente integrato nel gruppo²⁶².

Come dicevamo in apertura, la comunità diasporica, seppur "altra" rispetto ai francesi, è scomposta da forti divisioni, da gelosie e da una confusa solidarietà. La famiglia della ex moglie da una parte e Lafita e Rym dall'altra. Le figlie di Slimane parlano male delle due donne in più di un'occasione, Lafita si sente esclusa da Slimane per la scelta di far gestire la cucina del ristorante all'altra donna e Rym è arrabbiata con Majid perché tenta di allontanare Slimane da loro suggerendogli di tornare al paese (in Tunisia). Troviamo una forte distanza anche tra la famiglia di Souad e Julia (Alice Hourri) - la moglie russa di Majid - che vive in un appartamento nel loro stesso palazzo e rimane sempre sola a casa con il bambino piccolo e il fratello che la aiuta. La giovane donna si dispera per

²⁶² L'attore interpreta il personaggio di Franck in *Tutta colpa di Voltaire*. Anche nel film è un uomo francese integrato nel gruppo degli "altri" ed degli emarginati che circondano il protagonista immigrato irregolare Jallel (Sami Bouajila). Sia nel primo film che in *Cous Cous* questa integrazione è dovuta in primo luogo alla stessa condizione "di classe" (l'uomo soffre problemi di indigenza, o lavora al porto con gli altri immigrati), poi al suo matrimonio misto (in entrambe le pellicole) e al suo atteggiamento solidale e simpatico.

l'assenza e per i tradimenti di Majid, non si sente integrata e accettata dalla famiglia tunisina e scoprirà che la madre e le sorelle assecondano le relazioni del ragazzo ricevendo le telefonate delle altre amanti nella casa materna.

Julia e il fratello sono i “nuovi” immigrati, rispetto all'ondata maghrebina. Oltre a loro sentiamo parlare degli “immigrati” dal cognato di Slimane che, parlando dei problemi di lavoro al porto, dice che ormai sono “loro” a trovare lavoro perché si accontentano di contratti ridicoli e di salari più bassi.

Kechiche indagando con maestria, onestà e affetto la realtà della comunità tunisina in Francia, ci presenta una storia apparentemente semplice ma che, proprio per la sua attenta partecipazione sul fenomenico, restituisce uno spaccato quotidiano estremamente variegato e complesso, dove le tematiche dell'immigrazione e di un relazionarsi viziato dai meccanismi dell'egemonia si intrecciano.

La comunità non è dunque un insieme compatto, uniforme che può essere raccolto in una definizione omogenea. Abbiamo visto come nella retorica del multiculturalismo le comunità diasporiche sono viste come alterità pacificate, felici ed energiche, o come elementi culturali da tollerare, da aiutare o da rifiutare. Risulta evidente come l'uso di definizioni unificanti (sia nelle declinazioni positive del multiculturalismo che in quelle negative) non sia praticabile e risulti inadeguato soprattutto nei contesti marginali e diasporici dove dominano il gioco e il conflitto differenziale. Nel film ci sono diverse piccole comunità che come bolle separate si incontrano e si scontrano seguendo traiettorie scritte dalla voglia di riscatto, dal confronto, dall'esigenza di distinguersi: tra famiglie, tra immigrati tunisini e “nuovi” (soprattutto in riferimento a quelli provenienti dall'Europa dell'Est e dall'Asia), ed in particolare tra immigrati e francesi.

Le solidarietà sono forse solo familiari nell'accezione più stretta del termine. Solo Rym e Lafita nel finale sembrano portatrici di una solidarietà sincera nei confronti di Slimane e del futuro del ristorante provando a salvare la serata. Anche il gruppo di uomini single anziani, dopo le chiacchiere anche infide sul progetto del ristorante, si dimostrano solidali e la loro generosità si colloca fuori dalla familiarità in senso stretto.

I personaggi francesi del film risultano tutti generalmente antipatici, il loro atteggiamento è sostanzialmente paternalista e portatore di una tolleranza che tende a sottolineare una differenza che non si sviluppa orizzontalmente ma che sottolinea la sua verticalità. Durante i colloqui di Slimane e Rym per i permessi gli viene ripetuto "qui in Francia è così!" come a sottolineare l'evidenza civilizzata dell'amministrazione francese rispetto ad una presunta (e forse effettiva) faciloneria e all'approssimazione del progetto. Gli stessi funzionari li ritroviamo alla cena sulla barca, intenti a fare commenti sull'idea del ristorante, sulle cameriere, sulle bevande con un approccio che esplicita un esotismo deciso durante lo spettacolo di danza di Rym.

Kechiche, tra le forme e i corpi - restituiti nella loro una vitalità inebriante - ci mostra l'articolarsi di più livelli di alterità che si svelano in modo sottile ma deciso. L'occhio dell'autore non è moraleggiante e solleva questa conflittualità dal giudizio cercando di tenersi sulla fenomenologia degli incontri, delle solidarietà e degli scontri. Mentre questa leggerezza viene riservata a tutti i personaggi della comunità, si fa più acre nello sguardo sui funzionari francesi, evidenziandone la dimensione paternalistica nei confronti degli immigrati. Ci sembra tuttavia che il discorso sull'immigrazione e sulla condizione di discriminazione – e delle sofferenze e difficoltà che comporta - si espliciti in una riflessione più ampia sull'indigenza, sulle difficoltà sul lavoro, su una

marginalità che fatica nelle difficoltà economiche, che pur muovendosi tra vicinanza e divisioni interne continua a dimostrarsi vitale e in movimento verso l'unione.

La stanchezza e la disillusione di Slimane lo portano ad annullare quasi la sua figura, i figli gli dicono (davanti a Rym) di lasciar perdere tutto e tornare "al paese" (in Tunisia) perché nulla lo trattiene a Sète. La ragazza si arrabbia molto (e afferma "la Francia è come un bordello che poi uno torna a casa sua tutto contento"); le parole dei ragazzi, da un parte, negano l'affetto che lega l'uomo a lei e alla madre, e dall'altra, negano le responsabilità e i sacrifici della migrazione e la forza dell'impegno e della perseveranza dell'uomo. Le eco del discorso sulle difficoltà dell'integrazione sono presenti anche nella lunga conversazione tra gli uomini seduti fuori dalla pensione di Latifa. Tra le chiacchiere sui rapporti tra Latifa e l'ex moglie di Slimane e sul ristorante si fa riferimento alle limitazioni della politica francese in materia di immigrazione e si ironizza sul fatto che, visto che non si tratta di una moschea, il progetto del ristorante potrebbe avere successo. L'argomento torna anche nelle parole tra il musicista e Rym prima della serata al ristorante: l'anziano spiega alla ragazza che Slimane sta facendo questa cosa per lei e per i suoi figli (per le nuove generazioni) perché ormai loro sono vecchi e stanchi e se possono resistere ancora un po' è solo con la speranza di riuscire a vedere la loro felicità e la loro autonomia economica, uniche cose che potrebbero dare valore alla loro migrazione e alleviare le umiliazioni e le sofferenze dell'esilio.

Il tema dell'immigrazione appare e scompare, diventa cartina tornasole di altre condizioni e contingenze.

Un'umanità marginale ed eterogenea è al centro delle due pellicole precedenti di Kechiche: in *Tutta colpa di Voltaire* e ne *La schivata* l'alterità migrante si rivela parte di

un'alterità di confine, del margine, delle *banlieue* (parigine o del Sud) e delle difficoltà economiche. La dimensione egemonica emerge dalla condizione migrante e i due livelli si intersecano facendosi riflessione sull'alienazione dovuta dalla mancata solidarietà tra le marginalità. Il regista, come abbiamo visto, sceglie un'estetica che, indagando e muovendosi sulla fenomenologia, non traduce queste riflessioni a livello retorico-discorsivo e non ne fa denuncia. Sembra pensare e mostrare il lavoro sulla rappresentazione multiculturale restando sulle cose, sulla musica, sui corpi e tra i personaggi.

Il fatto è che la partitura di Kechiche è rigorosamente contraria al celibato autoriale (o spettatoriale), invoca una partecipazione complice e attenta, in grado di apprezzare il gioco vocale dei cori e dei duetti, dei recitativi e degli assoli. I personaggi vivono di un tempo inessenziale, che travalica la soglia dei facili stereotipi - anche quelli da commedia un po' populista, alla Guédiguian -, non vivono della necessità di esaurire un compito narrativo funzionale, nonostante qualsiasi parafrasi del plot sembri suggerire il contrario.²⁶³

Le sequenze in cui il regista mostra più esplicitamente la sua paziente e sincera attenzione alle movenze e all'incontro tra gli sguardi dei personaggi sono molte e in particolare vogliamo presentare quelle del pranzo a casa di Souad e del ballo finale di Rym. Nella prima la macchina da presa segue i volti con campi e contro campi rapidi e compositi, i primi piani sono montati ma è anche la macchina da presa che si muove velocemente da un volto all'altro e torna. La recitazione degli attori è naturale e

²⁶³ L. De Franceschi, *Chi non ha tempo aspetti tempo*, su <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article469> (ultimo accesso febbraio 2010).

partecipata²⁶⁴, anche lo spettatore è coinvolto nella sinfonia gastronomica e quasi percepisce l'odore e il sapore del *cous cous*.

Nella sequenza finale assistiamo (regista, spettatori e invitati al ristorante) alla danza del ventre di Rym²⁶⁵ che improvvisa la sua performance con l'intento di intrattenere gli ospiti sperando che si possa risolvere il problema del *cous cous* che è rimasto nel bagagliaio della macchina che prende Majid per allontanarsi dal locale, dopo aver visto entrare il vicesindaco con la moglie (la sua amante).

Gli invitati all'inizio si mostrano sorpresi davanti allo spettacolo della barca illuminata, arredata e vestita di esotico (tra palme, tovaglie decorate e gli abiti delle ragazze tunisine). Prima di entrare vediamo tutta la famiglia al buio dentro la barca che aspetta e osserva l'arrivo degli invitati; Slimane è alla finestra, lo vediamo da dietro ed è l'unico che si intravede anche da fuori (ma i suoi occhi sono nell'ombra). Lo spettacolo dell'illuminazione è costruito per colpire gli ospiti e iniziare le manovre di fascinazione. Nella macrosequenza, la danza è montata in modo alternato alle immagini di Slimane, che, scoperto il problema, torna a casa della ex moglie per chiederle di preparare altra semola; la donna è poco distante in giro per il quartiere a portare una porzione di *cous cous* ad un senza casa ("il piatto del povero"). L'uomo sale nel palazzo e assiste allo sfogo di Julia che, nel momento forse meno opportuno per lui, aumenta la tensione del plot che in questi momenti è al suo culmine. Slimane scende e sotto il portone non trova

²⁶⁴ Kechiche dichiara di aver lavorato a lungo sulle prove di recitazione, la temporalità dilatata che scandisce il film è diffusa su tutta la lavorazione prima, durante e dopo le riprese. La naturalità è sapientemente lavorata e costruita, senza che queste condizioni la rendano artificiale ma anzi diventando ingredienti di un lavoro sul set sapiente e pieno di umanità.

²⁶⁵ La ragazza ha convinto la madre ad andare. Al loro arrivo al ristorante le accoglie Karima che con un po' di imbarazzo le fa accomodare per poi insultarle con la sorella.

il suo motorino, inizia a camminare quasi senza reagire al colpo, sente un vociare in lontananza e vede, dall'altra parte del canale, tre ragazzini che stanno correndo e urlano sul suo motorino.

Nel frattempo gli ospiti nel ristorante iniziano ad essere stanchi, si lamentano, vediamo il primo piano di Rym che si alza, parla con i musicisti e si allontana verso casa. Si spengono le luci nel locale, vediamo qualcosa muoversi nell'ombra tra i musicisti sul palco, inizia la musica e vediamo una schiena nuda, si accendono le luci e troviamo la macchina da presa sul primo piano della porzione di schiena lasciata nuda dal vestito e poi sul controcampo della pancia, poi sale sul primo piano di Rym che ha indossato un vestito rosso per la danza del ventre e inizia a ballare a tempo di musica. Il pubblico gioisce e inizia a battere le mani (vediamo anche i volti più o meno sorpresi e sorridenti dei figli e figlie di Slimane). La macchina da presa scivola sul corpo della ragazza, è molto vicina (dai primi piani stacca o si muove allontanandosi fino al piano americano) e si colloca sul palco, in mezzo ai musicisti (a volte sembra assumere proprio il loro punto di vista, alla loro altezza). L'altezza e la posizione della macchina sono "umane", non coincidono quasi mai con la posizione del pubblico (in una sola inquadratura la macchina da presa inquadra frontalmente dalla sala la ragazza in un piano americano fino alle ginocchia), ma si sistemano sul palco vicine al corpo.

Il montaggio del corpo sensuale di Rym si alterna alle inquadrature del pubblico che batte le mani e la guarda, all'inizio più entusiasta poi sempre attento ma più stanco. Un primo piano di Lafita (che riprende quello precedente di Rym prima di alzarsi e ballare) ci fa intuire che anche la donna abbia avuto un'idea, ripercorre lo stesso tragitto verso casa e la scopriremo, qualche inquadratura più tardi, intenta a cucinare della semola in

una grande pentola. Le canzoni si succedono e Rym continua a ballare sudata e stanca che ammicca e gioca con i musicisti. Vediamo Latifa che attraversa la strada e sale portando la grande pentola sulla barca. Durante tutta la sequenza, le immagini della danza sono intervallate dalla corsa stanca e reiterata di Slimane dietro al motorino. Le riprese, tra primi piani e campi medi, sono più silenziose (rispetto a quelle del ristorante) e sentiamo solo il respiro sempre più affannato dell'uomo e le urla, gli insulti gridati dai ragazzini e il rumore del motorino.

Rym quando balla è "altra", ha deciso di provare a salvare la serata seducendo e affascinando il pubblico e regalando lo spettacolo dell'esotico. Anche se il suo coinvolgimento è sincero e naturale, la ragazza sembra molto consapevole del fascino della propria performance sul pubblico, in particolare maschile e francese. Il suo corpo è guardato e scomposto dall'occhio artificiale (ma umanissimo per posizione e altezza) del regista, che porta lo spettatore ad una vicinanza privilegiata realizzando il sogno di uno spettacolo unico.

La corsa di Slimane è troppo lunga, la tensione per l'esito della serata aumenta e viene spalmata su una temporalità che conserva la sua naturalezza quasi forzandola fino al suo limite. Il plot sembra lasciare spazio al tempo che non si articola nella narrazione ma la supera.

La figura di Slimane si svuota progressivamente di azione e energia. Dall'inizio del film notiamo la sua stanchezza e la frustrazione data dal suo sentirsi inutile. Solo quando ha l'idea del ristorante lo ritroviamo attivo, ma anche nella gestione del progetto il suo ruolo è privo di dinamismo e voce, il personaggio di Slimane è molto silenzioso e la pellicola evidenzia l'emergere del patriarcato, nelle sue forme.

Anche nella sequenza finale l'iniziativa di tornare a casa appare come priva di risvolti risolutori; sensazione poi confermata dalle contingenze: la moglie non è in casa, la ricerca è rallentata dallo sfogo di Julia che lascia Slimane confuso e perso, e infine il furto del motorino. L'uomo senza il suo motorino non è in grado di muoversi nello spazio, ha perso ogni possibilità di azione e la sua corsa dietro ai ragazzi si mostra nella sua inutilità. Nel montaggio conclusivo vediamo Lafita che torna con la pentola, poi le immagini degli ammiccamenti di Rym ai musicisti insieme alla musica e poi lo stacco sul campo lungo di Slimane (la musica diegetica del ristorante ha invaso anche l'epilogo tra i palazzoni dove corre l'uomo) che ansima e si accascia per terra e il nero dove continua la musica e scorrono i titoli.

Le parole del musicista a Rym che descrivevano la stanchezza degli anziani immigrati della prima generazione sembrano confermarsi nel corpo di Slimane passivo e bloccato in azioni sterili e vuote che acquisiscono energia, possibilità e speranza solo nelle idee, nelle parole, nei corpi e nelle performance del femminile e delle nuove generazioni.

3.4. Oltre l'indagine sul possibile paradigma rappresentativo mediterraneo.

Sono molti gli studi che hanno influenzato e guidato l'elaborazione della nostra "cartografia fluida" sui modi di rappresentazione dell'alterità nel cinema mediterraneo contemporaneo. Il carattere multidisciplinare e aperto di molti di questi approcci (da Chow, a Kaplan, ed Elsaesser tra gli altri) insieme alla varietà eterogenea dei testi

cinematografici, ci dimostrano come questa indagine non possa proporsi di offrire risposte definitive e omogenee agli interrogativi posti. Risulta dunque evidente un movimento verso l'apertura e la necessità di sperare in elaborazioni sempre animate dalla volontà di riarticolare e reinventare le pratiche discorsive e le modalità rappresentative.

Nei testi cinematografici in esame la rappresentazione dell'alterità e del rapporto con la differenza passa spesso per una riflessione estetica e diegetica sul rimosso, sull'esclusione dell'Altro dall'*agency*, sulle ossessioni verso il sentimento di appartenenza e la ricerca delle proprie identità e radici e su una sostanziale conflittualità dell'incontro, negata o mostrata.

Abbiamo notato fin dalle prime pagine come le teorie che ci hanno ispirato siano mosse da una continua e decisa sfida all'essentialismo e universalismo che caratterizzano il modello scientifico e culturale occidentale. Vogliamo evidenziare come queste definizioni, formule classificatorie e interpretazioni, non siano mai formazioni discorsive neutre e naturali; la dimensione politica ed egemonica influenza l'articolazione dei discorsi sia a livello teorico che a quello pubblico e intersoggettivo.

La sfida contro l'egemonia "naturale" del pensiero dominante si accompagna ad uno studio nuovo sulla marginalità. Nel nostro caso ci siamo proposti di guardare al confine mediterraneo come spazio discorsivo privilegiato per indagare i modi di un possibile paradigma rappresentativo alternativo.

Il rapporto tra *border studies*, analisi delle forme di rappresentazione e studi postcoloniali anima molti degli studi contemporanei sull'Europa e sui fenomeni migratori.

Elena Rigo nel suo volume *Europa di confine. Trasformazioni della cittadinanza nell'Unione allargata* si propone di studiare il fenomeno della nuova cittadinanza adottando proprio una prospettiva postcoloniale che la aiuti ad analizzare i rapporti tra il concetto di confine, le sue articolazioni giuridiche, la critica al diritto come strumento analitico e le rappresentazioni dello status di cittadinanza in relazione all'idea di sviluppo e storicità. Secondo l'autrice "Restituire l'Europa alla sua trama decentrata significa revocare in dubbio lo sviluppo lineare della cittadinanza, a prescindere dal fatto che si voglia vedere il punto più alto della sua parabola nella cittadinanza statutale o che questo sia ancora di là da venire."²⁶⁶.

L'autrice recupera le posizioni di Dean, Luhmann e Balibar (quest'ultimo cura la prefazione al volume) confermando la sostanziale dimensione discorsiva, convenzionale e relativa del confine e della cittadinanza. Scrive a tal proposito che

[...] i confini sono concepiti come 'un insieme eterogeneo di pratiche discorsive e non discorsive, e di regimi di verità e condotta' (Dean 1992) che si estendono all'interno e all'esterno del territorio europeo. Questa nozione di confine mette in discussione ogni tradizionale rappresentazione della cittadinanza come status omogeneo che trova applicazione all'interno delle frontiere nazionali.²⁶⁷.

I confini sono dunque luoghi di contatto, di connessione ma anche di separazione. Rigo preferisce il termine "differenziazione" e, richiamando esplicitamente Luhmann, scrive: "Questa caratteristica è stata sottolineata da Luhmann, che ha analizzato i confini territoriali come limiti di sistema e li ha definiti 'strumenti di produzione di relazioni'

²⁶⁶ E. Rigo, *Europa di confine. Trasformazioni della cittadinanza nell'Unione allargata*, Roma Meltemi, 2007, pag. 112.

²⁶⁷ *Ivi*, pag. 117.

che consentono una crescente differenziazione e complessità delle società moderne (1982, p. 237).”²⁶⁸.

Se il confine e la cittadinanza si evidenziano come “significanti” è proprio nelle aree di frontiera che l’incontro differenziale si autorappresenta e l’alterità può assumere forme diverse più o meno alternative rispetto agli stereotipi o alle retoriche dominanti.

Abbiamo voluto vedere se sulla sponda europea del Mediterraneo il confine si dimostri traccia sulla quale ritrovare, riterritorializzare e rinominare gli “altri” (i marginali, le identità diasporiche e multiple, i migranti, gli ex colonizzati, le donne). Non crediamo sia rintracciabile un possibile paradigma alternativo mediterraneo (Cassano, Zolo) ma registriamo una certa sensibilità comune che, data anche dall’urgenza del fenomeno della migrazione e dell’incontro con gli “indesiderati”²⁶⁹ (Rigo), si manifesta nella sua complessità. Ci sono tematiche e soluzioni estetiche ricorrenti: il ricorso al documentario, a parabole etiche e a volte un po’ didascaliche, ai lirismi che tendono alla pacificazione, a volte è registrabile il ricorso alle retoriche del multiculturalismo occidentale. Ci sembra emerga una certa “estetica della differenza”²⁷⁰ soprattutto quando il lavoro su queste tematiche passa per una ricerca aperta e sincera che avvicina l’approccio documentario alla finzione, la subalternità economica al lirismo, il diasporico al lavoro sul tempo e sullo spazio. La ricerca di un paradigma si scioglie in una sostanziale fluidità e lo studio sulla rappresentazione cinematografica e sui rapporti tra discorso culturale e alterità si apre guardando indietro alle eredità gramsciane e

²⁶⁸ Ivi, pag. 119.

²⁶⁹ L’espressione “indesiderati” è usata da Elena Rigo nel volume in merito alla denominazione giuridica che viene attribuita ai migranti stranieri che non soddisfano i requisiti di legge nazionali e europei.

²⁷⁰ Facendo riferimento all’ “etica della differenza” di Lévinas.

avanti verso le riflessioni politiche, filosofiche e sociologiche sulla globalizzazione e i nuovi studi cosmopoliti subalterni (South Global).

Iain Chambers nel volume *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*²⁷¹ raccoglie alcuni saggi che riflettono sull'eredità teorica e politica dei due intellettuali citati nel titolo, osservando le tracce del rapporto tra dimensione marginale e globale.

È proprio Antonio Gramsci che inizia a lavorare sul primato della cultura nell'elaborazione del potere e sul potere della cultura nella formazione della realtà storica e sociale e nelle loro elaborazioni politiche e retoriche. Le sue riflessioni sulle relazioni tra l'egemonia e la cultura passano per un interesse verso la cultura "nuova", quella urbana, di massa e popolare e per le forme della subalternità. Per il filosofo l'impegno nel dare forma all'ingiustizia e osservare le forme della subalternità del sud²⁷² si muove verso una riflessione cosmopolita che, come ricorda Chambers, si propone di "pensare mondialmente"²⁷³. Questo allargamento dello sguardo verso la "planetarietà" si accompagna, secondo l'autore, ad una sempre più evidente relazione tra dimensione economica, politica e culturale e anche ad un'idea della subalternità come sempre trasversale al blocco nazionale.

Oltre al riferimento esplicito alle lezioni dei *Quaderni del carcere* di Gramsci, Chambers fa riferimento agli studi di Ricoeur (1991) e alla sua riflessione sulla temporalità della narrazione, del racconto del tempo dal quale emerge il "senso" da indagare e sottoporre a critica.

²⁷¹ I. Chambers, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.

²⁷² Nel volume è indicato Pasolini come uno tra i pochi intellettuali italiani che abbia lavorato su questa linea subalterna.

²⁷³ *Ivi*, pag. 14. Troviamo qui il riferimento bibliografico della citazione: Gramsci 1975, pag. 1317.

La proposta per una complessità del rapporto tra storia e cultura emerge dunque nel discorso e nel racconto culturale²⁷⁴.

Citando il titolo di un paragrafo del saggio di Lidia Curti sul volume in esame possiamo dire come nel rapporto tra Gramsci, studi postcoloniali e quelli sui migranti si passi “Dal subalterno al colonizzato, dal colonizzato al migrante “²⁷⁵ per poi ritornare nuovamente, a nostro avviso, dal migrante alla subalternità e al marginalismo. A nostro parere nei film presi in considerazione ritroviamo questo movimento di ritorno che iscrive il migrante (e le sue rappresentazioni) nella condizione di subalternità e nella riflessione sul marginalismo e sul meridione.

Nel suo articolo *Border and the Boundaries of Democracy*²⁷⁶ Chambers pensa alla figura (e il corpo) del migrante come punto di intersezione di tensioni, di proiezioni, di insofferenze tra identità, tra *noi* e *gli altri*.

It is the modern migrant who most acutely configures this constellation. Suspended in the intersections of economical, political and cultural dispossession, it is the migrant who carries modern borders within herself. If her body is directly inscribed in punitive legislation, her mobility exposes the instability of abstract distinctions and confines. The migrant is not merely a historical symptom of modernity, but rather the condensed interrogation of the very identity of the modern political subject. Her precariousness is also *ours*, exposing the coordinates of a worldly condition: “the dark stain spreading on maps whose shapes dissolve their frontiers”. (Derek Walcott, ‘The Migrants’)²⁷⁷

²⁷⁴ Gramsci verrà ripreso anche da Williams, Fanon e Said.

²⁷⁵ *Ivi*, pag.21.

²⁷⁶ I. Chambers, *Borders and the Boundaries of Democracy*, «New Formations», n.58, estate 2006, su <http://www.lwbooks.co.uk/journals/newformations/articles/58%20chambers.pdf> (ultimo accesso febbraio 2010).

²⁷⁷ *Ivi*, pag. 48.

Queste condizioni sono riconducibili ad un'alterità che emerge spesso come sintomo (in senso psicoanalitico) che interroga e turba l'universalismo occidentale. Il rapporto con l'Altro si evidenzia anche come condizione fondamentale per l'appartenenza identitaria e si dispiega nell'invisibile e nel perturbante, in quello che sfugge al modello rappresentativo dominante o si muove sui margini di questo come il migrante.

In this archive of the negated and the denied, the very identity of modern 'Europe' emerges through a dependency on an alterity that is objectified in the absolute difference of the enemy, identified internally with the 'Jew' and externally with Islam (from the 'Saracens' to the 'Turks').²⁷⁸

Alla riflessione sulla sintomaticità dell'Altro si accompagna dunque l'elaborazione della rimozione del "politico". I *postcolonial studies* e i *border studies* lavorano evidenziando una diffusa rimozione del politico (in senso egemonico, dialettico, conflittuale) dal racconto (dalla narrazione, alla rappresentazione cinematografica) sociologico-antropologico-politico-economico-religioso contemporaneo.

La nostra indagine non vuole essere, per la natura e le proposte della nostra ricerca, un movimento verso possibili soluzioni risolutive, ma vuole riprendere le fila dei discorsi illustrati durante il corso della nostra ricerca per aprire ad altre suggestioni.

Lo studio critico dell'universalismo occidentale è spesso legato all'analisi della diffusione dell'umanesimo illuminista che con la sua retorica e mitologia e le sue rappresentazioni simboliche ha costituito un immaginario, un significante che si impone come significato e dunque come realtà.

Lo sguardo (e lo statuto dello sguardo) illuminista, che si propone come chiaro e nitido, quando incontra la differenza si trova davanti a delle zone d'ombra e la visione si

²⁷⁸ *Ivi*, pag. 49.

scompone riconoscendo una possibile moltiplicazione dei punti di vista. Nel suo intervento sul “cinema del *métissage*” Chambers rintraccia proprio in questa condizione di dubbio e contingenza uno dei motivi del cinema migrante “È la *condizione* che precede il pensiero, e non il *concetto* che cerca di afferrarlo, che fornisce l’universale”²⁷⁹.

L’umanesimo, conservando la sua spinta verso la ricerca, il suo dialogare con il dubbio e la sua energia, deve farsi “critico” (Said) e pensare al mondo e al cosmopolitismo (Gramsci). Baratta sottolinea la proposta di Said per un “umanesimo critico e democratico” (anche Gramsci parla di “neo-umanesimo”) che recuperi la spinta del primo Rinascimento (quella del dubbio verso la conoscenza) che poi è stata tradita, secondo l’autore, nell’epoca di fioritura del Rinascimento stesso.

Nel suo saggio del volume *Esercizi di potere*, Baratta spiega come questo nuovo umanesimo debba essere sostanzialmente “antiumanista (o postmoderno)”²⁸⁰ e recupera quindi l’accezione elaborata da Michael Hardt e Antonio Negri in *Impero*²⁸¹, convocando Foucault e Althusser, e in primo luogo Spinoza, gli autori propongono un umanesimo “dopo la morte dell’uomo”, un’apertura dell’europeo, dell’occidentale all’Altro verso il cosmopolitismo. Secondo Baratta “Potremmo definire quello auspicato da Gramsci un *umanesimo internazionale o internazionalista*. È un altro modo per

²⁷⁹ AA.VV., *Il cinema del métissage*, op. cit., pag. 12.

²⁸⁰ I. Chambers, *Esercizi di potere*, op. cit., pag. 30.

²⁸¹ M. Hardt, A. Negri, *Impero, Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli, 2002.

denominare ciò che abbiamo chiamato *umanesimo della convivenza* e che Said chiama *umanesimo critico o democratico*.²⁸²

I legami tra analisi culturale e dimensione politica risultano dunque evidenti, complessi e suggestivi in epoca di globalizzazione. Concludendo vorremmo illustrare brevemente alcuni contributi teorici che ci sembrano suggerire nuovi percorsi di indagine e impegno tra filosofia, teoria politica e sociologia economica.

Ai rapporti tra filosofia e globalizzazione è dedicato il volume di Giacomo Marramao *Passaggio a Occidente*²⁸³ del 2003. Dal saggio inedito di apertura “Nostalgia del presente” si aprono una serie di testi precedenti, sondando suggestioni e tematiche contigue tra testi passati e nuove proposte di riflessione. Lo studioso riflette sulle trasformazioni che la globalizzazione comporta nelle elaborazioni simboliche sociali e politiche e guarda al fenomeno contemporaneo come non riducibile a facili definizioni (omologazione da una parte, e esplosione delle differenze dall'altra) ma come trasformazione complessa e fase di un generale “passaggio ad Occidente”.

Lo studioso parte dall'analisi del rapporto tra *mundus* e *globus*, e quindi tra mondializzazione (riflessione sulla temporalità della filosofia della storia) e globalizzazione (come nuova spazialità). Marramao riflette quindi su globale e locale e trova nella definizione di “glocale” (Robertson) il cortocircuito che mette insieme le due alternative del presente, argomentando che

[...] i fenomeni di globalizzazione veicolati dalla tecnica modernizzatrice, con la crescente interdipendenza e tendenziale uniformazione delle diverse aree geoculturali del pianeta sotto gli imperativi della competitività e dell'innovazione imposti dal mercato

²⁸² *Ivi*, pag. 31.

²⁸³ G. Marramao, *Passaggio a Occidente*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2003.

mondiale, inducono nuovi fenomeni di localizzazione. È dunque lo stesso vettore di *de-territorializzazione* a dar luogo – in un circolo all'apparenza paradossale – al proliferare di fenomeni di *ri-territorializzazione*, che si traducono in una crescita esponenziale delle domande di autonomia e di appartenenza identitaria.²⁸⁴

La formazione di confini nuovi e interiori (dopo il collasso del sistema bipolare), il “ritorno della comunità, della piccola patria”, e del conflitto identitario, si dimostrano condizioni di questo passaggio da una diffusa tendenza al sostanzialismo metafisico ad un complesso “sistema di differenze”.

Le riflessioni sui nuovi confini, sulle modulazioni della differenza e sulle loro rappresentabilità (o non rappresentabilità) si intrecciano spesso con l'analisi del sistema democratico e delle sue contraddizioni²⁸⁵.

Accanto a questo importante contributo vorremmo presentare brevemente il lavoro di Chantal Mouffe sulla rimozione del “politico” e sulla democrazia occidentale nel volume *Sul politico. Democrazia e rappresentazione dei conflitti*²⁸⁶ del 2007. La studiosa indaga la concezione postpolitica della democrazia contemporanea che si mostra come sostanzialmente consensuale, dialogica, cosmopolita, globalizzata e assoluta. Lavorando quindi attraverso l'analisi di molte teorie sociologiche, politiche, storiche²⁸⁷, complici di questa concezione postpolitica di democrazia, Mouffe si concentra in particolare sul rifiuto di dare spazio all'elaborazione della dimensione antagonistica costitutiva del “politico” (andando oltre la destra e la sinistra,

²⁸⁴ *Ivi*, pag. 87.

²⁸⁵ A tal proposito ci riferiamo a molti dei lavori di Sandro Mezzadra e di Giorgio Agamben.

²⁸⁶ C. Mouffe, *Sul politico. Democrazia e rappresentazione dei conflitti*, (trad. ita. Sandro d'Alessandro), Milano, Bruno Mondadori, 2007.

²⁸⁷ Sono molte le tesi e i riferimenti ad altri studi convocati dall'autrice nel volume, in questa nostra presentazione della sua riflessione ne presenteremo solo alcuni.

l'antagonismo, l'egemonia, la sovranità) e esasperando il potenziale antagonistico insito nella società.

Secondo Mouffe è rilevante dimostrare come l'idea di "rappresentare lo scopo della politica democratica in termini di consenso e riconciliazione è non solo concettualmente errato, ma anche politicamente rischioso."²⁸⁸. L'autrice vuole mettere in luce le conseguenze che può determinare il rifiuto del politico per le democrazie neoliberali e mira inoltre a dimostrare "come l'approccio consensuale invece di creare le condizioni per una società conciliata conduca all'emergere di antagonismi che una prospettiva agonistica, fornendo a quei conflitti una forma di espressione legittima, potrebbe invece evitare."²⁸⁹.

La dimensione conflittuale si dimostra dunque centrale nelle dinamiche sociali e politiche. La tendenza delle democrazie liberali di spostare il piano dello scontro (politico, sociale e bellico) sul "registro morale" non fa che negare la possibilità reale di un'elaborazione della conflittualità che vede a confronto giusto e ingiusto, invece di schieramenti politici avversari. Come abbiamo visto nel corso della nostra ricerca, la natura delle identità collettive comporta sempre una discriminazione tra noi e loro, ma quello che la Mouffe denuncia è l'operare della politica democratica che non deve negarle in nome del consenso ma guidarle nel confronto democratico. Scrive la studiosa che "L'errore del razionalismo liberale è di ignorare la dimensione affettiva mobilitata dalle identificazioni collettive e immaginare che queste 'passioni', che si vorrebbero

²⁸⁸ *Ivi*, pag. 2.

²⁸⁹ *Ivi*, pag. 4.

arcaiche, siano destinate a scomparire con l'avanzare dell'individualismo e il progresso della razionalità.”²⁹⁰.

Mouffe distingue “politico” e “politica” definendoli come segue: “[...] con ‘il politico’ intendo la dimensione dell’antagonismo che ritengo costitutiva delle società umane, mentre con ‘politica’ intendo l’insieme di pratiche e istituzioni mediante le quali si crea un ordine, si organizza la coesistenza umana nel contesto conflittuale determinato dal politico.”²⁹¹.

Oltre ai rapporti tra politico e pratiche della politica, Mouffe evidenzia come l’universalismo, l’egemonia, l’essentialismo e il razionalismo, che animano la teoria democratica, ostacolano la riflessione sui fenomeni contemporanei.

Lavorando in questa direzione Mouffe indaga l’egemonia del liberismo (dalle scienze umane alla politica) e la proposta di un consensualismo universale inclusivo che nega il suo carattere necessariamente esclusivo.²⁹² Facendo riferimento al concetto gramsciano di egemonia, Mouffe dichiara quanto sia importante riconoscere la natura egemonica di

²⁹⁰ *Ivi*, pag. 6.

²⁹¹ *Ivi*, pag. 10.

²⁹² La studiosa riprende le posizioni di Carl Schmitt (*Concetto del politico*, 1932), e proponendosi di superarlo, pone l’accento sulla possibilità presente della distinzione amico/nemico e sulla natura conflittuale della politica come necessario punto di partenza per una definizione delle finalità democratiche. Secondo Mouffe la specificità della politica democratica non è il superamento del noi/loro ma la maniera in cui viene tracciata tale demarcazione, che deve essere compatibile con il riconoscimento del pluralismo costitutivo della democrazia moderna. Criticando la posizione di Habermas per il quale la conflittualità si mostra incompatibile con il progetto democratico, Mouffe vuole riprendere la tesi di Schmitt sulla natura relazionale delle identità politiche (noi/loro) e sulla sua critica all’individualismo liberale e al razionalismo, ma si propone di sviluppare queste teorie compatibilmente con la sua proposta per un pluralismo democratico (negato dallo studioso).

ogni tipo di ordine sociale e il fatto che ogni società è il prodotto di una serie di pratiche tese a istituire un dato ordine in un contesto di contingenza.

La studiosa sottolinea come sia il sociale che il politico risultino sempre egemonici, e quindi contestualizzati, contestuali, precari, temporanei e non determinati da un ordine a priori o naturale. La dimensione contingente e quella non aprioristica e discorsiva del politico e del sociale vengono messe strettamente in relazione all'inevitabilità dell'antagonismo e della conflittualità che non negano il pluralismo democratico. La relazionalità proposta da Mouffe è quella dell' "agonismo". Spiega dunque che "L'agonismo è una relazione noi/loro nella quale le due parti in conflitto, pur sapendo che non esiste una sintesi razionale al loro conflitto, riconoscono la legittimità dei loro oppositori. Sono 'avversari', non nemici."²⁹³.

Il conflitto tra le parti è presente ma avviene in uno "spazio simbolico comune"²⁹⁴ e la democrazia, per la studiosa, deve dunque operare per sublimare l'antagonismo nell'agonismo.

Ci sembra dunque che anche nella teoria politica di Mouffe si possano rintracciare le linee teoriche che ci hanno guidato nella nostra ricerca, e che il suo agonismo sia una sorta di pensiero della differenza. Questa proposta è animata da una sostanziale critica all'essentialismo identitario. Il rischio è che, secondo la studiosa, il confronto democratico venga sostituito dal confronto tra forme essentialiste di identificazione o tra valori morali non negoziabili. Un altro ostacolo è l'universalismo del pensiero neoliberale che ponendosi come egemonico non contempla alcuna alternativa all'ordine esistente. Anche se il volume di Mouffe non elabora, secondo alcuni critici, reali

²⁹³ *Ivi*, pag. 23.

²⁹⁴ *Ibidem*.

proposte che possano investire le istituzioni politiche contemporanee, ci sembra importate per la sua lucida presa di coscienza dei rischi e delle conseguenze delle mancate elaborazioni del rimosso, del conflitto e del gioco differenziale.

Nel volume la studiosa fa esplicito riferimento alle riflessioni di molti teorici internazionali contemporanei che lavorano su tematiche vicine alle nostre riflessioni ma che vanno oltre, verso il concetto di internazionalismo, multiculturalismo, sulla “moltitudine” di Hardt e Negri, la “multipolarità” di Zolo, la critica all’universalismo dei diritti umani di Pannikar e Sousa Santos e si interrogano sui limiti e le potenzialità del pluralismo e della democrazia.

Concludiamo accennando alla proposta teorica e politica di Boaventura de Sousa Santos che si dimostra, a nostro avviso, molto interessante, in quanto rovescia il punto di vista guardando alla globalizzazione e alla critica al suo imperialismo liberale “dal basso”. Il sociologo opera dal globale al locale, dalla teoria all’empirismo, arrivando a delineare i contorni di un contemporaneo *South Global Thinking*. La sua analisi dei processi di globalizzazione arriva ad esaminare rigorosamente i limiti e la grande potenzialità della proposte controegemoniche nella loro dimensione socio-giuridica verso una nuova “legalità cosmopolita subalterna”²⁹⁵.

Santos lavora allo studio dei movimenti controegemonici e vede la loro praticità e impegno nella rete dei movimenti sociali subalterni, in questo senso Santos presenta il Forum Sociale Mondiale come esempio di legalità e politica cosmopolite, subalterne provenienti dal Sud Globale.

²⁹⁵ Queste tesi sono descritte nel volume di B. de Sousa Santos e C. Rodríguez (a cura di), *Law and globalization from below. Towards a Cosmopolitan Legality*, Cambridge University Press, New York, 2005.

La coesistenza dinamica del principio di uguaglianza e del principio di riconoscimento della differenza ha un enorme peso nelle lotte cosmopolite subalterne. La posizione più comune, e che il movimento indigeno rappresenta con più veemenza, è che entrambi i principi sono prioritari e nessuno dovrebbe essere privilegiato in astratto.

Ci sembra dunque assolutamente attuale e urgente continuare a lavorare attraverso un “pensiero di confine” sui rapporti tra differenza, egemonia e cultura.

Bibliografia essenziale

Volumi

- AA.VV., *Mediterraneo e cultura europea*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003.
- AA.VV., *Il cinema europeo del metissage*, (a cura di Giovanni Spagnoletti), Milano, Editrice Il Castoro, 2000 (Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus).
- Albano, Lucilla e Pravadelli, Veronica (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*, Quodlibet, Macerata, 2008.
- Amselle, Jean-Loup, *Logiche meticce*, (1990), Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Amselle, Jean-Loup, *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, (2001), Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Anderson, Benedict, *Comunità immaginate*, (1993), Roma, ManifestoLibri, 1996.
- Anzaldù, Gloria, *Terra di confine/La frontiera*,(1987), Bari, Palomari, 2000.

- Appadurai, Arjun, *Modernità in polvere*, (1996), Roma, Meltemi Editore, 2001.
- Balibar, Étienne, *Razza, Nazione e Classe*, (1988), trad. ita. I. Wallerstein, Roma, Edizioni Associate, 1991.
- bell, hooks, *Black looks: race and representation*, Boston, MA: South End Press, 1992.
- Bertetto, Paolo, (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2006.
- Bhabha, Homi K., *Nazione e Narrazione*, (1990), Roma, Meltemi, 1997.
- Bhabha, Homi K., *I luoghi della cultura*, (1994), Roma, Meltemi, 2001.
- Boaventura De Sousa, Santos, *Il Forum Sociale mondiale. Verso una globalizzazione antiegeonica*, Città Aperta, Troina, 2003.
- Braudel, Fernand, *Civiltà e imperi nel mediterraneo dell'età di Filippo II*, (1988), Torino, Einaudi, 2005.
- Braudel, Fernand, *Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini e la tradizione*, (1987), Milano, Bompiani, 2002.

- Brevetto, Gianfranco, (a cura di), *Albert Camus. Mediterraneo e conoscenza*, Napoli, Ipermedium, 2003.
- Brunetta, Giampiero, *Storia del cinema mondiale*, vol.1, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999.
- Butler, Judith, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio* (1990), Sansoni, Firenze, 2004.
- Butler, Judith, *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006.
- Camus, Albert, *L'uomo in rivolta* (1952), Milano, Bompiani, 2002.
- Cassano, Franco, *Il pensiero meridiano* (1996), Roma-Bari, Editori Laterza, 2005.
- Cassano, Franco, Consolo, Vincenzo, *Rappresentare il Mediterraneo. Lo sguardo italiano*, Messina, Mesogea, 2000.
- Cassano, Franco, Zolo, Danilo, (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, Milano, Feltrinelli, 2007.

- Casetti, Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 2000.
- Casetti, Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano Bompiani, 2005.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2004.
- Chambers, Iain, *Paesaggi Migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Genova, Costa & Nolan, 1996.
- Chambers, Iain, (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2006.
- Chow, Rey, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, Indiana University Press, 1993.
- Chow, Ray, *Il sogno di Butterfly*, Roma, Meltemi, 2004.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Clifford, James, *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard, Harvard University Press, 1997.

- Comand, Maria Pia, Menarini, Roy, *Il cinema europeo*, Bari-Roma, Edizioni Laterza, 2006.
- Cometa, Michele, *Dizionario degli studi culturali*, Roma, Meltemi, 2004.
- Cotesta, Vittorio, Pendenza, Massimo, *Europei Mediterranei*, Napoli, Liguori Editore, 2004.
- Derrida, Jacques, *Oggi L'Europa* (1991), (a cura di Maurizio Ferraris), Milano, Garzanti, 1991.
- De Vincenti, Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Milano, Lampi di Stampa, 2000.
- Elsaesser, Thomas, *European Cinema: face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press – Film Centre in transition, 2005.
- Everett, Wendy, *European Identity in Cinema*, Bristol, Intellect, 2005.
- Fanon, Frantz, *Pelle nera, maschere bianche*, (1952), Milano, Marco Tropea Editore, 1996.

- Fanon, Frantz, *I dannati della terra*, (1961), Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.
- Gilroy, Paul, *Against Race. Imagining Political Culture beyond the Color Line*, Cambridge, Harvard University Press, Belknap Press, 2000.
- Gilroy, Paul, *There Ain't No Black in the Union Jack*, London and New York, Routledge, 2002.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic*, (trad. a cura di Miguel Mellino), Roma, Meltemi Editore, 2003
- Gilroy, Paul, *Dopo l'impero*, Roma, Meltemi Editore, 2006.
- Glissant, Eduard, *Poetica del Diverso*, Roma, Meltemi Editore, 1998.
- Gnisci, Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Poetiche Meltemi, 2003.
- Grenier, Jean, *Ispirazioni mediterranee* (1961), Messina, Mesogea, 2003.
- Guha, Ranajit e Spivak, Gayatri, *Subaltern Studies. Modernità e Postcolonialismo* (1988), Verona, Ombre Corte, 2002.

- Habermas, Jünger e Taylor Charles, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento* (1996), Feltrinelli, Milano, 2008 (1998).
- Hall, Stuart, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, (a cura di Giovanni Leghissa), Milano, Il Saggiatore, 2006.
- Hall, Stuart, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, (a cura di Miguel Mellino), Roma, Meltemi Editore, 2006.
- Hardt, Micheal e Negri, Antonio, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli, 2002.
- Jameson, Friederick, *Postmodernismo o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989 (ristampato da Fazi Editore, Roma, 2007).
- Kaplan, Caren, *Question of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham-London, Duke University Press, 1996.
- Kaplan, E. Ann, *Looking for the Other: Feminism, Film and Imperial gaze*, New York and London, Routledge, 1997.

- Latouche, Serge, *La sfida di Minerva: razionalità occidentale e ragione mediterranea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Latouche, Serge, *Decolonizzare l'immaginario*, Bologna, Emi, 2004.
- Leghissa, Giovanni, *Il gioco dell'identità. Differenza, alterità e rappresentazione*, Milano, Mimesis Edizioni, 2004.
- Matvejevic, Predrag, *Il Mediterraneo e l'Europa - Lezioni al College de France*, Milano, Garzanti, 1998.
- Matvejevic, Predrag, *Mediterraneo - Un nuovo breviario (Breviario, 1988, 1991)*, Milano, Garzanti, 2004.
- Marramao, Giacomo, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Mignolo, Walter M., *Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Morley, David, *Stuart Hall. Critical dialogues in cultural studies*, London and New York, Routledge, 1996.

- Mouffe, Chantal, *Sul Politico. Democrazia e rappresentazione dei conflitti*, Milano, Bruno Mondadori, 2007
- Naficy, Hamid, *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, New York, Routledge, 1999.
- Naficy, Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Pompeo, Francesco, *La società di tutti. Multiculturalismo e politiche dell'identità*, Roma, Meltemi, 2007.
- Pravadelli, Veronica, *Performance, rewriting, identity. Chantal Akerman's Postmodern Cinema*, Torino, Otto Editore, 2000.
- Id., *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Raymond, Williams, *Cultura e rivoluzione industriale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1968.
- Ricoeur, Paul, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.

- Rigo, Elena, *Europa di confine. Trasformazioni della cittadinanza nell'Unione allargata*, Roma, Meltemi, 2007.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Shoat, Ellah, Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London and New York, Routledge – Tylor and Francis Group, 1994.
- Shoat, Ellah, *Taboo Memories, Diasporic Voices*, Duke University Press, 2006 (in May, Joseph, and Fink, Jennifer, *Performing Hybridity*, University of Minnesota Press, 1999).
- Spivak, Gayatri C., *Can the Subaltern Speak?*, in Nelson, C., and Grossberg, L., (a cura di), *Marxism and the interpretation of culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.
- Spivak, Gayatri C., *Critica della ragione postcoloniale*, (1999), Roma, Meltemi Editore, 2004.
- Sorlin, Pierre, *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, New York, Routledge, 1991.
- Zaggarro, Vito, *Il cinema italiano degli anni novanta*, Roma, Marsilio, 1998.

Articoli, saggi, riviste e web.

- Albano, Lucilla, *La guerra d'Algeria. Da Godard ad Haneke: la storia che non si può dire*, sarà pubblicato a breve sugli *Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi Cinematografici*, Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo (Di.Co.Spe.), Università di Roma Tre.
 - Cassano, Franco, *Ragione occidentale, ragione mediterranea*, su <http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=904>, (ultimo accesso gennaio 2010).
 - Chambers, Iain, *Borders and the Boundaries of Democracy*, «New Formations», n. 58, estate 2006, su <http://www.lwbooks.co.uk/journals/newformations/articles/58%20chambers.pdf>, (ultimo accesso febbraio 2010).
 - De Franceschi, Leonardo, *Chi non ha tempo aspetti tempo*, su <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article469>, (ultimo accesso febbraio 2010).
 - Giuliani, Gaia, *Il principio di Color Blindness e il dibattito europeo su razza e razzismo*, «Jura Gentium», <http://www.juragentium.unifi.it/it/forum/race/giuliani.htm>, (ultimo accesso gennaio 2010).
- Irrera, Orazio, Recensione di *Modernità in polvere*, «Jura Gentium», su <http://www.juragentium.unifi.it/it/books/appadura.html>, (ultimo accesso gennaio 2010).

- Leghissa, Giovanni, Zoletto, Davide, *Gli equivoci del multiculturalismo*, «aut aut», n. 312, novembre-dicembre 2002.
- Manzato, A., *Identità riflesse: consumo, media e identità nei Cultural Studies*, in Giaccardi, C., *Percorsi dell'identità*, Comunicazioni Sociali, att. Dic. 97, n°4, pp. 626-643.
- Mezzadra, Sandro, *Confini, migrazioni, cittadinanza*, «Scienza & Politica», n.30, 2004, pp. 83-92.
- Zoletto, Davide, (a cura di), *Gayatri Chakravorty Spivak. Tre esercizi per immaginare l'altro*, Milano, Il Saggiatore, «aut aut», n. 329, gennaio-marzo 2006.

Filmografia essenziale

- F. Akin, *Gegen die Wand*, (La sposa turca), Germania, 2003.
- Id., *Crossing the Bridge: the Sound of Istanbul*, Germania, 2005.
- Id., *Auf der anderen seite*, (Ai confini del paradiso), Germania, 2007.
- G. Amelio, *Lamerica*, Italia, 1994.
- T. Angelopoulos, *To vlemma tou Odisea*, (*Lo sguardo di Ulisse*), Grecia/Francia/Germania/Italia, 1995.
- Id., *Mia eoniotita ke mia mera*, (L'eternità e un giorno), Grecia-Italia, 1998.
- Y. Benguigui, *Mémoires d'immigrés*, (Memorie di immigrati), Francia 1997.
- I. Bollain, *Flores de otro mundo*, Spagna, 1999.
- N. B. Ceylan, *Uzak*, (Uzak), Turchia 2003.

- S. Costanzo, *Private*, Italia, 2004.
- T. Covi, R. Frimmel, *La pivellina*, (Non è ancora domani), Italia/ Austria, 2009.
- E. Crialesi, *Respiro*, Italia/Francia, 2001.
- Id., *Nuovo Mondo*, Italia/Francia, 2005.
- V. De Seta, *Lettere dal Sahara*, Italia, 2006.
- F. Dupeyron, *Monsieur Ibrahim et es fleurs du Coran*, (Monsieur Ibrahim e i fiori del corano) , Francia, 2003.
- A. Ferrante, *L'orchestra di Piazza Vittorio*, Italia, 2006.
- M. Garrone, *Terra di mezzo*, Italia, 1997.
- Id., *Ospiti*, Italia, 1998.
- Tony Gatlif, *Lacho Drom*, Francia, 1993.
- Id., *Gadjo Dilo*, (Lo straniero pazzo), Francia, 1997.

- Id., *Vengo*, (Vengo-Demone flamenco), Francia/Spagna, 2000.
- Id., *Swing*, (Swing), Francia/Giappone, 2002.
- Id., *Exils*, (Exils), Francia, 2004.
- Id., *Transylvania*, Francia, 2006.
- M. T. Giordana, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, Italia, 2005.
- R. Guédiguian, *Marius et Jeanette*, (Marius e Jeanette), , Francia, 1997.
- Id., *Le voyage en Arménie*, (Viaggio in Armenia), Francia, 2005.
- J. L. Guerin, *En Costruction*, Spagna, 2001.
- M. Haneke, *Caché*, (Niente da nascondere), Francia-Austria-Germania-Italia, 2005.
- A. Imamovic, *Imor di Go West*, (Go West), Bosnia Herzegovina, 2005.
- M. Kassovitz, *Métisse*, Francia-Belgio, 1993.

- Id., *La haine*, (L'odio), Francia, 1995.
- A. Kechiche, *La Faute à Voltaire*, (Tutta colpa di Voltaire), Francia, 2000.
- Id., *L'esquive*, (La schivata), Francia, 2003.
- Id., *La graine e le mulet*, (Cous Cous), Francia, 2007.
- E. Kusturica, *Underground*, (Underground), Francia/ Repubblica Federale di Jugoslavia/ Germania/ Ungheria, 1995.
- Id., *Crna macka, beli macor*, (Gatto nero, gatto bianco), Francia/ Germania/ Repubblica Federale di Jugoslavia, 1998.
- R. Arzu Koxsal *Yollar çimen bagladi*, (Forsaken paths), Turchia, 2006.
- N. Labaki *Sukkar banat*, (Caramel), Francia/ Libano, 2007.
- I. Lacuesta, *La Leyenda del Tiempo*, Spagna, 2006.
- P. Lioret, *Welcome*, Francia, 2009.

- V. Marra, *Tornando a casa*, Italia, 2001.
- M. Manchevski, *Po Dezju*, (Prima della pioggia), Gran Bretagna/ Macedonia, 1994.
- J. González Morandi e P. Toledo, *Can Tunis*, Spagna, 2007.
- F. Munzi, *Saimir*, Italia, 2004.
- F. Ozpetek, *Bagno turco-Hamam*, Italia, 1997.
- G. Paskaljevic, *Bure Baruta*, (La polveriera), Francia/ Grecia/ Turchia/ Macedonia, 1998.
- S. Rubini, *Terra*, Italia, 2005.
- H. Saleem, *Dol*, Kurdistan/ Francia/ Germania, 2006.
- C. Serreau, *Chaos*, Francia, 2001.
- D. Tanovic, *No Man's Land*, (Terra di nessuno), Italia/ Belgio/ Gran Bretagna, 2001.

- A. Techné, *Loin*, (Lontano), Francia, 2001.
- Id., *Le temps qui changent*, (I tempi che cambiano), Francia, 2004.
- G. Tornatore, *La sconosciuta*, Italia, 2006.
- B. Ulmer, *Welcome Europa*, Francia, 2006.
- D. Vicari, *Il mio paese*, Italia, 2006.