

Il senso degli italiani (e degli europei) per l'Altrix che vien dal mare. Cinema, bianchezza e Middle Passage mediterraneo¹

Gaia Giuliani e Francesco Vacchiano

Abstract: In this article, we analyse three different products of Italian contemporary cinematography on Lampedusa: the two award-winning movies *Terraferma* and *Fuocoammare* and the TV miniseries *Lampedusa*. We argue that, with some slight exception for the last of the three, they concur in portraying immigrants as voiceless and historyless bypassers, contributing to *whitewash* the uneven distribution of power in postcolonial world and the violent order in which borders are inscribed.

Keywords: Migrations; Lampedusa; Cinema; Border; Whiteness

Del Sé e della rappresentazione del viaggio

L'azione del guardare non è un'azione neutra, per molti motivi diversi.

Il soggetto che guarda è un soggetto che nell'azione del guardare resta impressionato e al contempo interpreta, collegando il proprio vissuto esperienziale,

¹ Il contributo di Gaia Giuliani è stato reso possibile attraverso il sostegno della Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) attraverso il Programma strategico (UID/SOC/50012/2013) e la borsa di Postdottorato SFRH/BPD/101889/2014. È stata altresì finanziata dallo European Regional Development Fund (FEDER) attraverso il COMPETE 2020 - Operacional Programme for Competitiveness and Internationalisation (POCI), e dai fondi portoghesi della FCT per il progetto 029997 (Referenza: POCI-01-0145-FEDER-029997). Il contributo di Francesco Vacchiano è anch'esso supportato dalla FCT attraverso il programma Investigador FCT e il progetto IF/01002/2014/CP1239/CT0003.

visivo e cognitivo a ciò che vede. Nel guardare, seleziona alcuni dettagli, si concentra su altri, ne dimentica alcuni. Il soggetto osservante è chiamato a guardare, a esprimere il “*right to look*” sia nel senso del diritto a guardare sia nel senso del diritto a rappresentarsi, e rappresentandosi, a immedesimarsi con ciò che vede². L’interpretazione è peraltro dettata dagli *script* sociali che abitano tale visione, secondo quella serialità che produce verità di cui parlano John Tagg e Judith Butler³. È per queste ragioni che la posizionalità del soggetto necessariamente influisce sull’esperienza personale e collettiva della visione.

Così, a scuola, quando dall’Unità d’Italia e dalla creazione del sistema scolastico nazionale gli studenti si trovavano a leggere e a immaginare la storia di Ulisse, alcune visioni codificate imponevano al giovane lettore e alla giovane lettrice una griglia predefinita attraverso la quale inquadrare tanto il ruolo dell’eroe, nel suo passato e nel nostro presente, quanto il ruolo che le figure da egli incontrate ricoprivano nell’economia dei segni del racconto. Non è un caso che questa lettura, che invitava all’immedesimazione con la figura del protagonista, sia stata poi criticata, tentando di dar voce non solo ai personaggi minori, ma anche, e più in generale, al ruolo poetico che l’*Odissea* in generale aveva nella costruzione dei ruoli di genere, della figura dell’eroe, del significato dell’amore, della passione, della sessualità, del matrimonio, così come della lealtà dei soldati, del figlio e della moglie al capofamiglia.

Nella cinematografia che si originò in Italia da quel racconto e in quella che oggi tratta della questione migratoria – degli itinerari dei e delle nuove Ulisse – ciò che balza immediatamente agli occhi è come il viaggio – considerato, nel caso dell’*Odissea*, un’esperienza di riconciliazione e di consolidamento di una società fondata sulla lealtà – divenga oggi il cronotopo della sovversione dell’ordine costituito. Il migrante in viaggio, infatti, non è né l’eroe né il condottiero, sebbene Ulisse, come i migranti di oggi, lotti per l’approdo alla terra in cui, in qualche modo, i sogni di sempre potrebbero realizzarsi.

La questione della posizionalità di chi guarda è qui dirimente: la differenza che si pone tra la lettura dell’eroe Ulisse (in cui siamo invitati a immedesimarci) e la

² Cfr. Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham 2011. Si veda anche Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham 1996.

³ Cfr. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Massachusetts, Press, Amherst 1988; Judith Butler, *Engendering/Endangering*, in Robert Gooding-Williams (a cura di), *Reading Rodney King/ Reading Urban Uprising*, Routledge, New York, London 1993, pp. 15-22.

lettura del Middle Passage dei subalterni postcoloniali attraverso il Mediterraneo (con cui siamo fortemente invitati a non immedesimarci) è la cifra della distanza semiotica e storica tra una concezione di viaggio come esperienza e conoscenza (il richiamo a Dante è superfluo) e una concezione del viaggio come miseria e invasione.

Storicamente, la mobilità dei subalterni sociali e coloniali – soggetti a cui è imposto uno statuto di minorità – è stata considerata *rischiosa* e dunque vettore di panico morale, poiché in grado di sovvertire materialmente e simbolicamente l'ordine costituito⁴. Dal vagabondo nell'Europa della prima modernità, al fuggitivo della piantagione, ai *quilombolas*, alle donne che violavano le costrizioni patriarcali e matrimoniali, ai poveri che fuggivano dalle *poor houses*, dagli ammutinamenti sulle navi negriere alle lotte anticoloniali; dalla violazione della segregazione spaziale e simbolica alla fuga salvifica di queer e transgender dagli spazi angusti e pericolosi di campagne e città; dalla migrazione emancipatrice da dentro e fuori il Primo mondo alla fuga dal pericolo nelle ex colonie⁵: tutti questi casi raccontano di come il confine non solo ostruisce il passaggio di soggetti che per genere, razza, classe e sessualità venivano posti in una condizione di subalternità o di maggior esposizione a violenza e morte, ma come creasse, esso stesso, quei soggetti⁶. Ossia, come il confine, stabilendo chi potesse passare e chi no e come, identificasse quei soggetti, assegnando loro specifici significati a cui ci riferiamo con “figure della razza”⁷, come sovvertitori dell'ordine sociale, morale, politico ed economico.

⁴ Usiamo il concetto di “panico morale” come proposto da Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, Brian Roberts. Cfr. *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*, Macmillan, London 1978.

⁵ Cfr. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir* [1976], tr. it. *Storia della sessualità Vol. 1: La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 2009; Theodore W. Allen, *The Invention of the White Race*, Verso, London 1994; Marcus Rediker, *The Slave Ship: A Human History* [2007], tr. it. *La nave negriera*, Il Mulino, Bologna 2007; Gregoire Chamayou, *Les Chasses à l'homme* [2010], tr. it. *Le cacce all'uomo*, Manifestolibri, Roma 2010; Silvia Federici, *Caliban and the Witch* [2004], tr. it. *Calibano e la strega*, Mimesis, Milano, Udine 2015; Ann L. Stoler, *Colonial Archives and the Arts of Governance*, «Archival Science», II, 1-2, 2002, pp. 87-109.

⁶ Riformuliamo in senso semiotico la definizione che Étienne Balibar dà del confine come “polisemico” (o come “dispositivo di differenziazione”): cfr. Étienne Balibar, *Politics and the Other Scene*, Verso, London 2002.

⁷ Cfr. Gaia Giuliani, *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre ad oggi*, Le Monnier/Mondadori education, Firenze, Milano 2016 e Ead., *Monstrousness, Abjection, and Europe in the War on Terror*, «Capitalism Nature Socialism», XXVII, 4, 2016, pp. 96-114.

Identifichiamo con “figure della razza”, quelle immagini che sono sedimentate a livello transnazionale e cristallizzano alcuni dei significati assegnati ai corpi – significati genderizzati e razzializzati nei contesti coloniali e postcoloniali. Queste figure sono state utilizzate per descrivere i soggetti razzializzati e per razzializzare «coloro sottoposti alla violenza e alla barbarie di tutte le forme di accumulazione primitiva, con il suo repertorio di omicidi di massa e [...] genocidi, rapimenti e migrazioni forzate, campi di concentramento, torture e l'intera panoplia del crimine di stato»⁸.

Se il mostruoso nel racconto dell'*Odissea* è l'agente malefico che ostruisce il passaggio di Ulisse, il mostruoso nella narrazione che ha come oggetto i subalterni è il subalterno stesso. Non vi è identificazione con l'eroe che sconfigge il mostro, ma distanza ontologica dal soggetto “a rischio” e “del rischio”, secondo la definizione di Claudia Aradau⁹, allo stesso tempo una vittima della violenza all'origine del viaggio, e un criminale che viola le frontiere e che insidia le coste d'Europa.

Il nostro saggio vuole offrire una disamina della visualizzazione del confine e dei corpi che l'attraversano “in the white mind”, parafrasando il titolo del celebre volume di George Fredrikson¹⁰, ossia di come lo spettacolo del confine viene rappresentato in film che utilizzano Loro per descrivere un Noi che assume, in modo speculare, le caratteristiche auspiccate¹¹. Questo nostro lavoro esprime peraltro la propria posizionalità, in quanto frutto dell'analisi critica di due studiosi generalmente considerati come bianchi ed europei, e ha l'obiettivo di decostruire lo sguardo sui confini elaborato negli ultimi anni dalla produzione cinematografica e seriale di successo. In tali materiali, di cui diremo meglio tra poco, lo spettacolo del confine non interpella i/le protagonisti/e della migrazione, ma solo coloro che entrano in scena

⁸ Monish Bhatia, Scott Poynting, Waqas Tufail, *Introduction*, in *Crime and Racism*, Palgrave, London 2018, p. 4. Vedi anche Ghassan Hage, *État de siège: A Dying Domesticating Colonialism?*, «American Ethnologist», XLIII, 1, 2016, pp. 38-49.

⁹ Cfr. Claudia Aradau, *The Perverse Politics of Four-Letter Words: Risk and Pity in the Securitisation of Human Trafficking*, «Millennium: Journal of International Studies», XXXIII, 2, 2014, pp. 251-277.

¹⁰ Cfr. George Fredrikson, *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*, Wesleyan University Press, Middletown 1987.

¹¹ Sul confine come spettacolo si veda Nicholas De Genova, *The Border Spectacle of Migrant 'Victimisation'*, «Open Democracy», 20 maggio 2015 <<https://www.opendemocracy.net/beyondslavery/nicholas-de-genova/border-spectacle-of-migrant-victimisation/>> (ultimo accesso 12/07/2019) e su Lampedusa come palcoscenico Paolo Cuttitta, *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*, Mimesis, Milano, Udine 2012.

come protagonisti dell'*emergenza*: polizia, medici, popolazione locale, ossia i soggetti che sono costituiti, spesso loro malgrado, come agenti umanitari (e di controllo), spettatori, attivi ma non compartecipi, di vicende che non vogliono trattare di esseri umani, ma di una massa indistinta di senza storia. In questo modo – è questo il nostro argomento – nel cinema che racconta degli Ulisse di oggi il protagonista è il soggetto che guarda al Middle Passage mediterraneo: la sua posizionalità si produce come idealmente ed essenzialmente *altra* da quella di chi vien dal mare. La rappresentazione dell'Altrix¹² che vien dal mare svolge una funzione uguale e opposta a quella dell'Ulisse: un'immedesimazione per contrasto, *oscena*, che definisce mediante ciò che non si è, quello che si è o si vorrebbe essere: *Altrix*, per l'appunto, invece che uno di noi.

L'*osceno* a cui facciamo riferimento – essendo significativamente *fuori scena* – è la violenza del confine e di tutte le pratiche che lo costituiscono, compresa la logica che in questi film interpreta i/le migranti come vittime di una violenza di cui e per cui nessuno (il Noi nascosto) è responsabile¹³.

I film che prendiamo qui in considerazione si concentrano sul Mediterraneo, e su Lampedusa in particolare, e sono stati prodotti nel tempo che si annoda attorno ad alcuni eventi chiave: l'accordo Berlusconi-Gheddafi del 2008; la fuga in massa dalla Tunisia in rivolta nel 2011; il naufragio del 3 ottobre 2013; il decreto "porti chiusi" del Ministro Matteo Salvini nel 2018.

Analizzeremo dunque tre produzioni: *Terraferma* (Emanuele Crialese, 2011), vincitore del Leone d'argento-Gran premio della giuria alla Mostra di Venezia dello stesso anno, *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016), vincitore dell'Orso d'oro al Festival di Berlino, e la miniserie televisiva in due puntate *Lampedusa - Dall'orizzonte in*

¹² Usiamo la X nella parola Altrix, nell'accezione ad essa conferita dentro la tradizione degli studi postcoloniali, per riferirci sia alle costruzioni *gendered* dell'alterità razzializzata, sia alla varietà di genere e identità sessuale dei soggetti che sono oggetto di queste costruzioni. Preferiamo la X al più comune asterisco in virtù del fatto che essa è in grado di evocare molte tradizioni critiche, inclusa quella postschiavista, restituendo la complessità degli effetti materiali di tali costruzioni, tra cui l'alienazione e lo sradicamento, ossia, in questo caso, la negazione dell'individualità, del vissuto personale, del passato collettivo, e della specificità del contesto storico e sociale in cui l'esperienza individuale e collettiva hanno preso vita.

¹³ Sull'"oscenità del confine" si veda Nicholas De Genova, *Border, Scene and Obscene*, in Thomas M. Wilson, Hastings Donnan (a cura di), *A Companion to Border Studies*, Wiley-Blackwell, Malden, Oxford 2012; Id., *Spectacles of Migrant 'Illegality': The Scene of Exclusion, the Obscene of Inclusion*, «Ethnic and Racial Studies», XXXVI, 7, 2013, pp. 1180-1198.

poi (Marco Pontecorvo, 2016) prodotta da Fabula Pictures in collaborazione con Rai Fiction, andata in onda in prima serata su Rai 1 il 20 e 21 settembre 2016. Si tratta di materiali assai diversi in termini di tecnica visuale e di formato (un racconto finzionale, un documentario e una miniserie televisiva) e, ciononostante, straordinariamente simili nel risultato narrativo che perseguono. Oltre a questa ragione, le scegliamo perché costituiscono le uniche rappresentazioni filmiche *mainstreaming* di Lampedusa, laddove i film indipendenti diretti e prodotti da migranti sbarcati sull'isola o cineasti e documentaristi *engagés* hanno significativamente avuto molta meno visibilità¹⁴.

L'Ulisse nero: o la storia dell'isola che si sposta

Le versioni cinematografiche e televisive dell'Ulisse che, negli anni Cinquanta e Settanta hanno informato lo sguardo delle generazioni dell'epoca – ci riferiamo all'*Ulisse* di Mario Camerini (1954) con Kirk Douglas e allo sceneggiato *Odissea* (Franco Rossi, Piero Schivazappa, Mario Bava, 1968) con Bekim Fehmiu (Ulisse) e Irene Papas (Penelope) – hanno costituito modelli etici e visuali del viaggio di ricerca di sé e di avventura. Il viaggio di Ulisse, tempestoso e circolare, assomiglia molto alle traiettorie imposte oggi dal confine e dai suoi molteplici apparati, in quella modalità di “*bouncing*” così ben descritta da Martina Tazzioli¹⁵.

¹⁴ Ci riferiamo, ad esempio, ai lavori di Dagmawi Yimer e di Zakaria Mohamed Ali, ma anche alle molte e ai molti documentaristi e cineasti che hanno ribaltato l'ottica tentando di offrire attraverso il racconto bio/etnografico la materializzazione della frontiera e del suo potere poetico nella costruzione dei soggetti che con essa sono implicati, molti dei quali finanziati o sostenuti dall'Archivio delle Memorie Migranti (AMM) di Roma e da ZaLab di Padova. Vedi i lavori di Dagmawi Yimer (tra cui *Come un uomo sulla terra* del 2008, *C.A.R.A. Italia* del 2010; *Soltanto il mare* del 2011; *Va' Pensiero, storie ambulanti* del 2013 e *Asmat* del 2014), di Mario Badagliacca (*Grooving Lampedusa: Un foto-racconto* del 2012), di Zakaria Mohamed Ali (in particolare *To Whom It May Concern*, 2013), di Andrea Segre, Matteo Calore e Stefano Collizzolli (tra cui *I nostri anni migliori* del 2011). Per una lista delle produzioni cinematografiche e documentaristiche su Lampedusa e le migrazioni si veda la sezione Film e migrazioni del sito di AMM. Tra essi, si notano numerosi documentari sull'arrivo dei giovani tunisini nel 2011, e due documentari dedicati ai dispositivi e al business del controllo delle migrazioni: *Next Stop Lampedusa* di Nicola Angrisano (2011), *Mare chiuso* di Stefano Liberti e Andrea Segre (2012) e *Ciè Business* di Marco Bova (2013).

¹⁵ Cfr. Martina Tazzioli, *Containment through Mobility: Migrants' Spatial Disobediences and the Reshaping of Control through the Hotspot System*, «Journal of Ethnic and Migration Studies», XLIV, 16, 2018, pp. 2764-2779.

Scegliamo consapevolmente di non citare un'altra figura della mitologia antica, quella di Enea, che è stata tante volte evocata nel corso dell'Ottocento e del Novecento e nelle varie fasi della costruzione della Nazione italiana, per evitare di mettere a confronto la migrazione con l'archetipo della colonizzazione e della fondazione di Roma. La migrazione è qui intesa come movimento autonomo che mette in discussione i concetti di cittadinanza e confine, mentre il viaggio di Enea culmina nella guerra, nella conquista e nella creazione del regno – venendo a costituire il mito fondatore della narrazione tutta occidentale dello Stato e dell'Impero. Al contrario, lo spazio politico *conquistato* dalle migrazioni di oggi è mobile, si moltiplica in luoghi insperati, è fatto di temporalità veloci, di rotture costanti e di forme di soggettivazione che poco hanno a che vedere con la figura del padre della nazione.

In questo nuovo panorama, i concetti di viaggio, approdo, traiettoria e confine mutano il loro significato: il confine performato e costantemente in movimento im/mobilizza i soggetti in movimento (spostandoli tra un *hotspot* e l'altro, tra un centro di detenzione e l'altro), costringendo le loro traiettorie dentro rigidi schemi dettati da quello che è stato definito “border regime”¹⁶. Attraverso i suoi dispositivi, non vengono solo classificati i soggetti in movimento – secondo un archivio coloniale che è stato riarticolato, sin dalla Guerra al Terrore, in base a divisioni geopolitiche definite – ma anche le comunità immaginate europee, le quali vengono costruite, in una certa continuità con il passato, come spazi di emancipazione, di salvezza, di accoglienza benevolente o, al contrario, come rigide fortezze ove la *barbarie* del subalterno postcoloniale non ha diritto di dimora. Il mostro, come si diceva – il soggetto in movimento – è oggi ritratto al contempo come il *buon selvaggio da sottrarre alla barbarie e alla catastrofe* secondo quella che Didier Fassin ha definito “la ragione umanitaria”¹⁷ e come criminale da controllare, incarcerare, espellere, secondo una logica securitaria altrettanto pervasiva. In questa narrazione, il confine come esperienza prodotta da specifiche tecnologie della frontiera evapora, come se non fosse l'elemento significativo che definisce sia le comunità immaginate *che accolgono* sia gli individui in movimento *che arrivano*.

¹⁶ Per una disamina storica del concetto, vedi Francesco Vacchiano, *Fencing in the South: the Gibraltar area as a Paradigm of the New Border Regime in the Mediterranean*, «Journal of Mediterranean Studies», XXII, 2, 2013, pp. 337-364.

¹⁷ Cfr. Didier Fassin, *La Raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent* [2010], tr. it. *La ragione umanitaria*, DeriveApprodi, Roma 2018.

È su questa funzione semantica del confine che ci vorremmo soffermare, ovvero su come un certo tipo di narrazione, che costituisce un'opposizione netta e inconciliabile fra migranti e autoctoni, concorra a produrre quel *sensu di bianchezza* che conferisce al Noi un'evidenza implicita, un'aura di fattualità.

Il confine è al contempo naturalizzato e paradossalmente invisibilizzato: esiste di per sé, senza responsabilità, e non in quanto frutto di specifiche intenzionalità politiche e economiche. Grazie al generoso operare dei suoi agenti, esso diventa *etico*. Gli *Italiani brava gente*, di nuovo, sono resi innocenti perché privati di ogni colpa: non hanno voluto il colonialismo, né il razzismo di cui si sono nutriti nelle colonie come in patria¹⁸; al contrario, sono stati *solo vittime* del razzismo che li ha colpiti all'estero, nelle terre d'approdo della propria migrazione. Non hanno colpa dei traffici illeciti nelle postcolonie, delle collusioni con le dittature, dei trattati con Gheddafi ed Erdogan, delle frontiere così come dei Centri di identificazione ed espulsione, dei macelli libici preposti al blocco dei flussi, e del caporalato agricolo che lucra ogni giorno sull'illegalizzazione delle migrazioni.

Ciò che è interessante, in queste tre produzioni di diversa natura sia stilistica sia di target, è il soggetto/oggetto migrante che permette all'*Italia diversa* (quella *innocente*) di esprimersi: in *Terraferma* è una donna eritrea, incinta, capace di pronunciare su di sé poche parole, ma, in quanto fragile, atta a permettere il lento avvicinamento degli isolani; in *Fuocoammare* sono gli sconosciuti sofferenti su barche e moli di Lampedusa, la solidarietà verso i quali riconsegna agli italiani la propria innocenza; in *Lampedusa* è un bambino egiziano (che parla italiano perché probabilmente è *italiano benché nero*), che intenerisce i due protagonisti (un capitano della guardia costiera e la direttrice di un *centro di accoglienza*) e che li spinge a infrangere le regole. Questi tre soggetti suggeriscono i titoli dei tre capitoli di questa seconda sezione del nostro saggio.

La trilogia degli italiani e l'Altra che vien dal mare

Terraferma o dell'inaudibilità dell'Ulisse nero. Il film di Crialese girato a Linosa, sorella minore di Lampedusa¹⁹ è un film che racconta la tensione del confine nel rap-

¹⁸ Cfr. Tatiana Petrovich Njegosh, *Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia*, in Tatiana Petrovich Njegosh, Anna Scacchi (a cura di), *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, ombre corte, Verona 2012, pp. 13-45.

¹⁹ La nostra riflessione su questo film parte dal dialogo da noi creato tra le riflessioni contenute

porto fra migranti, turisti e abitanti del luogo, mettendo in scena, come uno scontro fra generazioni, le culture del mare antiche e odierne. Le varie temporalità del rapporto con l'isola e il mare delineano possibilità e luoghi dell'incontro: la notte, il mare, una famiglia composta da una madre vedova, Giulietta, e un figlio adolescente, Filippo, e i pescatori (come Ernesto, il nonno di Filippo), sono i momenti, i luoghi, e i soggetti dell'incontro con chi vien dal mare, mentre, di giorno, la spiaggia, la costa turistica, gli albergatori e gli animatori (come Nino, zio di Filippo e figlio di Ernesto; fig. 1), così come i turisti, sono i tempi, i luoghi e i soggetti del non-incontro o dell'incontro con la morte (come nella scena in cui i cadaveri di alcuni migranti ed altri corpi in fin di vita giungono a riva).

La critica efficace al capitalismo turistico, che porta alla snaturalizzazione dei tempi dell'incontro²⁰, si combina con una critica più sfumata al confine, per quanto la scelta di Giulietta, Filippo ed Ernesto di soccorrere Sara in procinto di partorire e di tenerla nascosta in casa rappresenti la sfida al "border regime" che criminalizza la solidarietà²¹. Al cuore del film è, infatti, l'emergere della coscienza etica (e di resistenza) dei protagonisti, che mettono a repentaglio non solo la propria fedina penale, ma anche l'importante relazione coi turisti, chiamati a garantire loro le risorse economiche necessarie a emigrare. L'altro interlocutore dell'incontro, Sara, resta

nei saggi qui di seguito. D'altra parte si concentra più sull'elemento della costruzione del Noi attraverso l'Altro, che sull'elemento di convergenza, seppur centrale, tra la precarietà degli isolani e quella dei migranti affrontata da Gaia Giuliani e Áine O'Healy: si vedano Gaia Giuliani, *The Colour(s) of Lampedusa*, in Gabriele Proglia, Laura Odasso (a cura di), *Border Lampedusa. Subjectivity, Visibility and Memory in Stories of Sea and Land*, Palgrave, London 2018, pp. 67-85; Ead., *Afterword: The Mediterranean as a Stage: Borders, Memories, Bodies*, in Gabriele Proglia (a cura di), *Decolonising the Mediterranean: European Colonial Heritages in North Africa and the Middle East*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016, pp. 91-104; Leonardo De Franceschi, *Welcome to Schengenland*, in Id., *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Mimesis, Milano, Udine 2017, pp. 181-198; Áine O'Healy, *Imagining Lampedusa*, in Ruth Ben-Ghiat, Stephanie Malia Hom (a cura di), *Italian Mobilities*, Routledge, London 2015, pp. 152-174; Diego Ferrante, Marco Piasentier, *Mare Nostrum: biopolitica e alterità in Terraferma di Emanuele Crialese*, «The Italianist», XXXIII, 2, giugno 2013, pp. 307-312.

²⁰ Dolasinski giustamente definisce il capitalismo turistico, così come emerge dal film di Crialese, come il luogo in cui prendono vita forme di subordinazione e sfruttamento neocoloniali. Cfr. Lisa Dolasinski, *Crossing Borders: Migration, Tourism, and Liminality in Emanuele Crialese's Terraferma*, «L'avventura: International Journal of Italian Film and Media Landscapes», II, 3, 2016, pp. 417-432.

²¹ Cfr. Martina Tazzioli, William Walters, *Migration, Solidarity and the Limits of Europe*, «Global Discourse», IX, 1, 2019, pp. 175-190.



Fig. 1. *Terraferma* (Emanuele Crialese, 2011)

sullo sfondo, o meglio in sottofondo, non sussurrando altro che il proprio nome, la breve storia del suo Middle Passage, e niente di più su di sé, come se la vicenda di molte donne che hanno attraversato il deserto abbia poco da suggerire: *già sappiamo qual è, ma ora parliamo di noi*. «Nel processo di esaltare la “millenaria tradizione [meridionale italiana] di umanità ospitale” il film non “conferisce dignità” alla madre clandestina e ai suoi figli. [...] Piuttosto, li riduce a figure bidimensionali, figure la cui identità è tutt’uno con la loro condizione di vittime»²².

Così Sara è inaudibile, nonostante l’attrice Timnit T. sia stata, lei stessa, protagonista di un violentissimo Middle Passage. La memoria fittizia del personaggio, l’unica a cui viene dato spazio, è qui creata per essere individuale e universale. Eppure, la sua universalità è problematica perché massificante, e la sua individualità disincarnata in quanto mette a tacere la memoria *viva* di Timnit. In poche parole, la

²² Áine O’Healy, *Imagining Lampedusa*, cit., p. 159.

voce di Sara deve evocare l'orrore del confine ma non deve dargli corpo. È questa distanza tra il personaggio femminile di Giulietta (una di noi, che ammette distanza tra personaggio e attrice) e quello di Sara (che non ammette quella distanza e al contempo la disconosce) che si stabilisce l'abisso tra il soggetto che guarda e l'Ulisse nera.

*Fuocoammare o della produzione dell'innocenza*²³. Il documentario di Rosi si inserisce nella stessa linea del lavoro di Crialesi, riprendendo e rinforzando l'uso strumentale dell'Altro per definire un Noi indulgente e sensibile, compassionevole e intrinsecamente innocente. Lo fa con perizia, perché sa che è difficile non restare affascinati dai suoi personaggi: Samuele Puccillo, irresistibile monello che sfida, armato di fionda, un esercito di fichi d'india nemici; Pippo Fragapane, deejay di musica con dedica e divulgatore dello stato del mare alla radio locale; e, soprattutto, Pietro Bartolo, il medico dell'isola, che ha visitato e assistito negli anni migliaia di persone dopo lo sbarco, ma ha anche dovuto ispezionare i cadaveri dei molti, troppi, morti prodotti da una frontiera che resta anonima, silenziosa, poco più che semplice sfondo. Le loro vite sull'isola sono propaggini di un'Italia umana, quotidiana, sorpresa inerme da una tragedia di cui non ha colpe, che accade, in fondo, per un capriccio della geografia, senza agenti concreti, solo perché c'è un mare e un pezzo di terra lanciato lì in mezzo. Essi sono coloro che restano, mentre i migranti passano senza lasciare traccia, senza passato e senza futuro, accidenti contestuali e pretesto per parlare di altro e di altri. I loro corpi sono massa indifferenziata, sconosciuta e in fondo inconoscibile, che soffre, certamente, ma in modo anonimo e distante: essi non aspirano, pregano; non raccontano, piangono; non permangono, ma appaiono e scompaiono, in modo ingenuamente misterioso. Come se nulla di loro potesse davvero essere conosciuto, essendo essi troppo *alieni* per interpellare il nostro sguardo o quello che già pensiamo di sapere di loro. Di alcuni ci è detto il paese

²³ Per uno sguardo critico sul film si vedano, tra altri, Miguel Mellino, Giuseppe Orlandini, *Fuocoammare. Frammenti di un discorso umanitario*, «Operaviva», 9 maggio 2016 <<https://operavivamagazine.org/fuocoammare/>> (ultimo accesso 12/07/2019); Askavusa, *Fuocoammare: considerazioni del collettivo Askavusa*, 24 febbraio del 2016 <<https://askavusa.wordpress.com/2016/02/24/1428>> (ultimo accesso 12/07/2019); Federica Mazzara, *My review of Fuocoammare (Fire at Sea) by Gianfranco Rosi*, «MOVING BORDERS. Migration and the Aesthetics of Subversion», 10 giugno 2016 <<https://movingborders.blogspot.com/2016/06/my-review-of-fuocoammare-fire-at-sea-by.html>> (ultimo accesso 12/07/2019), ora in *Reframing Migration: Lampedusa and the Aesthetics of Subversion*, Peter Lang, Brussels 2019.

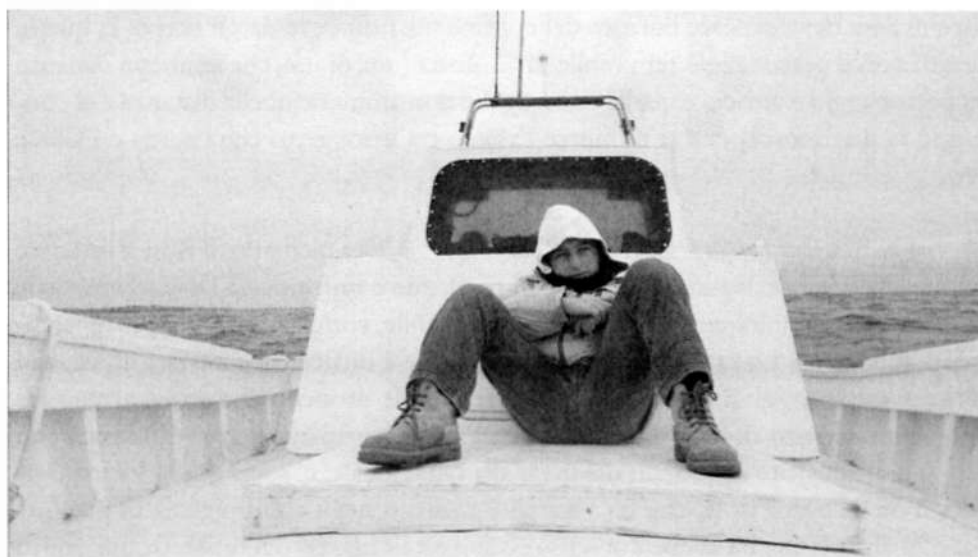


Fig. 2. Samuele Pucillo, in *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016)

d'origine – Nigeria, Eritrea – ma nulla che li caratterizzi al di là di un generico altrove: non uomini e donne che immaginano, desiderano, sognano e amano, ma numeri, statistiche di sommersi e salvati, corpi senza storia e senza nome, come tombe di naufragati. La loro assenza di voce è saturata dal dato fisico, che occupa la scena e parla per sé: conosciamo solo la loro pelle nera e la loro estraneità irriducibile, mentre l'abisso razzista delle nostre mura – centri di identificazione, *hotspot*, detenzione – si nasconde dietro le maschere bianche dei salvatori.

Questa visione strabica, selettiva, bifocale, ci fa ricordare, per analogia, che diversi politici hanno chiesto negli ultimi anni l'attribuzione del Nobel per la pace agli abitanti di Lampedusa: ipocrisia di chi difende la violenza dei confini, ma loda chi ne gestisce il funzionamento e le sue conseguenze. Un'ipocrisia che ne richiama altre dal passato remoto o recente: come quando lo stato italiano attribuì la cittadinanza onoraria ai 368 morti del naufragio del 3 ottobre 2013 e incriminò i 155 superstiti per immigrazione clandestina. Chi crea gli eroi ha sempre qualcosa da nascondere...

Frontiera e umanitarismo (che non è solidarietà) sono una coppia che è andata molto d'accordo ultimamente, l'una creando le condizioni di possibilità dell'altro e ricevendone in cambio una giustificazione. Così come non esiste una frontiera uma-



Fig. 3. Lampedusa - Dall'orizzonte in poi (Marco Pontecorvo, 2016)

nitaria, l'umanità diventa facilmente, in abili narrazioni, uno strumento per ratificare la natura delle cose e l'artificiale stato di innocenza che le giustifica.

Lampedusa o del bambino italiano che non appartiene. La miniserie è un interessante prodotto che interpella tutti i topoi fino a qui analizzati, tra cui, ancora una volta, la reiterata rappresentazione di Lampedusa come *buona*, terra in cui anche il più strenuo oppositore agli sbarchi può redimersi. Eppure apprendiamo da altri documentari – come *Ccà semu* (Luca Vullo, 2018) sulla vita a Lampedusa nell'era dell'emergenza migratoria e *It Will Be Chaos* (Lorena Luciano, Filippo Piscopo, 2018) – che ben altri sono gli umori e le tendenze politiche sull'isola, così come le elezioni municipali del 2017 hanno confermato. Lampedusa è nuovamente descritta come uno spazio in cui nessuno è colpevole e nel quale i cattivi sono solo coloro che producono, da lontano, la *tragedia dei migranti* – una Roma senza nomi e cognomi – ad eccezione di coloro che gestiscono il centro di accoglienza. La miniserie è ambientata nel 2010, prima che i naufragi e le morti di massa divenissero oggetto dell'attenzione pubblica internazionale, trasformando Lampedusa nel prototipo del confine: questo elemento permette agli sceneggiatori di costruire uno scenario militare e sociale meno caricato, evitando così di parlare di centri di identificazione ed espulsione, del ritiro dei documenti, delle pratiche biometriche, degli interrogatori, permettendo di contrapporre l'accoglienza generosa al regime di frontiera.

Eppure è altrettanto interessante come il discorso degli *Italiani brava gente*, che rischiano la galera o il posto di lavoro perché disobbediscono con *creatività tutta italiana* venga riprodotto in modo più consapevole rispetto al film di Rosi, sottolineando come il sistema accoglienza, invece di contrapporsi al controllo delle frontiere, ne diventi facilmente un ingranaggio (e allora i migranti «fanno bene a rivoltarsi», mentre «qui li sfamiamo, gli diamo soccorso ma poi li rimandiamo indietro» [prima puntata]).

L'espedito estetico della sostituzione paterno- e materno-filiale, rispettivamente tra il comandante della Guardia Costiera, Marco Serra (interpretato da Claudio Amendola) e la direttrice del centro, Viola (Carolina Crescentini), con Dhaki (Venji Liam Alessandro Servina), un bambino egiziano “non accompagnato”, pur nel suo paternalismo assolutorio, finisce comunque per attenuare le distanze. Questa strategia narrativa – costruita sul richiamo filmicamente irresistibile del bambino indifeso – permette la creazione di una comunità solidale che include i militari della capitaneria, gli operatori del centro e l'ex maestro egiziano, Nemer (Ahmed Hafiene), definendo un esito assai differente da quello stabilito nel più recente film *L'ordine delle cose* (Andrea Segre, 2017)²⁴. E se, nondimeno, tale comunità si impegnerà a “individuare” il bambino (nel senso marxiano di renderlo individuo, di dargli una personalità, una soggettività), anche rintracciando la sua famiglia ferma in Libia, il rapporto preferenziale che si crea tra loro ricaccerà nella massa, ancora una volta, tutti gli altri protagonisti della migrazione. È interessante osservare che Daki parla in italiano, forse perché il piccolo attore è un italiano di origine migrante o semplicemente un italiano dalla pelle più scura. In questo modo, la barriera linguistica, spesso elemento di stigma e distanziamento, che rende lo *straniero* incontrollabile da parte della comunità ospitante e delle sue istituzioni, viene soprasseduta in modo *ingenuo* e *strumentale* allo stesso tempo, al fine di creare prossimità.

²⁴ Nel film *L'ordine delle cose* un funzionario del ministero degli esteri, per il quale i migranti sono solo numeri, negozia con marina, capi militari e trafficanti libici per bloccare un numero maggiore di barche e/o “bonificare” un centro di detenzione così da renderlo “conforme al rispetto dei diritti umani”. Una donna, durante l'ispezione del centro, gli si avvicina, chiedendo aiuto ma nonostante ciò lascerà la donna in attesa, senza l'aiuto promesso, una volta tornato comodamente a casa, in Veneto.

Conclusioni

Che la storia di *Terraferma* sia quella degli abitanti dell'isola e non quella dei migranti – i quali, come scrive O'Healy, restano «senza nome, senza parola e senza espressione»²⁵ – è chiarito dall'intervento di una delle attrici e di uno degli attori che impersonano due migranti sbarcati sull'isola, i quali, nel documentario *[S]compare* (Antonio Tibaldi, 2011), costruito sul backstage di *Terraferma*, osservano lucidamente che un film su di loro avrebbe dovuto raccontare il viaggio dall'inizio, la loro storia là e qua e le ragioni individuali della migrazione. Questo tipo di narrazione è di fatto presente nei documentari *Mare chiuso* (Stefano Liberti, Andrea Segre, 2012) e in *It Will Be Chaos* di Luciano e Piscopo²⁶ oltre che nei lavori di Yimer e Ali già citati.

Lo stesso vale per *Fuocoammare* il quale, come Federica Mazzara ha ben sottolineato, indulge in forme di immedesimazione parossistica con *l'esotico meridionale*: nella scena della pastasciutta al sugo mangiata rumorosamente dal piccolo protagonista Filippo, così come nel suo congelamento in un tempo premoderno privo di televisione, videogiochi, smartphone, ecc. È palese che l'occhio che guarda desidera immedesimarsi con la sua innocenza, oltre che con l'abnegazione del dottor Bartolo.

È altrettanto palese che, in *Lampedusa*, l'occhio che guarda sia diretto principalmente alla figura di Marco Serra, un personaggio ispirato ad Achille Selleri – il responsabile della Capitaneria che nel 2008 partecipò al salvataggio di un'imbarcazione con 650 migranti a bordo – ossia all'eroe che si getta in mare senza indugio, in spregio a gerarchie e disciplina, diventando pertanto il campione dell'italianità popolare e popolana.

A titolo di conclusione, è necessaria una disamina della relazione esistente in Italia tra elaborazione poetica e *ingenuità coloniale*: se da un lato le tre produzioni contribuiscono alla costruzione dell'innocenza e della bianchezza degli italiani mediante la loro contrapposizione tanto alla figura della *razza vulnerabile* quanto all'opposta e indisgiungibile figura della *razza criminale*, dall'altro la miniserie *Lampedusa* rappresenta un contrappunto rispetto ai film di Crialesi e Rosi. Sappiamo che quest'ultima è po-

²⁵ Áine O'Healy, *Imagining Lampedusa*, cit., p. 160.

²⁶ In particolare, *It Will Be Chaos*, prodotto dalla statunitense HBO, è un racconto sincopato che esordisce con la Lampedusa dei media, per poi intrecciare il confine, in tutte le sue forme fisse e mobili, detentive, umanitarie, geografiche, con i racconti dei migranti nell'isola della tragedia del 3 ottobre e lungo la rotta di una famiglia siriana che dalla Turchia giunge in Germania.

liticamente posizionata, di taglio divulgativo, caratterizzata da un budget più economico e da una sceneggiatura costruita per il grande pubblico. Eppure, a differenza dei film di Rosi e Crialesi, essa riesce a dar voce – per quanto in forma manomessa – al personaggio di Nemer, il quale identifica il confine, lo traccia in modo chiaro, gli dà corpo e responsabilità: «volete rimandarmi indietro... ma chi ha deciso che in mezzo all'acqua c'è un confine e io non posso passare? [...] io ogni giorno vedo delle navi che portano il petrolio, perché il petrolio può andare dove vuole e io no? Chi l'ha deciso?».