Lo sguardo del migrante

Giampiero Frasca
21 Settembre 2018

Tra la caotica e spesso fugace proliferazione di immagini da cui siamo quotidianamente bombardati, anche su un argomento di stretta e perenne attualità come l'immigrazione, alcune più di altre si fissano drammaticamente, arrivando a comporre un ipotetico immaginario. Tali immagini si sedimentano poi nella memoria condivisa dal web e ricompaiono come flash di una cattiva coscienza, che sempre più spesso, negli ultimi tempi, la vulgata furoreggiante su social e forum tende a trasporre in inviolabili principi di sovranità nazionale. Nell'orrenda immediatezza di raffigurazioni come quella di Aylan, il bambino siriano di tre anni riverso con la sua maglietta rossa sulla spiaggia di Bodrum, in Turchia, o in quella di un padre e un figlio in fuga sgambettati da una reporter al confine tra Serbia e Ungheria o ancora nell'occhio vitreo di Josefa cristallizzato dal terrore dopo essere rimasta due giorni aggrappata a un pezzo di legno alla deriva nel Mediterraneo, convogliano sentimenti solo apparentemente (e illusoriamente) univoci. I tratti comuni di queste immagini-simbolo di fasi differenti dello stesso problema sono l'iconicità e la conseguente viralità, non la commozione o l'indignazione, per quanto possa sembrare assurdo. Ma assurdo non è, si tratta soltanto di una questione di prospettive, le stesse che originano una divaricazione tra le lacrime di compassione di qualcuno, i like degli *engagé* da salotto e i meme dei buontemponi notturni, gli strali da tastiera degli *haters* più oltranzisti e le decisioni ora concilianti ora intransigenti dei vari governi.

L'immagine vive esclusivamente *negli* occhi e *per gli* occhi di chi guarda e vivifica grazie al suo potenziale di trasmissione che fagocita tutto il resto (il piccolo Aylan aveva un fratello maggiore di due anni morto nello stesso viaggio e nelle medesime drammatiche condizioni, ma il suo non essersi tramutato in immagine lo ha di fatto condannato all'oblio). Il dramma si fa quindi segno, diventa un veicolo di lettura istantanea di una realtà altrimenti esclusa o di cui giungerebbe eco attenuata sui quotidiani, nei notiziari o una pallida distorsione da parte dei social. E la prospettiva assunta diventa dirimente. Crea schieramenti, moltiplica consensi alle elezioni, attiva discussioni rabbiose o induce allo sdegno sprezzante.

Per noi occidentali si tratta sempre di una prospettiva *sul* migrante. Le uniche possibilità di adottare una visione *altra*, ossia *del* migrante, sono ricorrere a una memoria ancestrale (per molti che risiedono nell'attuale Nord Italia), fare il cooperante oppure assumere in sé simulacri di realtà mediati dal cinema, perlomeno quello più sensibile ad alcune delle dinamiche attuali della nostra società. Non fidandoci completamente della prima ipotesi e pur ammirando chi decide di realizzare la seconda, per comodità – non del tutto casuale la rima con viltà – ci soffermiamo sulla terza e su come l'immigrato, inserito in un preciso disegno narrativo, non rappresenti soltanto un controverso oggetto di discussione sociale e politica, quanto una figura osservante e percipiente che guarda la realtà da un'angolazione sempre esterna, come se questa fosse un diaframma attraverso cui scrutare, decifrare e interpretare un mondo, il nostro mondo, spesso dato per scontato e sicuramente mai esaminato da un punto di vista estraneo alle nostre categorie abituali, per quanto illuminate e progressiste queste possano essere. In alcuni dei film recenti incentrati sul problema dell'immigrazione e su quello conseguente della convivenza tra le parti, il punto di vista e la sua traduzione tecnica, la soggettiva e l'intera aura dei suoi equivalenti funzionali, assumono una prospettiva d'indagine particolarmente interessante, poiché la parabola dello sguardo dei singoli personaggi si erge a soggetto privilegiato della narrazione, o di una parte decisiva di essa, diventando contemporaneamente oggetto di comprensione, trasmissione e classificazione. Comprensione del personaggio all'interno della narrazione, trasmissione della prospettiva in un'ottica di condivisione con lo spettatore e classificazione dell'esperienza secondo un filtro finzionale creato e gestito dall'autore. Ciò a cui si assiste è un complesso movimento di assunzione e inevitabile separazione, a causa del quale lo sguardo dei migranti è il risultato di una differenza aritmetica tra soggettiva e impostazione narrativa, tra vita e racconto, tra dramma individuale e sua trascrizione empatica.

Tendenzialmente, il cinema italiano, recente e di un passato che si può far risalire alla prima ondata di immigrazione proveniente dalle coste albanesi (la cui traduzione in immagini, circa tre anni dopo, fu *Lamerica* di Gianni Amelio, uscito nel 1994), ha sempre modulato lo sguardo dei personaggi in due forme essenziali. Attraverso i criteri dell’*avvicinamento* e dell’*accesso*, modalità di osservazione che conducono anche a due strutture narrative differenti, anche se convoglianti nel medesimo luogo. Il primo è il punto di vista che si fissa sull’immigrato,

cercando di coglierne la realtà, di comprendere la diversità per stemperarla attraverso un percorso di formazione (casuale, il più delle volte) volto a congiungere le opposte polarità e condurre all'accoglienza. Si tratta della tipologia di pellicole meno recenti, propedeutiche al fenomeno e alla sua narrazione, bisognose di indirizzare lo spettatore quasi pedagogicamente verso una riflessione non compromessa dal pregiudizio. Il suo scopo è avvicinare progressivamente due realtà differenti, spesso tendenti all'opposizione, per testimoniare un percorso di crescente consapevolezza con il quale accompagnare per mano il pubblico.

L'esempio più maturo e compiuto di questa tipologia è probabilmente *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana. Il protagonista, il dodicenne Sandro, è un'ovvia figura vicaria dello spettatore. Attraverso i suoi occhi ancora innocenti passa la curiosità di chi osserva la superficie delle cose, riflette con la limitazione propria della sua età e della sua scarsa conoscenza del mondo su aspetti che non comprende totalmente o perlomeno in parte, fino a quando la drammaticità del caso non lo porta a provare in prima persona il problema. È l'unico figlio, accudito e coccolato, di una famiglia benestante, aperta nei confronti della diversità ma formalmente estranea a una realtà drammatica che si affaccia soltanto con la presenza ormai assodata di qualche operaio di colore nella piccola azienda che il padre gestisce. Il punto di partenza dell'avvicinamento di Sandro è proprio una soggettiva, dapprima parziale, poi più ampia, ma non per questo più chiara, come se Giordana avesse voluto sottolineare quello su cui, nel passato, hanno dibattuto i narratologi del cinema, ossia che vedere non è necessariamente comprendere.

Mentre si reca a scuola (mentre cioè vive la sua quotidianità), Sandro vede un uomo di colore disperato in una cabina telefonica. Non riesce a prendere la linea e urla tutta la sua frustrazione. Sembra folle, perché la prima inquadratura che restituisce lo sguardo di Sandro (tecnicamente una semisoggettiva) tiene fuoricampo ciò che invece mostrerà la seconda, un avviso su un cartone posto in alto, "Non in funzione". Scarto fondamentale: l'uomo non è pazzo, è solo privo di una conoscenza che gli permetta di comprendere l'italiano e quindi capire la realtà intorno a lui. Il film denuncia la parzialità dell'impressione e invita ad ampliare la prospettiva, andando oltre l'ingenuità di qualunque luogo comune, anche quello che pretende di considerare gli africani come una categoria granitica con cui si racchiude genericamente il nero, l'altro-da-sé (Sandro chiede di

tradurre una frase proferita dall’uomo della cabina all’operaio che lavora per il padre, convinto dell’unicità di una supposta *lingua africana*). Per tentare di comprendere il dramma dell’uomo della cabina che tanto lo ha incuriosito e di tutti gli uomini, ognuno con le sue specificità e la sua storia, vedere non basta, bisogna esperire: Sandro passerà attraverso una necessaria *immersione* (reale e metaforica) che non gli fornirà la verità sulle cose, ma che consentirà di introdursi in un’altra dimensione, in cui coesistono speranza e incubo, verità e menzogna, giusto e sbagliato.

Quando sei nato non puoi più nasconderti segna un punto di passaggio nella filmografia sull’immigrazione, perché la prospettiva si predispone a una sua reversibilità, non priva di alcune ambiguità che fanno sì che il percorso di formazione del protagonista non mostri la perfezione inattaccabile di un romanzo a tesi, quanto l'approfondimento di una realtà complessa che pur se analizzata più da vicino continua a frantumarsi in mille dubbi e contraddizioni.

Il secondo sguardo, quello relativo all’*accesso*, appartiene a una fase più recente delle pellicole sui migranti. Una fase in cui l’intento educativo si è affievolito per

mutazione sociale (nel bene e nel male) e per esigenze di rinnovamento narrativo. I migranti condividono lo sguardo con lo spettatore. La soggettiva, in questo caso, è una chiave d'ingresso, la possibilità di approdare a una reciprocità da sempre preclusa, per etnocentrismo, cultura, formazione ed esperienza, indipendentemente dalla buona volontà di ognuno. Il cinema di Andrea Segre e Jonas Carpignano (soprattutto *Mediterranea*), ma anche i film degli esordienti Roberto De Paolis (*Cuori puri*) e Andrea Magnani (*Easy – Un viaggio facile facile*), senza dimenticare il rigoroso punto di vista interno di un nuovo autore come Suranga Katugampala (*Per un figlio*), immigrato di seconda generazione di origine cingalesi, mostrano esempi indicativi di questa tendenza. L'assunzione recente di un punto di vista da parte dei personaggi su cui, fino a qualche anno fa, lo sguardo convogliava per raccontarne da una prospettiva esterna l'ingresso in un mondo avvertito come estraneo e problematico, pare rispondere a una reale esigenza. Un'esigenza di attestazione attraverso cui si tenta di accedere direttamente, senza intermediazioni, a un'esistenza in cui lo sguardo ha la possibilità di chiarire e infondere sensazioni, reazioni, volontà.

Ma l'esigenza è anche espressiva, perché mostra un bisogno di colmare lo iato esistente tra insieme e soggetto, tra lo sfondo in cui più facile appare la generalizzazione e l'individualità con le sue distintive peculiarità. In questa direzione vanno i recenti esperimenti di cinema *dal basso* realizzati in prima persona e in perfetta autonomia dai migranti stessi: non personaggi ma autori con un preciso punto di vista sull'Italia, su ciò che significa guardare un paese con occhi davvero differenti, rievocando quell'ingenuità poetica propria del fanciullino pascoliano, ancora capace di scrutare il dettaglio ormai scontato, di meravigliarsene e di rioffrirlo con la sua purezza a un pubblico costretto a riconsiderare sotto una luce nuova le sue certezze quotidiane. La freschezza di iniziative come *Tumaranké* (in cui 38 minori giunti in Italia senza accompagnamento riprendono la loro vita nel nostro paese) o come *Reverse Angle* (installazione su tre schermi concepita da Davide Ferrario a seguito di un suo workshop a Pecetto, nel torinese, con un gruppo di 28 ragazzi immigrati chiamati a riprendere l'universo in cui sono approdati nelle sue varie forme di manifestazione) risiede proprio nell'immediatezza di uno sguardo che si fa registrazione spontanea attraverso l'uso dello smartphone.

Uno sguardo spontaneo e la sua sedimentazione istantanea all'interno di una memoria condivisa diventano la testimonianza di un bisogno e di una

trasformazione in atto, anche nel cinema narrativo.

I film dei registi citati in precedenza hanno poco in comune, se non la volontà di oltrepassare un confine per porsi dall'*altra parte*, superando una prospettiva che talvolta, nel passato, si era adagiata per osservare rispettosamente ma senza forzare l'ingresso in una realtà ulteriore. Ne *L'ordine delle cose* di Andrea Segre (2017), tale movimento di ideale infiltrazione è reso quasi plastico dalla progressione delle inquadrature. Attraverso il protagonista, Corrado Rinaldi, funzionario del Ministero dell'Interno che indaga sul traffico di immigrati partiti dalle coste libiche, queste inquadrature passano dalla semplice denotazione esterna del problema a inserirsi spazialmente in esso per tentare di risolverlo. Se Corrado, infatti, guarda dapprima in piani ampi le immagini di un salvataggio sullo schermo del suo computer, una volta giunto in Libia gli stessi piani si restringono, la macchina da presa si avvicina al suo volto, cogliendo insieme punto di vista e assorbimento rispetto a ciò che le immagini mostrano, per poi diventare una soggettiva in senso stretto quando il filmato mostra le condizioni drammatiche dei profughi. Questa penetrazione per mezzo delle inquadrature è ribadita simbolicamente dal fissarsi del riflesso del dramma sulle lenti di Rinaldi, prodromo di quel contatto personale che il funzionario intratterrà con una profuga somala, Swada, consentendo al privato originato dalla visione personale d'introdursi nell'istituzionale e che l'emotività s'impossessi del suo ruolo, anche se solo per un arco di tempo relativamente breve. Sottratto l'oggetto alla vista, una volta rientrato definitivamente in Italia, Rinaldi deciderà di non intercedere più per la donna, frustrando la speranza di salvezza di questa e tornando a quell'ordine delle cose che ha sempre caratterizzato la sua vita.

Segre sembra dire che lo sguardo dell'italiano, per quanto disposto all'ibridazione e allo scambio, così come mostrano anche gli altri suoi film di fiction precedentemente realizzati (*Io sono Li* del 2011 e *La prima neve* del 2013), è disposto all'immedesimazione pur rifiutando infine l'assunzione, decidendo di rimanere *al di qua* del confine ideale posto tra le due realtà. Un pessimismo di fondo che si allinea a quello invece piuttosto scanzonato di Andrea Magnani, che in *Easy - Un viaggio facile facile* (2017) connota l'immigrato ucraino defunto da riportare in patria come perennemente contiguo al corpulento autista italiano ma formalmente assente, giungendo all'estremo di fargli osservare tramite improprie soggettive dalla sua bara il grottesco viaggio di ritorno a casa oppure di diventare muto interlocutore del suo compagno che gli parla come se fosse la testa di Alfredo Garcia nel film di Peckinpah. E anche parte della visione proposta da

Roberto De Paolis in *Cuori puri* (2017) pare non essere aliena rispetto a questa tendenza. In un film in cui è evidente la separazione netta tra i Rom stanziati a ridosso di un parcheggio per i lavoratori di un supermercato e gli italiani che nella zona vi risiedono, l'immigrato non nomade è pressoché cancellato dall'inquadratura, esiliato in un fuoricampo da cui provengono solo le timide proteste per l'atto di prevaricazione in corso. È quello che succede al titolare cingalese di un minimarket, escluso dai piani e da qualunque controcampo nel corso della rapina che il protagonista Stefano e il suo amico perpetrano ai suoi danni, quasi si trattasse di un dettaglio (reso) insignificante nel corso di un'azione che nasce come un normale acquisto serale, diventa uno sfottò sulle abitudini religiose del titolare e sfocia con naturalezza nell'estorsione successiva.

Sul motivo della negazione dello sguardo è incentrato interamente *Per un figlio* (2017), opera prima dalla messa in scena rigorosa di Suranga D. Katugampala, che narra del conflitto tra un ragazzo cingalese cresciuto in un piccolo centro dell'Italia settentrionale e di sua madre, ancorata alle tradizioni e alle usanze del paese di provenienza e il cui unico contatto con il mondo occidentale è lavorare a tempo pieno come badante per un'anziana. Katugampala colma la sua storia di densi silenzi ma soprattutto esprime la diversità inconciliabile dei due protagonisti in alcune brevi scene in cui essi si ritrovano per pranzare in un angusto cucinino, evitando attentamente che le traiettorie dei due sguardi s'incrocino pur nell'esiguità dello spazio a disposizione. Un conflitto che investe la modernità, l'esplorazione del sesso, il bisogno antropologico di maternità e la necessità di svellere il cordone ombelicale, la stessa lingua usata per comunicare; un'inconciliabilità che non sembra ricomporsi neanche nell'ultima scena, quando il ragazzo, ancora una volta a tavola, cerca finalmente lo sguardo della madre in una tarda ricerca di contatto che però la madre non accoglie, continuando a pelare le patate e frustrando il tentativo.

È però Jonas Carpignano in *Mediterranea* (2015) a compiere il più grande sforzo di penetrazione soggettiva all'interno di una realtà altra. Nel narrare la storia di Ayiva, giovane del Burkina Faso che tornerà come personaggio di contorno nel successivo *A Ciambra* (2017), il regista s'inserisce di fatto nella sua stessa messa in scena per fornire una prospettiva quanto più interna possibile rispetto al problema che intende raccontare. Permutando il proprio punto di vista con quello individuale e collettivo, la visione s'immerge nel dramma, inserendosi prima tra i corpi dei migranti che si sforzano di salire sulle rocce del deserto al confine tra

Algeria e Libia, con l'obiettivo della macchina da presa lambito addirittura dagli svolazzi dei loro abiti, poi, rimanendo in prima fila quando gli stessi migranti sono vittime dei predoni. Infine, con intenzione ancora più drammatica, il protagonismo della macchina da presa si palesa anche sul barcone in mezzo al mare, tramutandosi in una delle vittime delle mareggiate e del temporale, rischiando a ogni scossone di cadere, aprendosi alla speranza nell'udire la sirena di una nave, disperandosi al suo allontanamento, giocandosi la vita quando cade in acqua insieme agli altri corpi sbraccianti e urlanti fino all'arrivo della guardia costiera italiana.

Carpignano non fa altro che creare uno stato di empatia con i personaggi così com'è stato teorizzato da Murray Smith in *Engaging Characters*: *Fiction*, *Emotion, and the Cinema* (Clarendon Press, Oxford 1995): penetrando nelle viscere del dramma condivide l'esperienza più che assumere semplicemente un punto di vista soggettivo, simula emotivamente la situazione (*Emotional Situation*), si rispecchia nelle emozioni del gruppo (*Affective mimicry*) e proietta il pubblico all'interno dello stimolo predisposto (*Automatic Reactions*). Si tratta, con ogni probabilità, del tentativo più ardito di trasmigrazione delle componenti logiche e affettive tra fiction e pubblico in film di questo tipo. Il punto di vista non sostituisce lo sguardo di un personaggio ma punta deliberatamente, pur con tutti i suoi limiti estetici e psicologici, all'assunzione dell'esperienza. La potenzialità empatica del piano s'impossessa della documentazione visiva e stimola la conoscenza diretta, resa ancora più acuta e disperata dal montaggio convulso, dai rumori incontrollati, dalle grida disperate di persone e da un mancato ancoraggio oculare, a causa del quale le immagini si percepiscono febbrilmente senza che si padroneggino.

Se è indubbio che ci sia una motivazione etica alla base della realizzazione di queste pellicole, esiste allo stesso modo una morale di questi piani empatici che puntano alla coincidenza tra personaggi e pubblico, eliminando le distanze e rendendo aderenti motivazioni e reazioni? Questo tipo di rappresentazione, avendo l'evidente scopo di collocare il pubblico all'interno dello spazio narrativo, sollecitandone la responsabilità, ha un intento formativo rispetto alle persone cui si rivolge? Il suo è un tentativo di incanalare socialmente il pensiero del pubblico?

È probabile, al di là dell'urgenza ideologica dei singoli registi, ma assolutamente velleitario. Perché, ammettendo la plausibile risposta affermativa ai quesiti posti

precedentemente, bisogna riconoscere che l'intento di tali opere è di conferma, non di convincimento. Questi lavori si rivolgono a un pubblico ben determinato e comunque (sempre più) esiguo, progressista e antirazzista, che volontariamente si reca al cinema o decide di guardare i film autonomamente nella propria abitazione. Il rapporto è duplice: il film conferma le sue tesi democratiche a un pubblico che si rispecchia in valori che condivide e che vede semplicemente convalidati. Ma il circolo è chiuso e il bacino sempre più limitato, se anche la popolarità di Papa Francesco è scesa per le sue prese di posizione sui migranti (dall'88 al 71%, secondo un sondaggio Demos-Coop del luglio scorso). *L'ordine delle cose*, *Cuori puri*, *Easy – Un viaggio facile facile*, *Per un figlio*, *Mediterranea* sono tentativi encomiabili, esteticamente apprezzabili, mostrano una vitalità intellettuale del nostro giovane cinema ma si rivolgono esclusivamente a un pubblico già performato ideologicamente che si conforta nel riflesso del suo stesso pensiero.

È anche questo uno svilente gioco di assunzione di precise prospettive, laddove la maggioranza preferisce adagiarsi sulle *fake news* e sugli allarmi relativi a un'emergenza sociale avvertita come sempre più pressante. È la visione del mondo preponderante, quasi soverchiante, in questo preciso momento storico.

E non si tratta più solo di cinema, purtroppo.

Questo testo è stato scritto per l'intervento dell'autore al convegno FIC *L'Italia è una terra straniera* (Bergamo, 22 settembre 2018). Ringraziamo l'autore e il direttore di "Cineforum" Adriano Piccardi per averne consentita la pubblicazione in anteprima.

mediterranea.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO