

FARAH POLATO

PAESAGGI CON FIGURE

Spazialità in divenire negli altrove quotidiani

ABSTRACT: The article focuses on the performativity of urban spaces and the figures of their representation in the so problematically called “Italian Migrant Cinema.”

KEYWORDS: Multicultural Cities, Italian Cinema, Migrant Cinema, Urban Landscapes.

La città e le nuove frontiere della rappresentazione

Nel 2010 il progetto “Docucity: documentare la città,” promosso dall’Università di Milano, amplia il suo raggio di intervento. Alla proposta di rassegne tematiche si affianca la creazione di un festival che mira, a fronte di una rappresentazione della città percepita come sostanzialmente circoscritta a sensibilità sociologiche oltre che propriamente urbanistiche a intercettare e sollecitare “sguardi inediti,” sostanziati tanto dalla molteplicità e commistione delle forme quanto dalla diversità delle prospettive.

Se la formulazione programmatica lascia il campo aperto, la successione delle edizioni permette di distinguere una direzionalità e un regime di attesa che trovano correlati in altre iniziative del decennio. Nello specifico, nelle parole con cui Gian Luca Farinelli, in qualità di direttore della Cineteca di Bologna, introduce il Premio Mutti, riservato “a registi di origine migrante stranieri e italiani” in quanto portatori di una capacità di “vedere e filtrare la realtà in modo del tutto nuovo,” potenzialmente rigeneratrice del cinema italiano.¹

¹ “Perché sostenere il cinema dei registi migranti? Dobbiamo pensare alla capacità di lettura ‘stereofonica’ del cinema di questi autori, che con i loro occhi doppi (provengono da una cultura e muovono verso un’altra) sanno vedere e filtrare la realtà in modo del tutto nuovo: pensiamo a quale aiuto potranno dare a un cinema italiano oggi in crisi.” Associazione Amici di Giana, Cineteca di Bologna, Archivio delle Memorie Migranti-AMM e Fondazione Pianoterra onlus. http://www.cinetecadibologna.it/studiare/premio_mutti2020?fbclid=IwAR1drKvKl4b6gyLwQqtvlPxyJsQ258d3sSu1fj1tVC9BnEzBg5mZ71tO1CA. Non ci soffermiamo in questa sede sul dibattito relativo alla problematica definizione di “cinema migrante” per il quale si rinvia, tra altri, a Maria Giulia Grassilli (Migrant Cinema, in *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 2008), Vetri Nathan (Marvelous Bodies. Italy’s New Migrant Cinema, 2017) nonché agli interventi critici di Aine O’Healy (Migrant Anxieties, 2019) e di Raffaele Pavoni (Against a Migrant Cinema, in *Cinergie*, 2019).

Sullo sfondo fluisce l'onda lunga che colloca alla fine degli anni Ottanta la percezione diffusa dell'Italia come terra di una immigrazione dal 'Sud' del mondo, che ha nell'assassinio di Jerry Essan Maslo a Villa Literno (1989) e nell'approdo della nave albanese Vlora al porto di Bari (1991) due *turn-point*.

Il focus sulla rappresentazione filmica urbana proposto dal Convegno *Sguardi sulla città: filmare il paesaggio urbano come esperienza multi-culturale e multi-identitaria* rilancia del resto un asse cruciale per un ampio spettro di orientamenti di studio caratterizzati dall'approccio pluri- e transdisciplinare che, a partire da una salda presa sul presente e al suo orizzonte globalizzato, si irradiano dalla questione coloniale agli sviluppi dei fenomeni migratori, con fulcri di interrogazione vertenti sugli statuti identitari, sulle forme dell'appartenenza e sulle pratiche di quotidiane convivenze.

Il quadro nazionale vi si inserisce evidenziando linee trasversali e specificità a più livelli: rispetto ai fenomeni storico-sociali (come la differente cronologia dei fenomeni migratori recenti e il ruolo assolto dalla localizzazione della penisola nelle politiche europee), al radicamento e diffusione di lenti teoriche e, non ultimo, rispetto a un assetto audiovisivo del Paese che ancora sta prendendo le misure non solo con filiere in rapida mutazione ma anche con voci di nuove italianità e concetti di cittadinanza, con problematici riscontri nelle codificazioni normative, come quelle che stabiliscono l'italianità delle opere.²

La città occupa un posto preminente nei lessici delle mobilità. Da un lato, quale scenario privilegiato di una propensione internazionale e transnazionale che si alimenta del dinamismo e della pluralità quali tratti considerati connotanti la sfera urbana (Wood, Landry 2008; cfr. Intercultural city approach) e favorevoli a espressioni di agency, declinazioni di soggettività e modellazioni di forme di cittadinanza più libere dai tracciati dominanti addossati invece ad altri ordini di scala, e in primo luogo alla Nazione.³ Sul suo corpo si ricompattano la centralità assegnata all'esperienza della deterritorializzazione e della dislocazione, il configurarsi di una cittadinanza transnazionale (Smith 2003) favorita dal panorama mediale urbano, la rilevanza assegnata ai contesti fisici e materiali che accolgono i vissuti.

Dall'altro, la città è pensata come set che acuisce l'interazione delle differenze e che, nella prossimità abitativa, le 'patisce,' richiedendo appositi interventi di governance contrastanti le vettorialità sottese ai flussi migratori e alle mobilità internazionali che vi confluiscono. Di qui la riemersione di fenomeni di zonizzazione quale esito dell'una o dell'altra traiettoria, la ridefinizione degli statuti di area con specifico riferimento al rapporto centro/periferia/provincia o la valenza assunta dal quartiere nella gestione cittadina. Una fase più recente ha sensibilizzato alla compresenza e consistenza di relazioni e affettività

² Il presente contributo sviluppa la linea di riflessione esposta nell'appuntamento fiorentino del convegno *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, consentendomi di ripartire dall'allora punto di approdo nonché di mettere a sistema interventi sviluppati precedentemente sulle singole opere o attività realizzative.

³ "The city, rather than the nation-state, increasingly appears to be the appropriate level for managing diversity," Council of Europe 2013: 30

multi- e pluriscala (local/plurilocal/translocal in Blunt 2007, 687) entro cui si sperimentano seppur non apblematicamente appartenenze e identità. La accompagna un progressivo slittamento da una propensione, per così dire, 'ontologica,' che insegue nella precisione delle definizioni la stabilità di un quadro catalogativo, verso un approccio interessato all'osservazione di processi, strategie e negoziazioni esperienziali quotidiane, individuali e localizzate (Edensor 2002), nonché ai loro risvolti sociali, flessibili e mutevoli nella pluralità e molteplicità dei fattori in campo. Concepiti come dotati di una propria autonomia, esplicitata di volta in volta nella sfera di pertinenza legislativa, sociale, percettiva, linguistica, non sono infatti distinti (Mitchell 2010) bensì interagenti, spesso conflittualmente.⁴

Io/Noi

Le città e l'audiovisivo hanno indubbiamente rappresentato anche in Italia, rispettivamente, luoghi e mezzi privilegiati per le pratiche di cittadinanza attiva, come anche l'esperienza fiorentina evidenzia. La moltiplicazione di laboratori audiovisivi vi si pone come nevralgica per promuovere condizioni favorevoli all'*empowerment* (Collizzoli 2009, Moraldi 2013) in relazione sia a posizionamenti nel quadro politico-sociale sia all'elaborazione di vissuti personali ponendo spesso le basi per l'emersione di figure avviate a ottenere un gradiente di riconoscibilità e di polarizzazione nei contesti interessati. Vi si innestano questioni di nominazione in cui le oscillazioni terminologiche, nell'ampio ventaglio di indiziarietà e di esigenze da individuare di volta in volta (dalle mutazioni traduttive delle categorie all'autorialità 'col trattino') evidenziano risvolti che trapassano la sfera audiovisiva (De Franceschi 2019, 20-2).

Nell'appoggiarsi alla diversificazione delle strutture produttive e dei canali di circuitazione, queste produzioni attestano contestualmente la rigidità delle partiture di fruizione, cui non è indifferente la preminenza di format medio-corti e di forme documentarie, o del docufiction, che, se riconosciuti come ambiti di grande effervescenza creativa, rimangono fuori-norma per la cosiddetta grande distribuzione. Il recente caso di *Bangla* (2019) di Phaim Bhuiyan è al contempo rappresentativo di sviluppi e conferme degli assetti propri delle rimodulazioni del *mainstream* e del mercato, anche a fronte di nuove spettatorialità. Prodotto da Fandango e TimVision, proiettato in anteprima all'IFFT, *Bangla* è stato in lizza per i principali riconoscimenti nazionali; Nastro D'Argento come commedia dell'anno, Miglior regista esordiente a Phaim Bhuiyan ai David 2020, in streaming sulla piattaforma Raiplay, il film è stato oggetto di uno speciale su Rai2, condotto da Andrea Delogu, che ne ha sancito lo statuto di evento.

Sull'interfaccia di questa variegata produzione, in cui esigenze di autorappresentazione dei soggetti incontrano esigenze di una maggiore aderenza delle rappresentazioni

⁴ Se ne ha riflesso nell'impianto di *18 Ius Soli* di Fred Kuwornu, che nel 2011 accende il dibattito sulla riforma dello statuto di cittadinanza, anticipando e accompagnando poi la prima ampia e trasversale mobilitazione innescata nel 2012 dalla campagna nazionale *L'Italia sono anch'io* (litaliasonoanchio.it).

al presente, si misurano allora pratiche discorsive volte ora a far emergere ora a metabolizzare quella che la lezione di Jacques Derrida riconosce come “la questione dello straniero,” attivatrice di aporie in grado di mettere in discussione i presupposti fondativi (tra la Legge dell’ospitalità e le leggi, i protocolli), di incrinare sfere di compattezza e di linearità coltivate come tali dalla trasmissione. Dalla *Veronetta. Nuovo volto di un quartiere* (2004) del film documentario di Peter Obahi Ewanfoh, cittadino scaligero di origini nigeriane, realizzato con il supporto della Verona Film Commission, al suddetto *Bangla* (2019), dall’anima storica della città veneta alla periferia romana di Torpignattara, nella varietà dei format e degli standard produttivi, le trasformazioni urbane stratificano i modi con cui le soggettività proponenti possono autorappresentarsi e rappresentarsi come parte di un “noi.” Vi si inseriscono prospettive di racconto dei paesaggi, delle loro mutazioni e del ruolo assolto, di matrice negoziale – più che contrastiva – che agiscono attraverso la derivazione e la mutuazione di generi, stili e retoriche attestati dal canone, secondo approcci ora strategici ora propri di una condivisione partecipante, essa stessa, del “noi” cui si tende (De Franceschi e Polato, 2019).

Paesaggi urbani con figure 1: attraversare gli altrove quotidiani

Era dicembre 2014 quando a Negombo, in Sri Lanka, Aravinda ed io abbiamo discusso giorno e notte di questo film. Come farlo, con chi e con quali soldi. L’unica cosa certa era l’urgenza di raccontare, di dire “noi ci siamo,” “le nostre storie sono anche le vostre storie, le storie di un mondo comune.”

S. Katugampala, Note di regia - sito ufficiale di *Per un figlio*

Su queste pieghe è collocabile il caso-evento di *Bangla*: con il suo muoversi agile nella meccanica di riferimento, scandita da stereotipi etnici e sociali, equivoci culturali, insofferenze generazionali, contraddizioni, affiancamenti inattesi (come la fortunata ripartizione tra “stranieri, *hipsters* e vecchi” nella contesa del territorio, di un certo interesse nella sua formula classificatoria) Phaim Bhuiyan offre un accattivante proscenio al quartiere, prendendoci per mano in una spettacolarizzazione del suo paesaggio abitativo – architettura, arredo, suoni, odori, stili di vita – opportunamente prospettata come “esperienza psichedelica.” La componente sonoro-musicale appare tra le più valorizzate, in sintonia con la rilevanza assegnata ai *soundwalks* nella *soundscape ecology* urbana (Raimbault e Dubois 2005, 339-350; cfr. inoltre European Concerted Research Action Soundscape of European Cities and Landscapes). Alla leggerezza del tocco con cui Bhuiyan rinnova il motivo della ‘distanza,’ materiale e simbolica, tra le ripartizioni urbane e le parti sociali, si riconosce l’efficacia di un grimaldello capace di forzare le chiuse che regolano l’immissione nell’alveo del cosiddetto “cinema italiano” e della sua riconoscibilità diffusa.

Di qualche anno precedente è *Per un figlio*, (2016), esordio del veronese Suranga Deshapriya Katugampala, insignito da Morreale in “Migrazioni domestiche” (*L’Espresso*, 2

aprile 2017) quale “primo lungometraggio girato da un italiano ‘di seconda generazione’ a uscire nelle nostre sale.” Se l’attestato di primogenitura è sempre insidioso (anticipabile almeno a *Sto per piovere* di Haider Rashid, 2013), è tuttavia rivelatore, nella sua enfasi, di un orientamento discorsivo strategico di cui si ravvisano punti di forza contestuali e implicazioni discutibili sulla lunga distanza. Meno accentata è invece la costituzione della troupe, formata prevalentemente da professionisti srilankesi. Rivendicata come “manifesto,” in un’Europa restia a una globalizzazione delle professionalità, correla testualità filmica e prassi realizzative (Katugampala; cfr. pagina ufficiale del film).

Progetto vincitore del Premio Mutti, *Per un figlio* attesta l’impulso dell’*affirmative action* confermata del resto anche dalle traiettorie di altre figure e opere selezionate, tra cui il bolognese Fred Kuwornu, di origini ghanesi oggi regista, produttore e attivista con *18 Ius Soli*. Realizzato con Gina Films, il supporto di Kala Studio (Sri Lanka) e della Cineteca di Bologna, *Per un figlio* ottiene la menzione speciale della giuria alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro; oltre alla presenza in rassegne tematiche è selezionato in rappresentanza del cinema italiano in circuiti festivalieri internazionale mentre la diffusione *home-theatre* confluisce nel portfolio streaming di ZaLab.

La scala è qui piuttosto quella cittadina, di una provincia del nord Italia, come recita per l’ambientazione la scheda del portale ItalyMovieTour. La volatilità del riferimento introduce al lavoro di sottrazione dello spazio pubblico ma non condiviso nello schiacciamento dei personaggi in interni soffocanti quando non claustrofobici, e nelle strette di perimetrazioni dettate dalle appartenenze: dall’origine (la comunità srilankese), al profilo lavorativo nei suoi circuiti di frequentazione (le badanti, la casa di riposo), alla fascia generazionale (gli adolescenti inquieti). Un sapiente uso della messa in quadro, unitamente alle calibrate prove attoriali, fissa nell’accento dolente l’ambientazione effettiva del film, di cui i corpi sono emanazione spaziale. Vi concorre l’efficace uso dell’“attraversamento,” utilizzato come tropo della dislocazione e del disagio esistenziale: dalle deambulazioni senza sbocco del giovane “figlio” (Julian Wijesekara), ai reiterati spostamenti della “madre,” Sunita (Kaushalya Fernando), su direzionalità fisse, costantemente sottoposte a un’urgenza preclusiva di qualsivoglia contatto. Là dove nel camminare di *Bangla* si danno passeggiate relazionali e spazio di contatto ivi compresa l’interpellazione alla/allo spettatrice/spettatore, in *Per un figlio* si ergono sipari.

Nel fare perno sulla gestualità attorica dove i corpi si fanno concrezioni di vicinanza e distanze, il sorvegliato impianto compositivo innesta la direttrice prevalente, data dal rapporto tra Sunita e il figlio adolescente cresciuto in Italia, nella specularità figurale della madre “dolente,” riconducibile tanto a Sunita quanto all’anziana (Nella Pozzerle) la cui cura è delegata da un figlio mai fisicamente in scena ma presentificato (le telefonate a Sunita, le conversazioni tra le due madri/donne). L’induzione analogica non tende tuttavia a un’implosione di statuti e posizionamenti: della composizione retorica che promuove ma non garantisce una “un’effettiva correlazione semantica” interessa invece quello “spazio interno del linguaggio” (Genette 1969) disposto dalla figura, in cui soppesare i gradienti di prossimità aperti dagli squarci della forma.

Allo slittamento percettivo punta invece il road-movie *Le ali velate* (2017), esordio al corto di Nadia Kibout, attrice francese di origini algerine, formatasi tra Francia, Italia,

Stati Uniti, che si definisce “italiana e lucana per scelta.”⁵ La valenza plurale dell’appartenenza, messa in rilievo nell’autonominazione, è avvalorata dai tracciati biografici relazionali e professionali di Kibout, che si irradiano tra Roma e Bernalda. Se ne coglie il riflesso nell’ambientazione del film che, girato tra Basilicata e Puglia, segue il viaggio di due donne incontratesi tramite un annuncio di bla-bla car.

La configurazione urbana entra qui quale tassello di un procedimento che investe tanto i territori quanto le due figure che li attraversano. Di nessuna delle due donne vengono offerte indicazioni relative ai vissuti, quanto piuttosto brandelli di immagini che veicolano ipotesi più o meno convincenti. Entrambe hanno il capo velato: la passeggera del nero del lutto, la conducente, secondo i precetti dell’islam. Il tragitto inizialmente concordato subisce continue variazioni sulla scorta di vaghe motivazioni, di intenzioni e pressioni suggerite ma non esplicitate che trascinano tanto le protagoniste quanto le spettatrici/spettatori in un avvicinarsi di paesaggi (spiaggia, collina, contesto urbano, spaccati di quartiere) non sempre precisamente localizzabili, di ambienti (dal quartiere popolare connotato da significativa presenza di residenti arabi, alla villa di campagna rifunzionalizzata forse a locale notturno o dove si sta svolgendo una festa riservata) che concorrono, malgrado la presenza di alcuni indicatori espliciti come la segnaletica stradale, a sbalzare i parametri di orientamento. Vi partecipa anche la performatività della conduttrice la cui corporeità, definita dai cambiamenti di abbigliamento e prossemica (dall’abito castigato a una mise seducente e un maquillage deciso che esalta i folti capelli), introduce a una pluralità di modi di muoversi ed esperire lo spazio. La sottrazione di elementi informativi unitamente a un trattamento della distanza su piani differenziati, è leggibile, ancora una volta, come interpellazione. Le lontananze/prossimità geografiche, scandite dagli spostamenti delle donne e dal trascorrere lineare del tempo variamente restituito, entrano infatti in risonanza con le diversità dei paesaggi accostati, degli ambienti e stili di vita, che presentano situazioni e segni passibili di mettere in moto una pluralità di attribuzioni. Nella performance della donna velata/s-velata, nella porosità dei nessi causali e nello slittamento percettivo a essere chiamati in causa sono dunque gli automatismi di transcodifica, e le loro vettorialità, attraverso cui costruiamo i paesaggi quale campo di proiezione e di relazione: “il paesaggio designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni” (art. 1, *Convenzione Europea del Paesaggio*, 2000).

Figura/Figure. Intermezzo

Il termine “figura” è andato dunque tratteggiandosi come riferimento alle persone ma anche ai personaggi/personagge individuate come significative nella costruzione delle rappresentazioni urbane; interviene inoltre come individuazione di forme riconoscibili

⁵ Questa sezione ha trovato un suo primo sviluppo in occasione del convegno padovano *Il corpo parlante* (28-29 Novembre 2018); la ripresa in questa sede intende sottolineare il nesso corpo-paesaggio, particolarmente incisivo per i soggetti qui chiamati in causa.

del discorso concernenti tanto il versante stilistico quanto l'operatività di senso. Recupera anche la propensione, per così dire, figurale dell'audiovisivo nel suo ancoraggio alla consistenza concreta dei profilmici, particolarmente rilevante in questa sede. Lascia intravedere infine quell'investimento politico rilanciato da Donna Haraway e inscritto nella necessità di rigenerare le forme degli immaginari identitari (Haraway 1991).

In questa cornice l' "altrove" è convocato come figura capace, forse, di forare una direzionalità incardinata in quelle dialettiche pervasive dell'alterità che continuano a manifestarsi sia nelle disposizioni dicotomiche distintive/oppositive/difensive-aggressive (Noi vs l'Altro),⁶ sia nelle equivalenti inversioni posizionali (Noi come l'Altro), oltre che nelle dinamiche in cui l'alterità entra nella costruzione dell'identità e della percezione soggettiva "nostra" e "altrui." Non si tratta di rigettare istanze che continuano a modellare immaginari riversandosi sulle pratiche relazionali, quanto di convogliarne le polarità verso spazi negoziali.

Se i corpi continuano a registrare l'aggressione della cannibalizzazione, da cui la pervasività del topos del fantasma nelle discorsività e nelle pratiche (Huberman-Giannari 2019, Bhabha 2018), i paesaggi materiali che ospitano storie e narrazioni sembrano prospettare una maggiore duttilità, prestandosi a riversarsi in figure dalla valenza performativa. E se anche "l'altrove" evoca un termine rispetto al quale definirsi, la sua componente spaziale offre un terreno in cui muoversi, a partire dalla slabbratura da cui si genera il suo sentimento.

A indirizzare la selezione dei film proposti, che individuano solo alcuni dei tracciati percorribili, è il loro stesso statuto di "altrove quotidiani" riconducibile alla estraneità ai grandi circuiti fruitivi, che li rendono poco famigliari, e, al contempo, la contestuale solidità acquisita nella letteratura degli orientamenti di studio indicati all'inizio del presente contributo, nonché nella mappatura di personalità capaci di inserirsi con modalità propositiva nell'attuale panorama audiovisivo italiano nel loro mobilitare immaginari e pratiche.

⁶ L'uso del maschile vuole qui ricordare la perdurante forclusione, registrata nel linguaggio, dell'alterità dell'Altra, che ne sancisce la radicalità nell'impianto dominante.

Paesaggi urbani con figure 2: Ritorni e altrove quotidiani

In *Soltanto il mare* (2011) la possibilità di leggere la dimensione urbana è schiacciata dalla funzione occlusiva operata dalla costruzione discorsiva dell' "Isola," radicata in Lampedusa. La rilevanza dell'isola siciliana (cfr. Proglione and Odasso 2018) nelle rotte della migrazione e il suo posizionamento, agglutinante, nell'approntamento di provvedimenti in materia di immigrazione si riversano nel frame emergenziale in cui il fenomeno è schiacciato e nelle sue persistenti retoriche: da un lato quella della/del migrante come invasore e come minaccia, dalla spettrale epifania sanitaria nell'attuale fase pandemica, dall'altra della sua riduzione a vittima o soggetto necessitante (Aradau 2014, 251-277; Cuttitta 2012).

Come scrivono Gaia Giuliani e Vacchiano, nel Middle Passage dei subalterni postcoloniali attraverso il Mediterraneo si assiste alla perversione del topos del viaggio incarnato dall'Odissea: da viatico di conoscenza, di incontro/confronto con l'alterità (ivi compresa la mostruosità categorizzata dallo sguardo del parlante) e istanza di consolidamento delle società, diviene "cronotopo della sovversione dell'ordine costituito," da cui la costruzione dell'AltrX come cifra di "una distanza semiotica e storica" che non ammette alcun processo di identificazione (Giuliani e Vacchiano 2019).

Al riguardo, si osserva la ricorrenza di impianti narrativi che lavorano sulla giuntura della linea di 'coloro che vengono dal mare' con quella degli isolani, riscontrabile in una produzione diversificata per profili realizzativi, estetici, tecnologici e distributivi. Associata al mainstream "indotto" della nomination Oscar di *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, è alla base di *Soltanto il mare*.⁷ Realizzato nel quadro di AMM-Archivio Memorie Migranti, a firma di Dagmawi Yimer, Fabrizio Barraco, Giulio Cederna, *Soltanto il mare* è considerato come terzo atto della personale trilogia dello sguardo di Yimer. Regista di origini etiopi, Yimer è oggi uno dei film-maker che maggiormente investe di un respiro riflessivo la sua produzione, caratterizzata da pratiche realizzative condivise e collaborative. Tra le più recenti, la partecipazione al *Wait Project* (University of Bergen, The Research Council of Norway) in riferimento allo statuto di *waitinghood*, declinabile come emanazione del border-regime e al contempo spazialità germinativa di nuove intuizioni critiche.

⁷ La qualificazione di "mainstream indotto" per il film di Rosi fa riferimento, da un lato, alla persistente resistenza italiana alla distribuzione del documentario, dall'altro all'impulso ricevuto dalla nomination all'Oscar, supportata da celebrità di orientamento progressista che hanno contribuito a esaltarne sia la filiazione con la tradizione di cinema italiano d'impegno sia a rivelarne la componente spettacolare. Il forte posizionamento nei circuiti di distribuzione civile e della circolazione cosiddetta 'alternativa,' colloca anche *Soltanto il mare* in un orizzonte internazionale "Distribuzione civile," formulazione invalsa e avallata, tra altri, dall'autorevole Zalab (cfr. <<http://www.zalab.org/la-diffusione-2>>), insieme alle varianti in uso ("alternativo," "non commerciale") attesta la persistenza di campi semantici oppositivi quali imprenditoriale vs culturale/sociale/intrattenimento vs impegno anche all'epoca delle imprese creative e culturali.

Se l'impianto del film di Rosi procede per giustapposizioni (Simonigh 2019, 62-3) che non inficiano il posizionamento del punto di narrazione, la produzione di AMM lavora sulla sovrapposizione, a partire dall'adozione del topos del "ritorno." Azione e figura, è messo in scena nella presenza di Yimer a Lampedusa a qualche anno di distanza dallo sbarco nell'ambito delle cosiddette azioni di soccorso condotte dalla Marina italiana e della conseguente canalizzazione nelle procedure previste dai protocolli di "accoglienza" nella gestione dell'immigrazione.

Gesto che sancisce la riappropriazione del tempo dell'incontro, espropriato dall'apparato del *border regime*, il *nostos* ripristina quel "diritto a guardare" (Mirzoeff 2011) proprio della reciprocità. Là dove Rosi disegna un affresco che celebra l'epica quotidiana dei suoi personaggi (solo lampedusani perché la linea dei migranti resta non soggettivizzata in conformità ai dettami di una rappresentazione mediale dominante che la scelta vuole forse additare), *Soltanto il mare* crea le condizioni, a partire da un punto di osservazione esplicitato, per l'affiorare di un paesaggio umano, materiale e introiettato, solitamente confinato al sotto-traccia, tenendosi contestualmente a distanza da una sovrascrittura dei posizionamenti in campo. L'altrove qui convocato, più che darsi nell'esplicitazione di una condizione insulare, immaginabile ma volatile, è da cogliere piuttosto nella continua sbordatura prodotta da uno sguardo di ritorno che muove verso l'incontro. Correlato di tale sovrapposizione insistentemente fuori registro è il paesaggio insulare, là dove la referenzialità materiale evidenzia la messa in rappresentazione; nello specifico, nel trattamento audio-visivo, straniante pur nella sua leggibilità, imposto al podista che ne attraversa con scansione regolare le distese battute dal sole. Basato sui principi di reiterazione, insistenza del motivo musicale, progressione della scala dei piani e correlata inversione del rapporto figura-ambiente, incapsula in uno spazio-tempo a sé stante eventi e ambienti.

La suggestione di una sovrapposizione glissante operava già nell'interazione di piani temporali e spaziali che si distendevano, qualche anno prima, sul paesaggio urbano nell'incipit di *Come un uomo sulla terra* (Riccardo Biadene, Dagmawi Yimer, Andrea Segre) quando immagini di repertorio della conquista italiana d'Etiopia, evocate dalla voce-pensiero del narratore interno, si riversano nella stazione d'autobus di Piazzale Termini a Roma. Risalendo il tempo si facevano improvvisamente vicine, nella provocazione dello sguardo "di ritorno," dritto in macchina, di Hailé Selassié, fianco a fianco ai *sans papiers* e ai cosiddetti emarginati che oggi abitano le stazioni italiane. Ritorno del rimosso e spettralità coloniali incontrano qui i fantasmi che nel presente infestano il tessuto urbano manifestandosi in prossemiche introiettate che preservano l'inviolabilità di quei confinamenti sociali che Alan Maglio tentava di disinnescare in *Milano Centrale* (2007).

Sovraimpressioni di mappe, di reticoli cartografici, architetture si susseguono anche nell'incipit di *La quarta via* (2012) e nel paesaggio composto da Kaha Mohamed Aden tra Pavia e Mogadiscio, tra l'Italia e la Somalia. Il film compone con *Aulò* il dittico componente il progetto, coordinato e realizzato da Ermanno Guida, G. Chiscuzzu, Simone Brioni nel 2012, che cala in geografie urbane, di differente scala, una riflessione sulle eredità coloniali e le prospettive postcoloniali, attraverso la voce di due intellettuali e interpreti femminili, rispettivamente Kaha Mohamed Aden e Ribka Sibhatu.

Ancorandola sulla tavola dell'Atlante, che ne assicura l'esistenza, il film si fa percorso di rigenerazione soggettiva della città natia, Muodisho, materialmente distrutta negli anni Novanta, nel sanguinoso periodo che segue il rovesciamento della dittatura di Siad Barre. Le prime parole di Kaha Mohamed Aden fanno riferimento alla Mogadiscio dell'infanzia, città vissuta e amata, la cui appartenenza data per scontata, ha trovato improvvisamente dissoluzione al punto di metterne in dubbio la stessa esistenza: città inventata, forse sognata.

La sovrimpressione è qui figura che 'scrive' i tracciati memoriali individuali e nazionali nell'esigenza nella compenetrazione di linee di attraversamento rappresentative sia di una scansione storico-cronologica che delle diverse anime di una città pensata come intreccio di civiltà (oceano Indiano a Oriente, Africa ad Occidente) confluenti nei differenti quartieri: il quartiere musulmano, il quartiere italiano del periodo fascista, la terza via del socialismo.

Immagini sensoriali della memoria dettano itinerari sinestesici che si irradiano dalla via verde, colore dell'islam, con l'architettura orientaleggiante della Mogadiscio bianca; la seconda via, nera, vi scorre a fianco e porta le tracce del colonialismo italiano fascista. Là risiedeva la madre, luogo dell'infanzia della cattedrale e del negozio prediletto di dolci, la scuola elementare degli italiani. Dal centro alle zone più periferiche, dove si sviluppa l'utopia socialista, dove abitava il padre e il liceo, punteggiate dalle statue degli eroi e della rivoluzione, dal teatro nazionale, dalla casa delle donne.

Materiali d'archivio scandiscono il percorso del corpo sofferente della città: dai provvedimenti razziali alle distruzioni della guerra intestina che portano alla quarta via, grigia: la via dei "signori della guerra," che spossa Kaha Mohamed Aden della propria città e del proprio Paese. Pavia, da dove Kaha Mohamed Aden 'torna' a Mogadiscio, non costituisce tuttavia il luogo di partenza bensì un momento: quello, preciso, della stabilizzazione, affettiva e giuridica (che istituzionalizza 19 anni di cittadinanza effettiva), di un 'sentirsi a casa' nel qui e ora del presente. Rigettando un'identità col trattino (italo-somala) e la sua valenza classificatoria, Kaha Mohamed Aden si definisce nel flusso dell'esistenza, scandita da propri nuclei significanti che trovano ancoraggio nella tessitura materiale ed esistenziale dei paesaggi urbani e nell'irriducibilità dell'auto-nominazione: "sono nata a Mogadiscio nel 1996/ vivo a Pavia dal 1987"; "sono una scrittrice," "mi chiamo Kaha Mohamed Aden."

Paesaggi urbani con figure 3: storie di mappe

Le geografie immaginate di Kaha Mohamed Aden prendono forma in frame narrative che scuotono i percepiti storici sedimentati sulle Grandi Narrazioni. Già messi alla prova in ambito storiografico (Labanca, Calchi Novati), trovano oggi nei 'corpi' della nazione e delle collettività schermi di interposizione capaci di predisporre inversioni di segno o di rischiarare zone opache. Anticipato da una letteratura a soggetto coloniale rigenerata

seppur non esclusivamente dall'apporto di scrittrici e scrittori con origini nei possedimenti coloniali italiani, tale processo si prolunga in un cinema che ne mappa i lasciti in scritti in monumentalità e topografie che costruiscono i paesaggi urbani. L'onda lunga del processo giunge, nella stagione del Covid, alle manifestazioni che hanno dato vita ad azioni di delegittimazione monumentale e topografica di massa, agite e rivendicate su vari ordini di scala: dal quartiere all'orizzonte transnazionale.⁸

Procedimento assimilabile è riscontrabile nella performance di Ribka Sibhatu di fronte all'Altare della Patria in Piazza Venezia a Roma, in *Aulò*, messa in scena del contro-canto di resistenza all'occupazione italiana (l'aulò del titolo). Malgrado la precisa organizzazione formale che vede la calibrazione dell'inquadratura secondo le linee della teatralità cinematografica (macchina fissa e centralità), la contrapposizione tra figura e scenografia (il Vittoriano) e l'accelerato differenziato che dà respiro, nel solido posizionamento dell'interpretante, alla permanenza del monito nel fluire delle cose (del dinamismo cittadino, ma anche del tempo e degli eventi), la sequenza volge più alla documentazione dell'azione performativa che alla mobilitazione di figure dello spazio.

In questa direzione muove invece la riarticolazione degli immaginari geografici condivisa da *Aulò* con *La Quarta via* (2012). Una prima azione, decostruttiva, è introdotta dagli itinerari del co-narratore Ermanno Guida che evidenziano nella topografia urbana le persistenze di lasciti celebrativi dell'impresa coloniale, in un procedimento che ritroveremo, di là a qualche anno, nel foto-libro di Igiaba Scego e Rino Bianchi *Roma negata: percorsi postcoloniali nella città* (2014).

Su questa sezione che addita evidenze, al contempo dissimulate e custodite nei reticoli della città eterna, irrompe l'altra Roma, "La piccola Roma" come Asmara era chiamata durante l'occupazione fascista, in un montaggio che parimenti evidenzia i segni impressi dall'occupazione italiana nel corpo urbano: toponomastica, architettura di rappresentanza ma anche insegne, negozi, cinema che nel tempo hanno ospitato le quotidianità cittadine degli asmarini. L'immissione e il procedimento di accostamento, rivelatori di prossimità, per quanto marchiate dalla violenza dell'occupazione, introducono contestualmente una plurivalenza, tra politiche di assoggettamento, appropriazioni, resilienze che ridisegnano i confini dei paesaggi urbani.

A dialogo con la riscrittura delle mappature e degli immaginari urbani di *Aulò*, l'azione cartografica all'opera in *Asmarina. Voci e volti di una eredità postcoloniale* (2015) di Alan Maglio e Medhin Paolos che parimenti lavora sullo sfaldamento del confine. Realizzato in collaborazione con Docucity, tra gli output dell'*Asmarina project* (<http://asmarina-project.com/it>) che ripercorre, attraverso puntuali ricerche negli archivi pubblici e privati, raccolta di materiale e testimonianze, la presenza della comunità abesha a Milano, almeno a partire dal periodo fascista e con un'attenzione specifica alla fase del post-colonia. Se la mappa non è un oggetto ma una funzione, la sua finalità non è quella di rivelare una Milano "nascosta" (Medhin Paolos), ma di rifletterla in una rappresentazione urbana

⁸ Nella città in cui vivo, Padova, è stata la toponomastica del quartiere 5, celebrante la stagione coloniale, a indirizzare la prima tappa (20 giugno 2020) di una mobilitazione che, posta sotto l'imperativo "Decolonizza il tuo sguardo," fa esplicito riferimento alle rivolte scaturite dall'uccisione di George Floyd.

capace di commutare le spettralità del presente (De Franceschi 2017, VII), disinnescando i frame dell'aggressione e dell'invasione, propri delle emergenze migratorie, con la familiarità di vicinanze di lunga data e volti rimossi della città, sottoposti, questi sì, a dinamiche di fantasmizzazione: sollecitati, eventi, storie e architetture milanesi mirano dunque a rioccupare il proprio posto nella rappresentazione cartografica del capoluogo lombardo.

BIBLIOGRAFIA

- AIME, M., et al. 2014. *L'oltre e l'altro*. Torino: Utet.
- ARADAU, C. 2014. "The Perverse Politics of Four-Letter Words: Risk and Pity in the Securitisation of Human Trafficking." *Millennium-Journal of International Studies* 33/2: 251-277.
- BAGGIANI B., LONGONI, L., SOLANO, G. (eds.). 2011. *Noi e l'altro? Materiali per l'analisi e la comprensione dei fenomeni migratori contemporanei*. Bagnacavallo: Discanti.
- BHABHA, H. 2018. "The politics of displacement. The Far Right Narrative of Europe and its 'Others'." *From the European South* 3.
- BINOTTO M., BRUNO M., LAI, V. 2016. *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*. Milano: Franco Angeli.
- BLUNT, A. 2007. "Cultural geographies of migration: mobility, transnationality and diaspora. Progress." *Human Geography* 31/ 5: 684-694.
- CATI, A. 2019. "The Vulnerable Gaze of the Migrant: Eye-Witnessing and Drifting Subjectivity in Documentary Web Series." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 18: 54-69.
- COLIZZOLLI S. 2009. "Desalojos Cero. Video partecipativo e dimensione urbana." *Rizoma freireano/Rhizome freireano* 5. <<http://www.rizoma-freireano.org/desalojos-cero-video-partecipativo-e-dimensione-urbana--stefano-collizzolli>> [Ultima consultazione 1.8.2020].
- CUTTITTA, P. 2012. *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*. Milano-Udine: Mimesis.
- DE FRANCESCHI L., POLATO, F., (eds.). 2019. "Narrazioni postcoloniali della contemporaneità, tra conflitto e convivenza." *Imago* 19. Roma: Bulzoni.
- DE FRANCESCHI, L. 2017. *Premessa a Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*. Milano/Udine: Mimesis.
- DERRIDA, J. 1996. *Question d'étranger: venue de l'étranger*, In J. Derrida, A. Dufurmantelle (cur.), *Sull'ospitalità. Le riflessioni di uno dei massimi filosofi contemporanei sulle società multietniche*, 2000, Milano: Baldini & Castoldi.
- DIDI-HUBERMAN, G., GIANNARI, N. 2019. *Passare a ogni costo*. Bellinzona: Casagrande.
- EDENSOR, T. 2002. *National identity, popular culture and everyday life*. Oxford: Berg.
- GIULIANI G. e F. VACCHIANO. 2019. "Il senso degli italiani (e degli europei) per l'Altrix che vien dal mare. Cinema, bianchezza e Middle Passage mediterraneo. *Terraferma* and *Fuocoammare* and the TV miniseries *Lampedusa*." *Imago* 19.
- GRASSILLI, M.G. 2008. "Migrant Cinema. Transnational and Guerrilla Practices of Film Production and Representation." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34/8: 1237-55.
- HALL, S. 2006, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi coloniali e postcoloniali*, 149-181. Roma: Meltemi.
- HARAWAY, D. J. 1991. "A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- LABANCA N. 2002. *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*. Milano: Il Mulino.
- MIRZOEFF, N. 2011. *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke U.P.
- MITCHELL, W. J. T. 2010. "Migration, Law and the Image: Beyond the Veil of Ignorance." In C. Bischoff et al. (eds.). *Images of the Illegalized Immigration: Towards a Critical Iconology of Politics*, 13-30. Transcript Verlag.
- MORALDI S. 2013. "Decolonizzazione, de-gerarchizzazione, condivisione. Pratiche e forme di video partecipativo in Italia tra etnografia e cooperazione." In L. De Franceschi (ed.). *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne.
- MUSARÒ P. e P. PARMIGGIANI. 2014. "Introduzione." In *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*, 11-16. Milano: Franco Angeli.
- NAFICY, H. 2001, *An Accented Cinema. Exilic and Diaspora Filmmaking*. Princeton: Princeton U. P.

- NATHAN, V. 2017. *Marvelous Bodies. Italy's New Migrant Cinema*. West Lafayette: Purdue University Press.
- O'HEALY, A. 2019. *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*. Bloomington: Indiana University Press.
- PAPOTTI, D., TOMASI, F. (eds.). 2014. *La Geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- PAVONI, G. 2018. "Gli sguardi degli altri. Rappresentazioni e autorappresentazioni dei migranti nel paesaggio urbano." *Hermes. Journal of Communication* 13: 131-166.
- . 2019. "Against a Migrant Cinema." *Cinergie* 16: 27-38.
- PROGLIO, G., ODASSO, L. (eds.). 2018. *Border Lampedusa Subjectivity, Visibility and Memory in Stories of Sea and Land*. London: Palgrave Macmillan
- RAIMBAULT, M., D. DUBOIS. 2005. "Urban soundscapes: Experiences and knowledge." *Cities* 22/5: 339-350.
- RASCAROLI, L. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. Wallflower: Columbia U. P.
- ROSSETTO, T. 2015. "Performing the Nation Between Us. Urban Photographic Sets with Young Migrants." *Fennia* 2: 165-184.
- S.N. "Per un figlio. Storia di cingalesi in Italia." ItalyMovieTour. <<https://www.italymovietour.com/news/per-un-figlio-storia-di-cingalesi-in-italia/>>.
- SIMONIGH, C. 2019. "L'alterità al confino. Per uno sconfinamento dell'immagine e dello sguardo." *CoSMO* 15: 49-72.
- SMITH, M.P. 2003. "Transculturalism and citizenship." In B.S.A. Yeoh, M.W. Charney, T.C. Kiong (eds.). *Approaching transnationalism. Studies on transnational societies, multicultural contacts, and imaginings of home*, 15-38. Boston: Kluwer Academic.
- SOBCHACK, V. 1999. "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience." In M. Renov, J. Gaines. *Collecting Visible Evidence*, 241-54. Minnesota: University of Minnesota Press.
- STAM, R. 2019. *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media*. London-New York: Routledge Kindle Edition.
- WOOD, P., LANDRY, C. 2008. *The intercultural city. Planning for diversity advantage*. London/Washington: Earthscan.