

## MYRIAM MEREU

# ISTRÀNGIUS

*Come il cinema e gli audiovisivi raccontano gli stranieri in Sardegna*

**ABSTRACT:** According to figures from the latest demographic statistics, there are more than 55.000 foreign citizens in Sardinia (3,4% of the total resident population), and this number is expected to grow over the next few years. As an island exposed to frequent social and commercial exchanges throughout its history, Sardinia represents a fertile scenario for multicultural and multiracial encounter, not to mention linguistic contamination and variety. On the one hand, Sardinian literature has extensively recounted the presence of *istràngius* ('strangers, foreigners') in the island over the past centuries. On the other hand, Sardinian cinema has recently discovered the high potential of the migratory phenomenon as a current issue to narrate on screen. This paper aims to reflect upon the presence and representation of foreign people in Sardinian film and audio-visual productions, through the analysis of documentaries, short and feature films which, since the early 2000s, have shown the arrival of immigrants in Sardinia, as well as the process of cultural integration in the island territory.

**KEYWORDS:** Sardinian Cinema, Immigrants, Migratory Flows, Representation, Film Studies, Participatory Cinema.

Stranieri, chi siete? E di dove navigate i sentieri dell'acqua?  
Forse per qualche commercio, o andate errando così, senza  
meta  
sul mare, come i predoni che errano  
giocando la vita, danno agli altri portando?  
(*Odissea*, IX, 252-255)

### Introduzione: l'inizio del viaggio

Nelle lingue europee, l'etimologia del sostantivo *straniero*<sup>1</sup> porta inscritti i caratteri di una provenienza lontana, un fuori (extra) su cui si proiettano paure e sospetti perché sconosciuto. Seguendo lo stesso itinerario etimologico, la varietà campidanese del sardo impiega il termine *istràngiu* – *istranzu* in logudorese e nuorese – per designare lo 'straniero', il 'forestiero', l'*outsider* che proviene da un'altra comunità, non necessariamente nato in un altro paese. Oggi, i confini semantici, così come quelli geografici, si sono estesi, e

---

<sup>1</sup> Michel Agier (2020) riflette sulla semantica dei termini *ospite* e *straniero* da una prospettiva antropologica, filosofica e storica. Secondo l'antropologa dell'antichità Florence Dupont (2013), la parola *xenos* significa 'ospite' perché fa parte della relazione di ospitalità (*xenia*).

*istràngius* sono anche i ‘migranti’, gli stranieri portatori di alterità – culturale, linguistica, religiosa, ecc. La presenza di genti straniere in Sardegna appare già ampiamente documentata in testi istituzionali medievali e in opere letterarie di Otto e Novecento, come dimostrato da storiografi, antropologi e linguisti in un volume intitolato, appunto, *Lo straniero* (Domenichelli, Fasano 1997). In ambito audiovisivo e cinematografico, invece, il racconto delle migrazioni è un fenomeno relativamente recente, nonostante la Sardegna sia stata interessata da millenni dai flussi migratori in entrata<sup>2</sup> e in uscita, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra.<sup>3</sup>

A partire dai primi anni Novanta, il linguaggio della politica e dei media ha attribuito al termine *straniero* ulteriori estensioni semantiche quali *clandestino*, *extracomunitario*, *irregolare*, *profugo*, *richiedente asilo*, *rifugiato*, che vengono impiegate spesso indistintamente per indicare una categoria di migranti economici, sempre più visibili sul grande e piccolo schermo.<sup>4</sup> All’ipertrofia mediatica di immagini di sbarchi e soccorsi in mare (Previtali 2019), spesso risolta nel freddo conteggio di vivi e morti, fa da contraltare una produzione cinematografica composita, che non si limita a raccontare le tragedie dei migranti, ma che riflette in chiave critica sulle pratiche di accoglienza, inclusione, cittadinanza partecipata, presentando il migrante prima di tutto come “persona,” “essere umano” (Cincinelli 2013). I media, tra cui il cinema, sono responsabili della produzione di “pratiche discorsive che sono non solo reiterazione di significati già esistenti, ma anche continua creazione di nuovi contenuti e valori” (Orrù 2017, 16).

A partire dalle suggestioni linguistiche offerte dal termine *straniero*, il presente intervento<sup>5</sup> è concepito come un viaggio alla scoperta delle produzioni audiovisive e cinematografiche che raccontano i flussi migratori, le pratiche di ospitalità e il processo di radicamento delle genti straniere nel tessuto socio-culturale della Sardegna, una terra inserita in un ampio contesto internazionale di scambi e intrecci culturali, oggi come nel passato. Prenderemo in esame le opere di autori e autrici sardi di diversa formazione, suddivise in

<sup>2</sup> I dati a disposizione indicano un incremento dei cittadini stranieri al 1° gennaio 2019: 55.900 residenti, pari al 3,1% della popolazione totale). Fonte: “Cittadini stranieri 2019 – Sardegna”, <<https://www.tuttitalia.it/sardegna/statistiche/cittadini-stranieri-2019>> [ultima consultazione 27.3.2020].

<sup>3</sup> Diversamente da altre regioni italiane, la Sardegna è stata principalmente una terra di immigrazione; i grandi flussi migratori della popolazione sarda iniziarono negli anni Cinquanta in seguito alla militarizzazione dell’isola e all’approvazione del Piano di Rinascita nel 1962 (Puggioni, Zurru 2017). A partire dal 2004, con l’introduzione del programma regionale Master and Back, si è intensificato il fenomeno dell’emigrazione giovanile qualificata (Piras, Lobina 2017).

<sup>4</sup> Il giornalista Massimo Ghirelli utilizza l’espressione “immigrato elettronico” per descrivere lo stereotipo del migrante veicolato dai media: “L’immigrato elettronico cosa fa? Arriva. Cioè l’immigrato sui media sta sempre arrivando” (Bruno, Gianturco 2015, 32).

<sup>5</sup> Concepito inizialmente con il titolo “Le identità plurali della città bianca. La rappresentazione dei migranti nel cinema sardo contemporaneo,” l’intervento è stato presentato al convegno internazionale di studi “Sguardi sulla città. Filmare il paesaggio urbano come esperienza multiculturale e multi-identitaria” che si è tenuto il 21 e il 22 gennaio 2019 all’Università degli studi di Firenze.

due macrocategorie: film di finzione e documentari, compresi i lavori di ricerca e i documentari realizzati da associazioni impegnate nel sociale. Questa distinzione è motivata da una maggiore produzione documentaristica rispetto ai film a soggetto, corti e lungometraggi, realizzati da registi di professione - Peter Marcias, Salvatore Mereu ed Enrico Pizianti. Ci interessa in particolare riflettere sui diversi formati e sulle modalità di produzione e narrazione che intersecano forme e linguaggi mutuati dai vari generi, sulle pratiche di ricerca e sperimentazione che caratterizzano la recente produzione audiovisiva in ambito isolano. Sia il cinema di finzione sia il documentario, infatti, partecipano al dibattito sulle migrazioni proponendo punti di vista molteplici, talvolta dissonanti, ma che intendono coinvolgere, interrogare e anche turbare lo spettatore.

Prima di intraprendere il viaggio, urge una precisazione di natura linguistica: sebbene i termini *straniero* e *migrante* non siano sinonimi, verranno usati per parlare della stessa categoria di persone nate e cresciute in altri paesi e poi trasferitesi in Italia e in Sardegna per motivi vari. Il primo termine ha un'applicazione più ampia ed eterogenea, mentre il secondo è un participio presente che indica mobilità, transizione, situazione di instabilità e cambiamento, e chiama in causa il concetto di "immaginario migratorio" così com'è stato formulato da Angelo Turco: "la scena di rappresentazione individuale e collettiva dell'atto del migrare, ispirato dalla realtà migratoria e in essa simbolicamente collocato" (Turco 2018, 37).

### "La vita in due universi": sguardi sulle migrazioni

Definire il fenomeno delle migrazioni, specialmente in uno scenario complesso come quello che si è delineato negli ultimi decenni, non è un compito facile. Le riflessioni del geografo Jean-Pierre Raison (1980, 285) sul concetto di *migrazione* sono ancora attuali e pienamente condivisibili:

È migrazione ogni spostamento individuale o collettivo da un punto a un altro, dal movimento permanente dei popoli cacciatori e raccoglitori, al grande esodo estivo che nel mese d'agosto sovrappopola le spiagge del Mediterraneo. Sono riuniti sotto uno stesso vocabolo fenomeni propri delle società tecnicamente più arretrate, e le più estreme manifestazioni della "civiltà del tempo libero" nei paesi più ricchi . . . La migrazione . . . implica, concretamente e miticamente, la vita in due universi, quello in cui si è immersi, ma anche quello che si è abbandonato, definitivamente o per un lasso di tempo approssimativamente stimato; è lacerazione e spartizione.

Nel cinema italiano, la figura del migrante appare scissa tra due universi: da una parte, la sua origine lontana, raramente mostrata, dall'altra, l'arrivo nel paese ospitante (e non sempre ospitale); il momento dell'arrivo è un *topos* della narrazione mediatica delle migrazioni, mentre le fasi della partenza e del viaggio restano in secondo piano oppure sono rimosse dall'immaginario migratorio. Tra i lungometraggi che hanno raccontato l'arrivo dei migranti, ricordiamo *Lamerica* di Gianni Amelio (1994) e *Quando sei nato non puoi*

*più nasconderti* di Marco Tullio Giordana (2005), in cui il Mediterraneo è rappresentato come “spazio di passaggio, luogo di transizione” (Bruno, Gianturco 2015, 30) e non come scenario dell’azione. Nel *mediascape*<sup>6</sup> contemporaneo, il Mare Nostrum ha progressivamente esteso i suoi confini geopolitici e cambiato il suo volto da “*locus amoenus*” a “scenario degli esodi” (Martirani Bernardi Fantin 2016, 17), come dimostrano i film di Ermanno Olmi (*Il villaggio di cartone*, 2011) ed Emanuele Crialesi (*Terraferma*, 2011),<sup>7</sup> che esplorano le dinamiche migratorie da diverse angolazioni: il primo condivide il punto di vista dell’Altro, di cui mostra volti e voci; il secondo racconta gli sbarchi dei migranti a Lampedusa attraverso lo sguardo degli abitanti dell’isola. Un altro film ambientato a Lampedusa, ma che si distingue dai precedenti per la narrazione disposta su due linee parallele e “destinate a intrecciarsi solo tangenzialmente” (Previtali 2019, 337), è *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi (2016).

Silvio Alovio (2011) ha rilevato che l’interesse del cinema italiano per i fenomeni migratori è cresciuto notevolmente in seguito all’inasprimento delle misure anti-immigrazione messe in atto dal governo Berlusconi (2008); sono anni in cui cinema italiano registra importanti cambiamenti e successi che inaugurano la stagione del *New-new Italian cinema* (Zagarrio 2012), con registi esordienti e già affermati che raccolgono l’eredità dei “padri” neorealisti e raccontano la realtà con sguardo acuto e sensibile, attenti al repertorio plurilingue dei centri urbani e delle zone rurali (Rossi 2020), pervicaci testimoni del proprio tempo.

Al mutamento dello scenario socio-culturale del nostro paese e all’aumento della popolazione straniera sul territorio nazionale, i cineasti rispondono proponendo film che trattano problematiche legate all’incontro e in alcuni casi allo scontro interculturale, all’integrazione e all’emarginazione: in *Io sono Li* (2011) e *La prima neve* (2013) Andrea Segre esplora il rapporto tra persone di lingue e culture diverse; *Mediterranea* (2015) e *A Ciambra* (2017), pellicole del regista italo-americano Jonas Carpignano, raccontano il faticoso processo di integrazione degli stranieri nel sud Italia e le modalità di interazione - sociale, linguistica, culturale e non ultimo criminale - tra genti di paesi diversi; alcuni film “accentati” (Naficy 2001) mostrano il punto di vista dei cineasti migranti sulle tante comunità straniere in Italia: ne sono un esempio *Io, l’altro* di Mohsen Melliti (2007), *Io Rom romantica* di Laura Halilovic (2014) e *Bangla* di Phaim Bhuiyan (2019).

Gli spazi liminari come le periferie urbane e i centri costieri simboleggiano l’impossibilità di un’inclusione completa per migranti e stranieri, la cui rappresentazione, nel ci-

<sup>6</sup> Nella definizione proposta da Arjun Appadurai (1990, 298-99), “Mediascapes’ refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television stations, film production studios, etc.), which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world; and to the images of the world created by these media.”

<sup>7</sup> Il lungometraggio di Emanuele Crialesi è stato studiato da diverse prospettive: Paolo Orrù (2017) si focalizza sull’analisi della lingua e sulla costruzione discorsiva del fenomeno migratorio, mentre Goffredo Polizzi (2018) si sofferma sulle rappresentazioni di razza, genere e sessualità.

nema di finzione come in quello del reale, è spesso vincolata a situazioni di illegalità, sfruttamento e sottomissione,<sup>8</sup> e a contesti di detenzione e prigionia. Come ha messo in luce Ivelise Perniola (2014, 141),

il mondo carcerario diventa nell'ottica del cinema del reale contemporaneo la perfetta riproduzione in piccola scala dei conflitti in atto nella società esterna, apparentemente 'libera' [...] nel carcere in piccolo si ripetono tutte le dinamiche in atto nel mondo esterno, ed è proprio a questo che i nostri cineasti sembrano maggiormente interessati.

Anche nei film in cui gli stranieri appaiono integrati o inseriti nel contesto sociale e lavorativo, l'ombra della corruzione e del crimine incombe su di loro come un destino ineluttabile: in *Villetta con ospiti* (Ivano De Matteo, 2020), Sonja e suo figlio Adrian, originari della Romania, lavorano alle dipendenze di una famiglia di proprietari terrieri del nord-est, ma mentre la madre è onesta e responsabile, il giovane è attratto dai traffici illeciti dello zio Ilia. Gli adolescenti immigrati si situano in un'ulteriore terra di mezzo; non ancora adulti ma non più bambini, sono individui solitari, smarriti nel difficile processo di conquista della propria identità; *Saimir* (Francesco Munzi, 2004); *Alì ha gli occhi azzurri* (Claudio Giovannesi, 2012), il già citato *A ciambra* di Carpignano e *Fiore gemello* (Laura Luchetti, 2018) propongono visioni sfaccettate del migrante adolescente, vittima di persecuzione, emarginazione o in conflitto con gli adulti.

L'identità del migrante si definisce nelle zone di passaggio e di attraversamento dei confini territoriali – dal mare alla terra, da una frontiera all'altra –, in costante e dinamica evoluzione. Le tematiche del viaggio, della fuga per necessità o della ricerca del lavoro ne completano il profilo umano e antropologico configurandolo come “un laboratorio teorico di studi giuridici, inchieste sociologiche, etnografie, rappresentazioni mediatiche e cinematografiche” (Coviello 2014, 310).

### Esodi, migrazioni, approdi in terra sarda

La Sardegna è una terra che si presta alla riflessione sulle migrazioni da diverse prospettive: storicamente l'isola è da sempre al centro di traffici di merci, scambi di beni e flussi di genti di molteplici culture, lingue e provenienze; ha vissuto diverse dominazioni straniere e in tempi recenti ha visto l'intensificazione del fenomeno emigratorio. In questo scenario movimentato dagli arrivi e dalle sempre più frequenti partenze, il cinema

---

<sup>8</sup> Corrado e Mariottini (2013, 137) osservano che “gli stranieri immigrati raccontati nel cinema italiano sono spesso coinvolti in affari illeciti, nella schiera dei criminali o in quella dei lavoratori irregolari e sottopagati, in ogni caso sfruttati.” Film quali *Pummarò* (Michele Placido, 1990), *Là-bas – Educazione criminale* (Giulio Lombardi, 2011), *Il resto della notte* (Francesco Munzi, 2008) sono alcuni dei titoli che reiterano l'immagine del migrante illegale nell'immaginario cinematografico contemporaneo.

realizza un lavoro di mappatura del territorio sardo attraversato da avvenimenti e fenomeni di varia natura ma senza rinunciare alla sua identità regionale. A proposito del carattere identitario, l'antropologo Francesco Bachis (2015, 696) scrive che

la Sardegna è certamente una delle regioni dello Stato italiano dove si producono più “discorsi sull'identità,” diversamente declinati a livello locale. Talvolta sembra che questo termine sia diventato buono per pensare all'appartenenza dei sardi, utile per dirla e comunicarla.

Birgit Wagner (2012) ha analizzato la “posizionalità”<sup>9</sup> del cinema sardo contemporaneo nello scenario locale, nazionale e internazionale, studiandone le dinamiche produttive e distributive ma anche le questioni di carattere identitario (rapporti tra lingue, storia, tradizioni) e le tematiche esplorate dai registi. La studiosa ha osservato che molti cineasti si sono dedicati “forse anche ossessivamente a soggetti sardi” (Wagner 2012, 145), eppure da circa una quindicina d'anni, a fronte di un rinnovato apparato produttivo favorito anche dal nuovo assetto istituzionale e normativo,<sup>10</sup> gli autori e le autrici hanno iniziato ad avventurarsi in territori tematici che si estendono oltre i confini del discorso locale per adottare uno sguardo postcoloniale (Wagner 2011). Tale ampliamento dei confini, narrativi e produttivi, ha comportato l'apertura a nuovi soggetti e il riposizionamento dell'isola in termini geografici e culturali. Se fino agli anni Novanta il cinema sardo si è interrogato principalmente sull'eredità culturale del passato nella rappresentazione cinematografica della Sardegna e della sardità, nel nuovo millennio l'urgenza di raccontare la società contemporanea, le città, la globalizzazione, e quindi anche la multiculturalità, si è imposta all'attenzione di autori e autrici reclamando maggiori spazi di narrazione e autorappresentazione. Anche in ambito accademico ci si è resi conto del ritardo con il quale il cinema sardo si è misurato con i temi dell'immigrazione e dell'incontro tra popoli di lingue e culture diverse (Pinna 2012). La rappresentazione degli stranieri attraverso il racconto audiovisivo presuppone “un'esperienza educativa” (Carsetti, Triulzi 2009, 25) che spinge cineasti e pubblico a interrogarsi sul concetto di identità, la propria e quella altrui.

Inoltre, il fatto che gli stessi registi sardi presentino spesso dei profili biografici “migranti”,<sup>11</sup> nel senso che molti si sono formati all'estero o in altre regioni d'Italia e alcuni di loro ancora risiedono fuori dall'isola, dimostra la loro sensibilità per le tematiche diasporiche, per i *topoi* del distacco e dello sradicamento dalla propria terra d'origine. L'innesco di lingue straniere e minoritarie nella trama linguistica dei film crea una vibrante polifonia, e non solo restituisce un quadro più veritiero della realtà narrata ma costringe

<sup>9</sup> Con “posizionalità” Wagner indica “le relazioni plurali che condizionano un dato filone cinematografico: le relazioni con la storia mondiale del cinema, con il cinema nazionale, la predilezione per certi generi, la scelta di opere letterarie . . . , la scelta linguistica (2012, 145n).”

<sup>10</sup> L'entrata in vigore della legge n. 15 del 2006, “Norme per lo sviluppo del cinema in Sardegna,” ha rappresentato un importante incentivo per il consolidamento del comparto cinematografico nell'isola.

<sup>11</sup> Sulla migrazione dei registi italiani come “fatto di resistenza,” si rimanda a Piccino 2012.

lo spettatore a riconsiderare i rapporti di potere tra le lingue e il loro ruolo all'interno del panorama mediale.

### Le identità plurali della “città bianca”

Alla fine degli anni Novanta, Cagliari, “la città bianca” (Atzeni 2005), è entrata finalmente a far parte del catalogo delle *location* isolate con i suoi luoghi-simbolo – i quartieri storici e le aree periferiche; il porto e il Poetto –, ma anche con i suoni caratteristici del suo dialetto, “idioma straordinariamente ricco, adatto all’insulto, all’invettiva, al racconto buffo” (Sulis 1994, 37). Il paesaggio urbano ha subito trasformazioni significative non solo dal punto di vista architettonico e urbanistico ma anche per quel che concerne il suo profilo identitario e la riconfigurazione del suo *soundscape*, ossia l’ambiente acustico della città (Murray Schafer 1977), comprendente le lingue e le voci degli abitanti del capoluogo e in particolare dei quartieri del centro storico, che attualmente registrano la maggiore concentrazione di popolazione straniera (Cattedra et al. 2017).

Alla fine del secondo decennio del Duemila, Cagliari appare più culturalmente viva e stratificata rispetto all’inizio del millennio; il capoluogo sardo è interessato da un crescente flusso migratorio di persone provenienti da diversi paesi dell’Europa dell’Est (la Romania è al primo posto), dall’Africa settentrionale e subsahariana (Senegal *in primis*), e più recentemente dall’Asia (Cina, India, Bangladesh e Pakistan).<sup>12</sup> Per quel che riguarda l’ambito cinematografico, sono tanti i film, soprattutto documentari, che testimoniano l’interesse crescente per la rappresentazione della multiculturalità isolana e cagliaritana in particolare; in questo paragrafo, ci concentreremo sui film realizzati da tre registi nell’arco di un decennio: i lungometraggi *Tutto torna* di Enrico Pitzianti (2008) e *Dimmi che destino avrò* (2012) di Peter Marcias; il mediometraggio *Tajabone* (2010) e il cortometraggio *Futuro prossimo* (2017) di Salvatore Mereu. Sono quattro film diversi per genere, modalità narrative e approcci produttivi, ma che rispecchiano la volontà degli autori di misurarsi con temi d’attualità diffusamente indagati nel panorama cinematografico contemporaneo, motivo per cui “sembra che il nuovo cinema sardo, o almeno una parte di esso, si inserisca nel filone neo-neorealista del film italiano” (Wagner 2012, 148).

*Tutto torna* di Pitzianti racconta le migrazioni in una prospettiva locale – da un piccolo centro rurale alla città – e internazionale. Il protagonista del film, Massimo, è un giovane originario di un paese della Sardegna centrale che dopo essersi trasferito in città a casa dello zio Beppe, proprietario di un *oyster bar*, inizia a lavorare nel suo locale: è un migrante sardo che presto entrerà in contatto con migranti di altri paesi, come Lorena, la ragazza cubana di cui si innamorerà. Il lungometraggio è ambientato in uno dei quattro

<sup>12</sup> La distribuzione demografica degli immigrati nei trentuno quartieri storici e popolari di Cagliari è ben documentata in Puggioni, Atzeni 2013.

quartieri storici di Cagliari, la Marina,<sup>13</sup> uno spazio urbano che può essere definito “poroso, caotico, locale, imprevedibile” (Lanzani, 2003, 261), il cui meticciato culturale è evidente già dalle prime scene. Nonostante il film di Pitzianti sia stato il primo a valicare i confini dell'*isolitudine*<sup>14</sup> sarda per esplorare il territorio della convivenza multietnica, ricevendo il plauso di intellettuali e scrittori (tra cui Michela Murgia), non mancano pregiudizi e luoghi comuni. I migranti di diverse età e provenienze, “presenze naturalizzate e ormai inavvertite” (Pinna 2012, 15), sono figure marginali che si muovono negli ambienti e nelle situazioni in cui ci si aspetta più facilmente di incontrarli, relegati a ruoli secondari e di comparsa; le scene girate in esterni mostrano una maggiore concentrazione di immigrati che di cagliaritani, i quali vengono ripresi per lo più in interni: la soglia tra il dentro e il fuori segnala lo scarto tra l'identità locale, incapace di aperture nei confronti dell'Altro, e un indistinto *meltin' pot* privato di agency e sprovvisto di parola. L'alterità di Lorena, la ragazza cubana, è sottolineata dal *code-mixing* italiano-spagnolo che colora e movimentata lo scambio di battute con Massimo, mentre la rappresentazione degli abitanti locali è appiattita su stereotipi comportamentali e linguistici. L'esotismo della donna simboleggia, per Massimo, un richiamo all'evasione e insieme fonte di ispirazione per scrivere i suoi racconti, fino alla scoperta della transessualità di Lorena che la colloca in un'ulteriore dimensione di confine. Mentre il giovane è costretto a lasciare l'isola, in un finale di ispirazione atzeniana (Nieddu 2016), lo zio Beppe resta a Cagliari, dove si compie il suo percorso di crescita personale. Riprendendo la circolarità evocata dal titolo, il film si chiude con una dedica: “a chi parte / a chi arriva / a chi ritorna.”

Un altro film che affronta le tematiche del viaggio e dell'interculturalità è *Tajabone*,<sup>15</sup> risultato di un progetto educativo elaborato dal corso di Scienze della formazione e dal CELCAM dell'Università di Cagliari in collaborazione con la casa di produzione Viacolvento di Salvatore Mereu. Il laboratorio audiovisivo è nato con una tripla finalità: sensibilizzare gli studenti ai linguaggi cinematografico e audiovisivo; “verificare ipotesi formative con gli audiovisivi” (Secchi 2012, 60); coinvolgere i ragazzi che sarebbero diventati i protagonisti del film di Mereu, secondo un modello produttivo adottato da altri autori.<sup>16</sup> Il percorso formativo ha coinvolto due scuole medie dei quartieri periferici della città di Cagliari, entrambi caratterizzati da un forte disagio sociale; in una delle due scuole, inoltre, erano presenti alunni provenienti dalle comunità rom e senegalese, scar-

<sup>13</sup> Sull'identità territoriale del quartiere cagliaritano della Marina, cfr. Aru, Tanca 2013.

<sup>14</sup> Riprendiamo il neologismo coniato da Gesualdo Bufalino in riferimento alla Sicilia: “Isole dentro l'isola: questo è appunto lo stemma della nostra solitudine, che vorrei con vocabolo inesistente definire ‘isolitudine’” (2002, 17).

<sup>15</sup> Nella tradizione islamica Wolof, Tajabone è il giorno in cui gli angeli si occupano delle cose degli uomini. Il titolo del film è ripreso da una canzone del senegalese Ismael Lô.

<sup>16</sup> Si pensi, ad esempio, allo sceneggiato *Diario di un maestro* di Vittorio De Seta (1973) e a *La classe – Entre les murs* di Laurent Cantet (2008), forse il riferimento più prossimo al film di Mereu (Floris 2013, 162).



samente integrati nella classe (Floris 2013, 159). Protagonisti del film sono gli adolescenti: Noemi, Kadim, Alberto, Munira, Michele, Brendon; la macchina a mano li pedina, li spia, li scruta da vicino, facendo emergere paure, sogni e delusioni, come un diario intimo. Kadim deve cercare un lavoro per aiutare la famiglia ma non può rinunciare agli studi; Munira e Brendon fuggono dal campo rom a bordo di un furgone, come due moderni Romeo e Giulietta. Attorno a loro, le altre storie di gioie e dolori adolescenziali compongono un racconto corale e plurilingue; il film, infatti, è molto interessante anche sul versante sociolinguistico: un vivace concentrato di italiano regionale, linguaggio giovanile e dialetto cagliaritano si mescola alle lingue straniere parlate da adulti e ragazzi (wolof e romanes).

Peter Marcias, regista da sempre attento a indagare tematiche sociali e politiche,<sup>17</sup> nel 2012 porta sullo schermo una storia ambientata nel campo rom di Quartu Sant'Elena, nell'hinterland di Cagliari: *Dimmi che destino avrò*. Il motivo della fuga d'amore di due giovani rom,<sup>18</sup> presente anche nel mediometraggio di Mereu, è solo un pretesto per raccontare una storia d'amicizia tra il commissario Giampaolo Esposito e Alina, la sorella del "rapitore," una donna giovane ed emancipata che vive e lavora a Parigi da diversi anni. Il film è incentrato sul percorso di crescita di un uomo inizialmente prevenuto nei confronti della comunità rom ma che, sotto la guida di Alina, si disferà della sua corazza di pregiudizi e comprenderà l'importanza del dialogo attraverso l'ascolto e il confronto con l'altro. Peter Marcias non è solo interessato a raccontare un rapporto sentimentale tra due persone appartenenti a due sistemi culturali differenti, ma dimostra grande sensibilità e spirito d'osservazione, specialmente nelle sequenze ambientate nel campo rom. Lo sguardo rivolto ai piccoli gesti quotidiani e all'intimità familiare, l'attenzione per la psicologia dei personaggi, i primi piani di Alina, spesso assorta nei suoi pensieri, rivelano un regista maturo e in sintonia con l'ambiente nel quale si muove.

L'ultimo film in ordine cronologico è *Futuro prossimo* (2017), cortometraggio diretto da Salvatore Mereu nell'ambito di un percorso di formazione promosso dalle università di Cagliari e Sassari. Anche in questo caso l'attenzione è rivolta al fenomeno migratorio nella città di Cagliari che si riflette anche nelle scelte del cast: le due protagoniste, infatti, sono una bambina e una ragazza nigeriane ospiti di un centro di accoglienza del capoluogo. Grazie al reclutamento di attori e attrici non professionisti e attraverso un attento lavoro sulle lingue parlate dai personaggi, Mereu aderisce con maggior forza ed efficacia alla realtà che intende narrare. Rachel e Mojo sono giunte da poco a Cagliari e sono alla ricerca di un lavoro che garantisca loro stabilità economica e una casa; dopo l'ennesima giornata trascorsa per le vie del centro cittadino, le due fanno rientro alla cabina dello stabilimento balneare del Poetto nel quale hanno trovato momentaneamente riparo ma

<sup>17</sup> In questo senso, è interessante anche il lungometraggio successivo di Marcias, *La nostra quarantena* (2015), incentrato sull'ammutinamento dell'equipaggio della nave mercantile marocchina *Kenza*, ferma al porto di Cagliari per oltre due anni.

<sup>18</sup> Un altro film che tratta una tematica simile è *Un'anima divisa in due* di Silvio Soldini (1993); cfr. Cincinelli 2009, 43-53.

scoprono, con rabbia e sgomento, che la porta è stata chiusa con un lucchetto; non sapendo dove andare, le due si abbracciano in riva al mare.

A Rachel e Mojo, simboli femminili di resistenza e determinazione, è contrapposto il personaggio di Basilio, custode dello stabilimento e personificazione dei sentimenti di paura e intolleranza verso i migranti. Basilio incarna l'uomo medio che non riesce ad accettare la presenza di stranieri e si trincerava nella sua gabbia di chiusura e pregiudizi nei confronti di chi "arriva dal mare".<sup>19</sup> Nell'inquadratura finale, le onde marine si susseguono come il flusso inarrestabile di eventi della storia, come le migliaia di migranti che continuano a giungere sui nostri lidi. Il mare è la barriera liquida che separa l'isola dalle altre terre, "la linea utopica dell'orizzonte" (Cassano 2015, 892) che ci mette in relazione col resto del mondo. Anche in *Futuro prossimo* il mare assolve solo una funzione simbolica e di raccordo tra il prima e il dopo ma senza l'interlocuzione del viaggio per mare, reso metaforicamente dal moto ondoso.

### Immaginari migratori: la produzione documentaristica

Sul versante del documentario, sono diversi i lavori che negli ultimi anni si sono distinti per una maggiore e più lucida attenzione nei confronti di tematiche spesso ignorate dal cinema mainstream o non indagate a fondo; si pensi ai documentari di Andrea Segre e prodotti dal collettivo ZaLab: *A sud di Lampedusa* (in collaborazione con Stefano Liberti e Ferruccio Pastore, 2006), *Come un uomo sulla terra* (Andrea Segre e Dagmawi Yimer, 2009), *Il sangue verde* (Andrea Segre, 2010) e *Mare chiuso* (Andrea Segre e Stefano Liberti, 2012), che hanno rilanciato forme di produzione condivisa, come il video partecipativo,<sup>20</sup> e pratiche di rappresentazione degli stranieri – migranti, rifugiati e richiedenti asilo - che mirano al superamento del classico dualismo "noi-loro" (Ardizzoni 2013).

Marco Bertozzi (2008) esamina i cambi di pelle del documentario italiano contemporaneo, anche incentivati dal rinnovato sistema produttivo, e traccia le traiettorie di quella che definisce la "nuova onda del cinema italiano" (Bertozzi 2008, 245-273). Il documentario si presenta come un laboratorio aperto alla contaminazione e alla sperimentazione di nuovi linguaggi, uno strumento di attivismo sociale e politico capace di stimolare uno sguardo consapevolmente critico e partecipe sulla realtà che ci circonda. Quella sorta tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del terzo millennio è una generazione di cineaste e cineasti "della realtà" (Bertozzi 2008, 259) attenti alle problematiche del mondo che cambia e in grado di proiettarsi in avanti nella ricerca costante di nuove soluzioni stilistiche e pratiche partecipative. L'impiego di una locuzione come *cinema del*

<sup>19</sup> Sulla riscoperta del mare nella letteratura e nel cinema in Sardegna, rimandiamo rispettivamente a Nieddu 2012 e Mereu 2019.

<sup>20</sup> Per ulteriori approfondimenti: <<http://www.zalab.org/teoria-sul-video-partecipativo-2>> [ultima consultazione 1.4.2020].

*reale*, inoltre, movimentata ulteriormente un quadro già complesso: Daniele Dottorini propone di interpretarla come una forma del cinema che si misura con una pluralità di codici e modalità espressive, e che possiede

la capacità di rimettere in gioco, in una sorta di pratica teorica peculiare, tutti gli elementi del cinema, dal montaggio alla narrazione, dalla durata al punto di vista, fino alle molteplici modalità di costruzione o ri-presentazione dell'immagine. (2013, 18)

Questa “nuova radice del cinema italiano,” per usare un'efficace espressione di Costanza Quatriglio (2013), ha attecchito su tutto il territorio nazionale producendo interessanti esiti anche in Sardegna. Trattandosi di produzioni a basso budget, sostenute da finanziamenti regionali e ministeriali, in alcuni casi da associazioni ed enti privati, i documentari sugli stranieri realizzati in Sardegna esplorano principalmente tematiche culturali e sociali e temi legati all'integrazione. Solo una piccola percentuale di questi lavori riesce a inserirsi nei circuiti della distribuzione extra-regionale, e le uniche occasioni in cui è possibile vederli sono le presentazioni pubbliche, i festival e le rassegne cinematografiche organizzate sul territorio. Con l'intensificarsi delle produzioni, in Sardegna sono nati festival incentrati sulla interculturalità (Solidando Film Festival), le lingue minoritarie (Babel Film Festival), le cinematografie di altri paesi e continenti, tra cui l'Al Ard Doc Film Festival; a questi, si aggiungono i festival che si svolgono in altre aree della Sardegna, come il Carbonia Film Festival, incentrato sui temi del lavoro e delle migrazioni, e le rassegne cinematografiche “Passaggi d'autore: intrecci mediterranei” a Sant'Antioco e “Transizioni” a Sassari.

I documentari realizzati in Sardegna tra il 2000 e il 2019 condividono tra loro più punti di contatto che possono essere ricondotti ai seguenti tratti: tematiche affrontate; contesti di ideazione e produzione; modalità di rappresentazione dei migranti (videointerviste; testimonianze; auto-narrazione; partecipazione al processo creativo). Non si tratta evidentemente di suddivisioni rigide, delimitate da contorni netti e invalicabili, ma di linee guida che ci aiutano ad analizzare le opere e comprenderne la natura metodologica, gli approcci discorsivi e le finalità produttive. Tra le modalità di rappresentazione e narrazione impiegate, l'intervista è certamente una delle più frequenti, poiché permette ai soggetti di raccontare sé stessi e le proprie esperienze in maniera diretta ma vincolata alle domande dell'intervistatore. Alle interviste si uniscono le riprese che mostrano i soggetti impegnati nello svolgimento di altre attività – lavorative, familiari, ludiche, formative –, a volte con il commento di una voce narrante oppure con l'ausilio di musiche intra ed extradiegetiche. *Atteros – Breve viaggio nel mondo dell'immigrazione* (Bepi Vigna, 2010) si compone di interviste a dieci cittadini stranieri, uomini e donne che hanno scelto di vivere in Sardegna; oltre alle voci delle persone intervistate, le immagini sono accompagnate dalla lettura, in *voice over*, di un testo sui valori dell'ospitalità che accomunano la Sardegna ad altri stati del Mediterraneo. L'apprendimento della lingua italiana come strumento di inserimento nella società è ben evidenziato nel documentario *Aula 3*

– *Storia di rifugiati politici* (Silvia Perra e Martina Porcu, 2011), nel quale alcuni degli studenti del corso di italiano sono invitati a raccontare le proprie esperienze personali, spesso traumatiche, e il processo di integrazione in Italia.

Il lavoro è una delle tematiche esplorate dagli autori: i documentari *La valigia di Tiddiane Cuccu* (Antonio Sanna e Umberto Siotto, 2008) e *Zingarò* (Nicoletta Nessler, Marilisa Piga e Nicola Contini, 2011), sull'attività sartoriale di cinque ragazze rom di Carbonia, mettono in luce le problematiche legate all'inserimento professionale in Sardegna; entrambi, infatti, sono stati prodotti nell'ambito del progetto "Il cinema racconta il lavoro," sviluppato dall'Agenzia Regionale del Lavoro in collaborazione con la Società Umanitaria Cineteca Sarda di Cagliari. Non mancano i lavori dedicati alla gestione dei rapporti familiari e di coppia (*Amare altrove*, di Imad Hamdar e Federica Diana, 2011). Alcuni dei lavori indagati sono il risultato di laboratori audiovisivi condotti in contesti didattici (scuole, università, circoli universitari del cinema) con il coinvolgimento degli studenti: *Guney Africa* (Alessandra Piras, Chiara Sulis, Paola Sulis, 2004); *Asse mediano* (Michele Mossa, 2010); *Su una zampa sola* (Inmediazione, 2019), maturato durante un laboratorio di confronto multiculturale cui hanno preso parte gli alunni di una classe di scuola primaria composta prevalentemente da figli di cittadini stranieri. La conoscenza del prossimo e la diversità sono concetti che ricorrono frequentemente nei discorsi dei bambini e delle bambine protagonisti del breve documentario, che più degli adulti comprendono il valore del dialogo tra culture diverse mentre riflettono sul processo di integrazione degli stranieri nel tessuto sociale. Accanto alle interviste e agli interventi delle docenti, ci sono inserti animati che portano la narrazione in una dimensione parallela in cui prendono vita i sogni e le fantasie dei bambini.

Ci sono poi i lavori nati da esperienze di residenze artistiche, come il cortometraggio *About the sea*, realizzato con la tecnica dell'animazione in *stop motion*. La residenza "Cosa ci porta il mare," ideata dal regista Marco Antonio Pani in collaborazione con Michela Anedda, ha coinvolto un gruppo di nove ragazze e ragazzi provenienti da diversi paesi (Sardegna, Nigeria, Liberia e Guinea Konakry), i quali per dieci giorni hanno percorso l'isola di Sant'Antioco, nel sudovest della Sardegna, alla ricerca di oggetti portati dal mare che potessero ricostruire, materialmente e simbolicamente, le storie di migrazione attraverso il Mediterraneo. Pur non trattandosi di un documentario *stricto sensu*, *About the sea* rientra nella categoria dei prodotti audiovisivi realizzati con la partecipazione attiva dei migranti, le cui testimonianze stimolano in maniera critica e consapevole le pratiche di autonarrazione e autorappresentazione che stanno alla base del processo creativo.

Le donne sono al centro della riflessione del documentario *Madri in terra straniera* (Gabriele Meloni e Marco Spanu, 2014), realizzato nell'ambito del progetto "Diventare genitori in terra straniera": protagoniste sono quattro madri di diverse nazionalità che raccontano le proprie esperienze di maternità in un altro paese. Le madri si raccontano riprese in primo piano, come in altri documentari che si muovono nei "territori del sociale": come scrive Bertozzi (2008, 271), "il privilegio del volto consente alla confessione di srotolarsi nella sua piena visibilità," ma oltre all'immediatezza della testimonianza in

prima persona ci sono anche i momenti della vita di tutti i giorni che arricchiscono l'impianto visivo e narrativo del film. Donne sono anche le protagoniste dei documentari di Emanuela Cara, frutto di un lungo lavoro di documentazione sul campo e di esplorazione delle migrazioni femminili. Il suo sguardo non è rivolto a "mondi lontani" ma intende "capire i problemi della convivenza, della diversità, dell'ospitalità dall'interno del paese" (Bertozzi 2008, 294). Cara ha realizzato una serie di interviste a donne immigrate provenienti dalla Romania, dall'Ucraina e dal Marocco e ai loro familiari come parte della sua tesi di laurea in Scienze della formazione primaria.<sup>21</sup> Parte del materiale girato è confluito nel documentario *Transiti: Voci di donne migranti* (2012), costruito per mezzo di videointerviste alle donne immigrate in Sardegna e ai figli rimasti nei paesi d'origine, che raccontano le difficoltà della lontananza dalle proprie madri. Il documentario nasce, inoltre, con precise finalità didattiche e si pone come strumento di approfondimento sul tema delle migrazioni globali. I due documentari, della durata di 17 e 9 minuti, sono caratterizzati dalla stessa struttura in capitoli: le intervistate sono poste al centro dell'inquadratura, in primo piano, il più delle volte riprese in ambienti domestici. Accanto alle testimonianze in italiano delle donne che vivono in Sardegna da anni, risuonano altre lingue, il romeno e l'arabo. Dei figli, intervistati nei loro paesi, solo Vasili parla la sua lingua materna, l'ucraino; Luana si esprime in un perfetto italiano, e Fatima comunica in francese, lingua diffusa in Marocco soprattutto in ambienti istituzionali e legati all'istruzione superiore.

Per quel che riguarda i documentari maturati in un contesto di ricerca, ci preme segnalare il progetto audiovisivo di geografia applicata realizzato da Gianluca Gaias nell'ambito del suo dottorato di ricerca presso l'Università di Cagliari. *Cosmopolis. Cagliari tra il qui e l'altrove*<sup>22</sup> nasce dalla necessità di raccontare gli spazi e le situazioni di incontro interculturale nella città di Cagliari, in un momento di profonda ridefinizione della sua identità cosmopolita. Il lavoro di ricerca è supportato da materiali video e registrazioni audio che permettono di ripercorrere i paesaggi sonori della città e immergersi nel dedalo di voci e lingue parlate dagli abitanti dei quartieri storici. La visione dei filmati e l'ascolto delle clip audio, ognuna delle quali identifica una strada o una piazza cittadina, regalano allo spettatore-utente un'autentica esperienza immersiva negli spazi urbani maggiormente interessati dal passaggio e dalla presenza di stranieri.

<sup>21</sup> Il lavoro di ricerca si inseriva nell'ambito dei "Progetti per i Giovani Ricercatori," finanziati dalla Regione Autonoma della Sardegna (L.R. 7/2007), biennio 2010-2012.

<sup>22</sup> Rimandiamo al sito del progetto per maggiori approfondimenti e letture: <<http://www.spazimigranti.it/#Progetto>> [ultima consultazione 10.4.2020].

## L'esperienza del Video Partecipativo Sardegna

Il progetto Video Partecipativo Sardegna,<sup>23</sup> nato come piattaforma audiovisiva promossa dall'associazione culturale 4Caniperstrada nell'ambito della ricerca "Nuove ricerche e pratiche audiovisive nella Sardegna contemporanea: il video partecipativo e la ricerca di un'antropologia condivisa," si propone di favorire e diffondere, attraverso il linguaggio cinematografico, pratiche di comunicazione e narrazione inedite, capaci di stimolare la riflessione su tematiche sociali e politiche che interessano la società contemporanea. La diffusione del video partecipativo in Italia negli ultimi dieci anni, grazie al lavoro del collettivo ZaLab e dell'Archivio delle Memorie Migranti, ha ampliato i confini del racconto audiovisivo coinvolgendo i migranti in quanto "soggetti di parola" (Coviello, Tagliani 2019, 236), autori e narratori inediti delle proprie esperienze di migrazione (Segre, Collizzoli 2016). In questa sede, ci concentreremo su due dei tre documentari realizzati a partire dalle esperienze laboratoriali che hanno coinvolto gli studenti di un istituto superiore di Sassari e due centri di accoglienza per rifugiati e richiedenti asilo: *Oltre i miei confini* e *Nako – La terra*, entrambi prodotti nel 2016.

Nel documentario *Oltre i miei confini*, realizzato in collaborazione con gli studenti del Liceo Magistrale Castelvì di Sassari, i migranti e i figli dei migranti, sardi di seconda generazione, si raccontano attraverso le difficoltà incontrate nei loro paesi d'origine e gli episodi di intolleranza vissuti in Italia e in Sardegna. Alle testimonianze, si alternano foto di migranti nel deserto, a bordo di imbarcazioni e di furgoni, e frammenti della poesia *Home* della poetessa somala Warsan Shire. I confini sono quelli geografici e interpersonali; identificano i territori e gli esseri umani, ma l'avverbio *oltre* esplicita la volontà del singolo di uscire dal proprio tracciato e dalla propria visione del mondo per abbracciare il punto di vista dell'altro e accettare di includerlo in un orizzonte senza confini. Il processo di creazione partecipativa stimola la necessità di conoscenza e la relazione tra individui, favorendo la trasmissione orizzontale di saperi e competenze tecniche che sono alla base delle pratiche di produzione audiovisiva dal basso.

*Nako – La terra* è stato prodotto nell'ambito di un laboratorio rivolto a un gruppo di migranti africani ospiti di un centro di accoglienza della Sardegna centrale. Nel documentario, ideato e coordinato dalla sociologa e film-maker Stefania Muresu dell'associazione 4CaniperStrada, i migranti hanno scritto, diretto e interpretato le loro storie: *Laboureur et ses enfants*; *Nabialulu*; *Dhulka – La terra*. *Nako*, che in mandingo significa 'campo, orto', è metafora del processo di adattamento in una terra altra in seguito allo sradicamento dal proprio paese d'origine. "L'esperienza di *Nako* mostra come il video partecipativo possa essere un efficace strumento di espressione e comunicazione diretta," scrive Muresu (2016), grazie alla quale i protagonisti prendono parte alle varie fasi del processo produttivo e al lavoro di montaggio. L'autonarrazione è una opportunità di salvezza, di fuga

<sup>23</sup> Cfr. <<http://www.videopartecipativosardegna.net/it/videopartecipativo/>> [ultima consultazione 30.3.2020].

dall'oblio e dal silenzio, oltre che una pratica di elaborazione del lutto. La “maledizione di essere niente” (Jewsiewicki 1998; Massari 2016) cui sembrano condannati gli individui privati della parola – i migranti, i reietti, gli invisibili – è finalmente rovesciata nel momento in cui viene offerta loro la possibilità del riscatto della memoria e della propria storia personale.

Il video partecipativo rientra tra le forme del documentario contemporaneo, e in particolare rappresenta una stimolante pratica di ricerca sul campo in cui la riflessione teorica si coniuga con l'elaborazione di nuove modalità di narrazione audiovisiva dalla forte valenza etica e politica (Nichols 2006, 123). Il documentario *Sulla Stessa Barca* (2017) nasce dalla collaborazione tra la film-maker Stefania Muresu e i rifugiati ospiti del centro di accoglienza di Lu Bagnu, nel nord dell'isola. Protagonista del lungometraggio è Toni, un giovane siriano giunto in Sardegna dalla Libia a bordo di un'imbarcazione; la sua storia si intreccia con quella di altri ragazzi, africani e asiatici, che oltre a essere ripresi in diverse situazioni e contesti – la mensa del centro, il bar di paese, la spiaggia – hanno l'opportunità di partecipare attivamente al processo produttivo. Il coinvolgimento non è limitato alle testimonianze nelle loro lingue materne (inglese, arabo, urdu, mandingo) ma interessa la regia, la fotografia, la registrazione del suono in presa diretta e la traduzione dei sottotitoli in arabo e urdu. Il documentario è stato realizzato combinando diverse pratiche narrative: documentario d'osservazione; interviste; video partecipativo e fiction – viene filmata la costruzione di una capanna, trasposizione metaforica della storia personale di Sulayman Suwareh, uno dei co-autori del film. La videocamera è una presenza costante, partecipe, quasi umana: è la materializzazione dello sguardo che interroga lo spettatore (Frisina, Muresu 2018). Il mare, elemento naturale e simbolico, pervade la narrazione e la struttura del documentario sin dal titolo: richiama il tema del viaggio e la geografia della Sardegna; identifica lo spazio delle migrazioni ma anche il teatro delle tragedie che si sono consumate al largo delle coste africane e italiane.

I lavori del progetto Video Partecipativo e *Sulla Stessa Barca* si segnalano inoltre per l'attenzione alla componente linguistica, aspetto non secondario per garantire, da una parte, un maggior grado di aderenza alla realtà, e dall'altra permettere ai protagonisti di esprimersi in maniera spontanea e diretta, senza filtri né intermediazioni. Sono lavori che potremmo ascrivere al filone del “cinema dell'attenzione,” come lo definisce Costanza Quatriglio (2013), un cinema che si nutre del “rapporto tra osservazione e relazione” (Bertozzi 2012, 23) e della condivisione di esperienze, idee e sguardi in un'ottica di incessante ricerca e sperimentazione.

## Conclusioni

L'esposizione dei migranti nei media e nel dibattito pubblico sembra sfidare il paradosso dell'invisibilità di cui parla Vittorio Iervese (2009), e la loro presenza è cresciuta

anche nei film e nei documentari realizzati in Sardegna negli ultimi vent'anni. Ciononostante, c'è ancora tanta strada da percorrere, soprattutto sul versante della fiction. *Tutto torna*, cui spetta il primato della rappresentazione di Cagliari in chiave interculturale e multietnica, non parla (solo) di migranti; lo sguardo è rivolto ai sardi, spesso presentati monoliticamente e attraverso stereotipi culturali e linguistici; si percepisce in maniera forte la distanza tra 'noi' e 'loro', gli stranieri ridotti a passanti o lavoratori sfruttati. Appena due anni dopo, *Tajabone* segna un punto di rottura: film nato da un laboratorio didattico all'interno di due scuole medie della periferia di Cagliari, porta sullo schermo storie di vita adolescenziali, ai margini rispetto alla società e al mondo degli adulti. I ragazzi e le ragazze scrivono e interpretano le loro storie, dimostrando di aver appreso la lezione del cinema del reale (Dottorini 2013; 2018). *Dimmi che destino avrò* è il film di un *gagè* che presenta i rom in una dimensione problematica e complessa, richiamando l'attenzione sull'umanità delle persone e sui valori dell'accoglienza e dell'ospitalità piuttosto che sui preconcetti legati alla loro comunità. Anzi, nel presentare il provvedimento della Questura come un abuso nei confronti di cittadini italiani (i rom nati in Italia, tra cui Alina e i ragazzini che il commissario allena a calcetto), si invita il pubblico a solidarizzare con la parte lesa. Salvatore Mereu adotta un approccio da *cinéma vérité* anche in *Futuro prossimo*, altro risultato di un percorso formativo. Nel cortometraggio, emergono due tipi umani, ancora polarizzati sull'asse "noi-loro": il personaggio di Basilio appare fortemente stereotipato e monodimensionale; il suo cinismo è contrapposto all'umanità di Rachel e Mojo che genera empatia e immedesimazione nello spettatore.

I documentari portano alla luce una pluralità di tematiche e approcci discorsivi che cercano di avvicinare i migranti e il loro vissuto al pubblico, alla società civile, alle istituzioni. L'attenzione che viene dedicata al racconto delle loro esperienze contribuisce a costruire una efficace contro-narrazione volta al superamento di barriere e pregiudizi xenofobi, fomentati anche da alcuni partiti politici nazionali. Nei documentari, i migranti sono spesso posti al centro dell'inquadratura, invitati a raccontare la propria storia a un interlocutore diretto – il/la regista del documentario - e a più interlocutori indiretti - gli spettatori. Le loro testimonianze sono accompagnate da musiche di commento o da immagini di repertorio che servono a rafforzare la narrazione e coinvolgere il pubblico; solo in un caso è stata usata una voce narrante (*Atteros*), mentre in *Zingarò* e *Su una zampa sola* sono presenti inserti d'animazione. L'italiano è la lingua veicolare impiegata dalla maggior parte delle donne e degli uomini intervistati, scelta che dimostra la volontà di integrazione e radicamento nella società e l'apertura al dialogo.

Accanto alle esperienze audiovisive che propongono l'incontro con l'altro, invitando alla riflessione, ci sono le pratiche di inclusione e video partecipativo che soggettivizzano la narrazione (*Oltre i miei confini*; *Nako*; *Sulla Stessa Barca*) e restituiscono ai migranti la dignità del racconto (Segre, Collizzolli 2016). Il documentario italiano contemporaneo si è fatto promotore di un rinnovato interesse per le tematiche socio-politiche, tra cui l'immigrazione, contribuendo a modificare la percezione del pubblico nei confronti di



gruppi sociali storicamente marginalizzati ed esclusi dal racconto mediatico e cinematografico (Angelone, Clò 2011; Ardizzoni 2013).

Il motivo del viaggio, inteso come ricerca di un approdo, percorso di conoscenza e (ri)definizione della propria identità (Simonelli, Taggi 1987), assurge a elemento centrale dei discorsi sulle migrazioni nei film e nei documentari realizzati dai cineasti e dai film-maker sardi. Giunti alla fine del nostro viaggio esplorativo tra le produzioni cinematografiche e audiovisive dedicate alle migrazioni in Sardegna, ci ricollegiamo alle parole del sociologo Gianluca Gatta (2016): “il racconto della migrazione non è semplicemente una rappresentazione di chi si muove, ma è allo stesso tempo un affresco delle società e dei territori che dalla migrazione sono interessati.”

**BIBLIOGRAFIA**

- AGIER, M. 2020. *Lo straniero che viene. Ripensare l'ospitalità*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- ALOVISIO, S. 2011. "Con gli occhi dell'altro. Riflessioni sullo sguardo soggettivo nel cinema italiano sui migranti." *Segnocinema* 179: 24.
- ANGELONE, A., CLÒ, C. 2011. "Other visions. Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse." *Studies in Documentary Film* 5/2&3: 83-89.
- APPADURAI, A. 1990. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." *Theory, Culture & Society* 7: 295-310. DOI: <<https://doi.org/10.1177%2F026327690007002017>>.
- ARDIZZONI, M. 2013. "Narratives of change, images for change. Contemporary social documentaries in Italy." *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 1/3: 311-26.
- ARU, S., TANCA, M. 2013. "Identità urbane e comunità immigrate. Il quartiere Marina di Cagliari." In T. Banini (ed.), *Identità territoriali. Questioni, metodi, esperienze a confronto*, 128-142. Milano: Franco Angeli.
- ATZENI, S. 2005. *I sogni della città bianca*. Nuoro: Il Maestrale.
- BACHIS, F. 2015. "Diversi da chi. Note su appartenenza e politiche dell'identità." In L. Marrocu, F. Bachis, V. Deplano (eds.), *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, 695-719. Roma: Donzelli.
- BERTOZZI, M. 2008. *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venezia: Marsilio.
- . 2012. "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio." In G. Spagnoletti (ed.), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, 17-32. Venezia: Marsilio.
- BRUNO, M., GIANTURCO, G. 2015. "Dal viaggio dell'eroe al viaggio del migrante. Percorsi, attraversamenti, confini nel cinema italiano delle migrazioni." In G. Gianturco, G. Peruzzi (eds.), *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*, 27-42. Parma: Edizioni junior.
- BUFALINO, G. 2002. *Saldi d'autunno*. Milano: Bompiani.
- CARSETTI, M., TRIULZI, A. (eds.). 2009. *Come un uomo sulla Terra*. Roma: Infinito edizioni.
- CASSANO, F. 2015. *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari: Editori Laterza (edizione digitale).
- CATTEDRA, R., TANCA, M., GAIAS, G. 2017. "'Voci migranti' e paesaggio urbano: per una lettura sonora dei processi migratori nel centro storico di Cagliari." *Semestrale di studi e ricerche di geografia* 2: 29-43. DOI: <<https://doi.org/10.13133/1125-5218.15000>>.
- CINCINELLI, S. 2009. *I migranti nel cinema italiano*. Roma: Edizioni Kappa.
- . 2013. "Il cinema italiano e l'immigrazione. Un'occasione mancata?" *Educazione Interculturale* 11/1: 59-70.
- CORRADO, A., MARIOTTINI, I. 2013. *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*. Roma: Ediesse.
- COVIELLO, M. 2014. "Emigrazione." In R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano, vol. I*. Milano-Udine: Mimesis: 309-372.
- . 2019. "Lo sguardo dell'altro sulla penisola. Le migrazioni attraverso il cinema italiano." In S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (eds.), *Cinema e identità italiana*. Roma: RomaTrE-Press: 341-349.
- COVIELLO, M., TAGLIANI, G. 2019. "Migrant Images and Imageries in Contemporary Italian Cinema." *L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes* 5/2: 227-240.
- DOMENICHELLI, M., FASANO, P. (eds.). 1997. *Lo Straniero*, 2 voll. Roma: Bulzoni.
- DOTTORINI, D. 2013. "Introduzione. Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto." In D. Dottorini (ed.), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, 13-24. Udine: Forum.
- . 2018. *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*. Milano-Udine: Mimesis.
- DUPONT, F. 2013. *L'Antiquité, territoire des écarts (entretiens avec Pauline Colonna d'Istria et Sylvie Tausig)*. Paris: Albin Michel.

- FLORIS, A. 2012 “La formation au cinéma entre étude universitaire et pratique professionnelle. Réflexions sur une expérience.” In A Bertolli, A. Mariani, M. Panelli (eds.). *Can We Learn Cinema? Knowledge, Training, the Profession*. Udine: Forum: 157-165.
- FRISINA, A., MURESU, S. 2018. “Ten Years of Participatory Cinema as a Form of Political Solidarity with Refugees in Italy. From ZaLab and Archivio Memorie Migranti to 4CaniperStrada.” *Arts* 7/101.
- GATTA, G. 2016. “Migrazioni.” *Video Partecipativo Sardegna*. <<http://www.videopartecipativosardegna.net/it/2016/08/11/migrazioni-gianluca-gatta>> [ultima consultazione 1.4.2020].
- HAMDAR, I., DIANA, F. 2012. *Terre incognite. Cinema e educazione interculturale*. Cagliari: CUEC.
- JEWSIEWICKI, B. 1998. “Les traumatismes des affirmations identitaires, ou la malédiction de n’être rien.” *Cahiers d’études africaines* 150: 627-637.
- IERVESE, V. 2009. “Altro che invisibili. Il paradosso delle immagini degli immigrati.” *Zapruder*: 130-139.
- LANZANI, A. 2003. *I paesaggi italiani*. Roma: Meltemi.
- MARTIRANI BERNARDI FANTIN, M.C. 2016. “Rappresentazioni cinematografiche del *Mare Nostrum* nell’opera di Gabriele Salvatores, Emanuele Crialesi e Ermanno Olmi: da *locus amoenus* a scenario degli esodi.” In L. Trapassi, L. Garosi (eds.). *Esodi e frontiere di celluloidi*, 17-26. Firenze: Franco Cesati.
- MASSARI, M. 2016. *La maledizione di essere niente*. <<https://www.researchgate.net/publication/308163452>> [ultima consultazione 3.4.2020].
- MEREU, M. 2019. “La rappresentazione del mare nella recente produzione audiovisiva e cinematografica sulla Sardegna.” In R. Martorelli (ed.). *Know the Sea to Live the Sea - Conoscere il mare per vivere il mare. Atti del Convegno (Cagliari – Cittadella dei Musei, Aula Coroneo, 7-9 marzo 2019)*, 435-456. Perugia: Morlacchi Editore.
- MURRAY SCHAFFER, R. 1977. *The Tuning of the World*. Toronto: McLelland and Stewart Limited.
- NAFICY, H. 2001. *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- NIEDDU, L. 2012. “Lo sguardo all’orizzonte. Gli scrittori sardi riscoprono il mare.” In C. Salvadori Lonergan (ed.). *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiana*, 399-408. Firenze: Franco Cesati.
- . 2016. “La Sardegna nel cinema sardo contemporaneo: da terra di isolamento a terra di integrazione.” In L. Trapassi, L. Garosi (eds.). *Esodi e frontiere di celluloidi. Il cinema italiano racconta le migrazioni*, 27-36. Firenze: Franco Cesati.
- NICHOLS, B. 2006. *Introduzione al documentario*. Milano: Il Castoro.
- ORRÙ, P. 2017a. *Il discorso sulle migrazioni nell’Italia contemporanea. Un’analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000-2010)*. Milano: Franco Angeli.
- . 2017b. “Plurilinguismo e innovazione nel cinema sulle migrazioni da *Terraferma* a *Fuocoammare*.” *Nuova Corvina. Rivista di Italianistica* 30: 61-71.
- PERNIOLA, I. 2014. *L’era postdocumentaria*. Milano-Udine: Mimesis.
- PICCINO, C. 2012. “Il documentario e la migrazione. Un fatto di resistenza.” In G. Spagnoletti (ed.), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, 72-77. Venezia: Marsilio.
- PINNA, S. 2012. “Terra incognita. Prove di cinema dell’immigrazione in Sardegna.” In I. Hamdar, F. Diana, *Terre incognite. Cinema e educazione interculturale*, 10-25. Cagliari: CUEC.
- PIRAS, M., LOBINA, E. 2018. “Emigrazione giovanile qualificata in Sardegna. L’emigrazione giovanile sarda in cifre. Politiche e confronto col Mezzogiorno d’Italia e d’Europa.” *Fondazione Sardinia*. <<http://www.fondazioneSardinia.eu/ita/wpcontent/uploads/2018/01/Emigrazione-giovanile-qualificata-in-Sardegna-completo-24.1.2018.pdf>> [ultima consultazione 6.4.2020].
- POLIZZI, G. 2018. “Alle frontiere del sud: rappresentazioni di razza, genere e sessualità in *Terraferma* di Emanuele Crialesi.” In InterGRace (ed.), *Visualità e (anti)razzismo*. Padova: Padova University Press: 24-34.

- PREVITALI, G. 2019. "Vite al confine. Spazi e immagini delle migrazioni nella cultura visuale italiana." In S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (eds.). *Cinema e identità italiana*, 333-340. Roma: RomaTrE-Press.
- PUGGIONI, G., ATZENI, F. 2013. "Cagliari e i suoi quartieri." In G. Paulis, I. Pinto, I.E. Putzu (eds.). *Repertorio plurilingue e variazione linguistica a Cagliari*, 13-39. Milano: Franco Angeli.
- PUGGIONI, G., ZURRU, M. 2017. *I sardi nel mondo. Atlante socio-statistico dell'emigrazione sarda*. Cagliari: CUEC.
- ROSSI, F. 2020. "Introduzione. La filmologia linguistica e il nuovo cinema italiano plurilingue." In F. Rossi, P. Minuto (eds.). "Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo." *Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano* 16: 8-16.
- QUATRIGLIO, C., 2013. "Oltre la soglia. La nuova radice del cinema italiano." *Cinema e Storia. Rivista annuale di studi interdisciplinari*, "La Shoah nel cinema italiano" 2.
- RAISON, J.P. 1980. *Migrazione*. In *Enciclopedia Einaudi*, vol. IX, 285-311. Torino: Einaudi.
- SECCHI, M. 2012. "Il laboratorio audiovisivo come luogo di intercultura. Considerazioni intorno a un'esperienza di educazione al cinema." In I. Hamdar, F. Diana (eds.). *Terre incognite. Cinema e educazione interculturale*, 59-71. Cagliari: CUEC.
- SEGRE, A., COLLIZZOLLI, S. 2016. "Il racconto condiviso: Zalab, video partecipativo e richiedenti asilo." *Quaderni del Servizio Centrale*: 49-56. <[https://www.sprar.it/wp-content/uploads/2016/06/Documenti/Quaderni\\_servizio\\_centrale/Quaderno\\_Teatro\\_rifugiati.pdf](https://www.sprar.it/wp-content/uploads/2016/06/Documenti/Quaderni_servizio_centrale/Quaderno_Teatro_rifugiati.pdf)> [ultima consultazione 3.4.2020].
- SIMONELLI, G., TAGGI, P. (eds.). 1987. *L'altrove perduto. Il viaggio nel cinema e nei mass media*. Roma: Gremese.
- SULIS, G. 1994. "La scrittura, la lingua e il dubbio sulla verità. Intervista a Sergio Atzeni." *La grotta della vipera* 20/66&67: 34-41.
- TURCO, A. 2018. "Culture della migrazione e costruzione degli immaginari." In A. Turco, L. Camara (eds.). *Immaginari migratori*, 25-47. Milano: FrancoAngeli.
- WAGNER, B. 2011. "La questione sarda. La sfida dell'alterità." In G. Leghissa (ed.), *Il postcoloniale in Italia, aut aut* 349: 10-29.
- . 2012. "Posizionalità del nuovo cinema sardo." In S. Contarini, M. Marras, G. Pias (eds.). *L'identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, 143-154. Nuoro: Il Maestrale.
- ZAGARRIO, V. 2012. "L'eredità del neorealismo nel New-new Italian Cinema." *Annali d'Italianistica* 30: 17-29.