

eScholarship

California Italian Studies

Title

Il visuale italiano nella crisi della cittadinanza. L'Italianness nei dispositivi di cattura neoliberali del "Migrant Cinema"

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7fv8p3tv>

Journal

California Italian Studies, 9(1)

Author

Meo, Eleonora

Publication Date

2019

DOI

10.5070/C391042320

Copyright Information

Copyright 2019 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Peer reviewed

Il visuale italiano nella crisi della cittadinanza. L'*Italianness* nei dispositivi di cattura neoliberali del "Migrant Cinema"

Eleonora Meo

Nell'attuale congiuntura storica, il fenomeno migratorio è tra i fattori che più stanno determinando l'acutizzarsi della crisi discorsiva dello *spazio europeo*.¹ Esso, infatti, contribuisce a de-mitizzare (Barthes 1957) alcuni dei concetti moderni sui quali si è fondato l'ordine discorsivo in Europa come, ad esempio, quello di cittadino. Le tradizionali rappresentazioni discorsive della cittadinanza, com'è noto, sono caratterizzate dall'uguaglianza tra i cittadini intesi come una comunità culturalmente omogenea che risiede all'interno di uno specifico spazio nazionale delimitato da confini.² Tali rappresentazioni nazionali sono state messe in radicale discussione dalle istanze di appartenenza culturale da parte di nuove soggettività europee.

Iniziato alla fine della Seconda Guerra Mondiale con le lotte di decolonizzazione nelle ex colonie europee, questo processo di crisi è poi proseguito durante la seconda metà del Ventesimo secolo all'interno delle stesse metropoli occidentali. Il processo ha modificato, con le prime ondate migratorie dalle ex colonie al vecchio continente, l'intera società europea.³ Questo "ritorno del rimosso" (Blanchard, Bancel e Lemaire 2005, 10) in madrepatria ha dunque segnato l'inizio di un cambiamento storico. Esso ha modificato i rapporti sociali all'interno delle città europee, provocando fratture identitarie all'interno dei discorsi rappresentativi degli stati-nazione e riportando alla luce i rimossi della memoria collettiva nazionale ed europea (Blanchard, Bancel e Lemaire, 2005). Più recentemente, si è assistito a una forte accelerazione di questa crisi discorsiva a partire dalle ondate di proteste popolari del 2011 nelle regioni del Maghreb e del Mashreq. Con l'aumento dei flussi migratori verso l'Europa, la risposta politica e culturale dei singoli stati-nazione all'interno dello *spazio europeo* ha mostrato il punto (forse) più acuto dei lati non inclusivi, né democratici, del proprio progetto moderno.⁴ In *Europe as Borderland*, il filosofo Étienne

¹ Con *spazio europeo* ci vogliamo qui riferire allo spazio discorsivo che coinvolge allo stesso tempo la dimensione economica, geografica, politica, culturale e simbolica dell'Europa, contribuendo attivamente a configurare l'idea di cittadinanza e di migrazione a livello sia di comunità europea che nazionale, rendendo operativi i loro effetti materiali nella società.

² La cittadinanza verrà qui affrontata non in quanto istituto giuridico, ma in quanto concetto storico e culturale, così come si è formato all'interno dell'ordine discorsivo della modernità europea. È importante, inoltre, precisare che gli effetti dell'ordine simbolico a cui rimanda l'idea del cittadino moderno ricadono materialmente anche sull'istituto giuridico della cittadinanza, trasformandosi in base a come le "strutture del sentire" (Williams 1977) si modificano all'interno della società nelle diverse congiunture.

³ Tra i momenti che hanno simbolizzato questo cambio radicale nella società europea si ricorda l'arrivo nel 1948 in Gran Bretagna della nave *Empire Windrush* proveniente dai Caraibi o, per la Francia, l'inizio della guerra di decolonizzazione algerina del 1954. Per quanto riguarda l'Italia, si dovrà aspettare la fine degli anni Ottanta per assistere a un costante e crescente flusso di immigrazione. Sarà solo dopo il 2001, infatti, che l'Italia registrerà tassi di crescita annui pari al 14,1%, raggiungendo i livelli di immigrazione delle altre nazioni europee. In particolare, il primo grande movimento di popolazione verso l'Italia avverrà nel 1991, simboleggiato dallo sbarco nel porto di Bari della nave mercantile *Vlora* proveniente dall'Albania, con a bordo circa 20,000 persone (Colucci 2018).

⁴ Basti pensare alle decisioni degli ultimi anni da parte di diversi governi nazionali di chiudere i propri confini di terra (Francia, Germania, Austria, Danimarca, Svezia, Norvegia, Ungheria) o i porti di attracco (Italia, Spagna, Malta, Francia, Germania) alle navi delle ONG che operano i soccorsi nel Mediterraneo nello spazio marittimo tra Libia e Italia. In Italia, a fine luglio 2017, il Ministero dell'Interno del governo Gentiloni varò, con l'acquiescenza dell'Unione Europea, un codice di condotta per regolamentare il soccorso in mare operato dalle ONG al largo della Libia. Il codice, articolato in tredici punti, prevedeva la presenza di agenti di polizia a bordo

Balibar, applicando il concetto di “political space,” considera l’Europa come uno solo dei tanti snodi di un’unica grande e interconnessa frontiera-mondo (*World-border*), individuando lo “spazio politico”⁵ europeo come uno spazio di potenziale cambiamento e decostruzione della cittadinanza.⁶ Qui, nuovi cittadini trans-nazionali sono in grado di superare le tradizionali concezioni di cittadinanza a partire dall’interno, attivando veri e propri “processi costituenti” (Balibar 2009, 192).

Mutuando da Balibar il concetto di Europa come “spazio politico,” è possibile leggere il fenomeno migratorio in Europa come uno dei punti di snodo di un più ampio ed eterogeneo processo costituente. Tale processo, a partire dalle sponde mediterranee dello *spazio europeo*, fino al cuore delle sue stesse metropoli continentali, mette in questione la rappresentazione dell’Europa come uno spazio in grado di includere le differenze all’interno del significante “nazione” e sottopone a riapertura la stessa identità europea o *Europeanness* (De Genova 2016). Gli attori principali di questo processo sono i “supplementi,” in senso derrideano, dello *spazio europeo*, ovvero quegli “Europeans of Color” (De Genova 2016) che non rientrano nella grammatica del simbolico degli stati-nazione pur vivendo un tipo di cittadinanza per così dire “informale,” sostenuta dall’appartenenza a un linguaggio comune e dalla condivisione di pratiche e spazi quotidiani.⁷

Attraverso un’eterogeneità di pratiche e linguaggi, gli “Europeans of Color” interrogano l’Europa non soltanto in quanto spazio politico, economico e sociale ma, soprattutto, come “spazio culturale.” In tal senso, si pensi alle nuove forme di produzione culturale sia in campo letterario—ciò che in Italia viene erroneamente definita “letteratura della migrazione”⁸—sia nel campo artistico-visuale e musicale. Oppure si pensi alle diverse forme di lotta politica e sociale di migranti e post-migranti, come la lunga marcia del settembre 2015, quando migliaia di migranti bloccati alla frontiera ungherese si misero in cammino per oltre 160 chilometri per arrivare in Austria, nel cuore dell’Europa, abbattendo anche fisicamente alcuni dei numerosi muri costruiti dagli stati-nazione nei punti strategici delle

delle navi delle ONG e il divieto di trasbordo dei migranti provenienti da altre imbarcazioni. A chi non sottoscriveva il documento veniva di fatto vietato l’attracco nei porti italiani. Queste misure hanno gradualmente spianato la strada al reato di “favoreggiamento dell’immigrazione clandestina” sancito dal *Decreto Sicurezza bis*—approvato nel giugno 2019 su proposta del Presidente del Consiglio Giuseppe Conte e del Ministro dell’Interno Matteo Salvini—e alla conseguente istituzionalizzazione di quello che oggi costituisce un vero e proprio “reato umanitario” in Italia, incrementando il fenomeno della militarizzazione dei salvataggi in mare e impoverendo ulteriormente i principi umani dell’accoglienza.

⁵ Balibar mutua il concetto dal teorico politico Carlo Galli, il quale in *Spazi politici. L’età moderna e l’età globale* analizza il rapporto tra la costituzione del potere politico e il controllo dello spazio, approfondendo le “rappresentazioni spaziali” del potere dalla pre-modernità alla modernità e dalla modernità alla condizione post-moderna. Carlo Galli, *Spazi politici. L’età moderna e l’età globale* (Bologna: Il Mulino, 2001).

⁶ Per Balibar la “spazialità” è implicita nella costruzione territoriale della cittadinanza intesa come “identità” collettiva, come sistema di diritti e doveri e come insieme di principi e capacità normative (Balibar 2009, 191).

⁷ Si pensi a quei soggetti europei *hyphenated* (Shohat 1998) per i quali il *displacement* è inerente al loro orizzonte di cittadinanza, come: cittadini europei di origine coloniale, migranti—cosiddetti “illegali,” rifugiati politici, richiedenti asilo, eccetera—post-migranti, le seconde e terze generazioni della migrazione, o anche quella parte della cittadinanza europea bianca considerata “meno bianca” di altri—come italiani meridionali, cittadini dell’Europa dell’est, cittadini di etnia rom.

⁸ In un’intervista del 2004 la scrittrice italiana di origine somala Igiaba Scego, alla domanda se si definisca una scrittrice migrante risponde: “Non mi piacciono le etichettature, perché quando penso alla scrittura migrante io penso a una scrittura che parla di immigrazione, ma io personalmente non vorrei limitarmi a questo. Credo che gli autori cosiddetti migranti, che provengono da altri parti del mondo, non vogliono limitarsi a scrivere soltanto di immigrazione. Trovo che sia una gabbia dover parlare di emigrazione. Io vorrei parlare sia d’emigrazione che è giustissimo, ma anche d’altro, e invece noi autori di origine non italiana siamo ingabbiati dalle nostre origini. Questa limitazione è molto forte, anche le case editrici che si avvicinano a noi, sono case editrici che si occupano di intercultura, ma penso che se noi sorpassiamo questo limite della intercultura, potremo trovare qualcuno che ci pubblica.” http://archivio-el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=01_04§ion=6&index_pos=1.html, ultimo accesso 10 gennaio 2019.

rotte di terra verso l'Europa.⁹ Le istanze politiche e culturali delle nuove cittadinanze stanno dunque rivelando come le identità culturali degli stati-nazione europei si articolino e prendano forma a partire dal rapporto con ciò che Stuart Hall definirebbe il loro “esterno-costitutivo” (Hall 2006). Questo è un rapporto le cui radici originano nel passato coloniale dello *spazio europeo* e di cui la crisi migratoria e della cittadinanza rappresentano uno dei *sintomi* della messa in crisi dell'intero “archivio culturale moderno” dell'Europa.

Come rilevato da diversi autori, vi è un forte intreccio tra storia coloniale, modernità capitalistica e nascita della cittadinanza occidentale (Hall 2005; Balibar 2012; Allen 1994; Gilroy 2006; Mezzadra 2012, 2004a, 2004b, 2006; Stoler 1989; Quijano 2000; Mignolo 2001). A tal proposito è importante ricordare che la cittadinanza—intesa sia come concetto sia come istituto—ha origini che risalgono a ben prima della Rivoluzione Francese. Le sue origini partono dai “laboratori” coloniali, dove strumenti di certificazione come la carta d'identità furono creati per supportare la separazione tra chi deteneva i diritti di libera circolazione (i coloni) e chi non li aveva (i colonizzati).¹⁰ La cittadinanza andrebbe pertanto letta all'interno di un quadro storico più ampio, nel quale la nascita della modernità capitalistica—sancita dalla colonizzazione delle Americhe alla fine del Quindicesimo secolo—appare sin da subito intrecciata a ciò che il teorico *decolonial* peruviano Anibal Quijano ha definito “coloniality of power” (Quijano, 2000), ovvero l'espansione *transtorica* del dominio coloniale e dei suoi effetti nella contemporaneità, un modello di potere che ruota attorno due assi fondamentali: la colonialità e l'idea di razza.¹¹ Questo lungo processo di codificazione interna ed esterna secondo linee razziali, ha contribuito a formare e a determinare la separazione del “corpo sociale della cittadinanza” non soltanto da un punto di

⁹ Si pensi anche alle rivolte nelle *banlieues* parigine nel 2005 o ai *riots* di Londra 2011, Stoccolma 2013, oppure nel Meridione italiano a Castel Volturno (2008), Rosarno (2010), Nardò (2012). Un'altra forma di critica è stata la decisione dei migranti detenuti nel CIE di Ponte Galeria (nel dicembre 2013 e nel gennaio 2014) di cucirsi la bocca con il fil di ferro in segno di protesta per le condizioni e i tempi di detenzione del sistema italiano di accoglienza.

¹⁰ Come ricorda Paul Gilroy, nelle colonie la divisione entro il genere umano in “colonizzati” e “colonizzatori” venne sancita a livello amministrativo con la nascita di passbook e carte d'identità. È in questo senso che Gilroy vede la colonia come un vero e proprio laboratorio di definizione dell'umano e dei diritti di cittadinanza all'interno della modernità. Si veda Paul Gilroy, *Dopo l'Impero* (Roma: Meltemi, 2006) in particolare Capitolo I “La razza e il diritto di essere un umano,” 83. Per un approfondimento del rapporto tra colonialismo e nascita della cittadinanza moderna si vedano anche: Étienne Balibar, *Cittadinanza* (Torino: Bollati Boringhieri, 2010); Partha Chatterjee, *Oltre la cittadinanza. La politica dei governati* (Roma: Meltemi, 2006); Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference* (Oxford: Princeton University Press, 2000); Stuart Hall, “Whose Heritage? Unsettling The Heritage, Re-imagining the Post-Nation,” in Jo Littler & Roshi Naidoo, eds. *The Politics of Heritage. The Legacies of “Race”* (London-New York: Routledge, 2005) 21-31; Sandro Mezzadra, *Cittadinanza. Soggetti, ordine, diritto* (Bologna: Clueb, 2004); John Torpey, *The Invention of the Passport. Surveillance, Citizenship and the State* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Sandro Mezzadra, *I confini della libertà: per un'analisi politica delle migrazioni contemporanee* (Roma: DeriveApprodi, 2004); Sandro Mezzadra, *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione* (Verona: ombrecorte, 2006); Ann Laura Stoler, “Rethinking Colonial Categories: European Communities and the Boundaries of Rule,” *Comparative Studies in Society and History* 31, no. 1 (1989), 134-61.

¹¹ Come ricorda Quijano, inoltre, è stato proprio a partire dalla colonizzazione delle Americhe che la razza e l'identità razziale furono stabilite come strumenti di classificazione sociale: i primi soggetti ad essere definiti “neri” furono gli indios. In questo inesorabile processo storico di codificazione e ri-codificazione, i colonizzatori in un primo momento codificarono i tratti fenotipici dei colonizzati come “colore”—trasformandolo in caratteristica emblematica di categoria razziale. Soltanto successivamente—in particolare con la schiavitù della piantagione in America del Nord e nei Caraibi (Roediger, 2007; 2008, Allen, 1994)—la categoria del “colore” perderà il suo legame diretto con l'idea di razza restando, tuttavia, in vita come suo equivalente. Si vedano Anibal Quijano, “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America,” *Neplanta: Views from the South* 1, no. 3 (2000), 533-80; Walter Mignolo, Coloniality of Power and Subalternity, *The Latin American Subaltern Studies Reader* (Durham: Duke University Press, 2001), 224-44; T.W.Allen, *The Invention of the White Race*. (London: Verso, 1994).

vista giuridico-materiale ma anche dal punto di vista della percezione simbolico-culturale del “cittadino.” In tal senso, è possibile trovare nel campo dei visual studies diversi autori che hanno focalizzato le proprie analisi sugli effetti, all’interno della rappresentazione visuale, del rapporto tra visualità, appartenenze culturali, costruzione del simbolico nazionale e rimossi coloniali (Shohat and Stam 1994; Enwezor 2004; Ruberto 2007; Bal and Hernandez-Navarro 2008; Loshitzky 2010; Ponzanesi 2012; Schrader and Winkler 2013; Verdicchio 2015; Fiore 2017; Vetri 2017).

Adottando un approccio transdisciplinare e intersezionale vicino ai *cultural studies*, alla *visual culture* e ai *critical migration studies*, si indagherà come viene rappresentata l’identità italiana (*Italianness*) all’interno di questa particolare congiuntura storica europea. L’indagine mira ad analizzare in che modo alcune produzioni visuali italiane esprimono, rendendola visibile o meno, la crisi discorsiva della cittadinanza e la colonialità dello sguardo sul “cittadino” ad essa sottesa. Nel tentativo di ricostruire lo spazio visuale di articolazione italiano della più generale crisi discorsiva dello *spazio europeo*, il saggio, in particolare, prenderà in esame due produzioni visuali qui considerate significative della rappresentazione dell’*Italianness* e dell’articolazione dei confini *interni* alla cittadinanza: il documentario *18 Ius Soli* (2011) del regista italo-ghanese Fred K. Kuwornu, e il lungometraggio *Per un figlio* (2017) del regista italo-srilankese Suranga D. Katugampala. Analizzando la “politica della rappresentazione” (Hall 1997) delle due produzioni visuali, si cercherà quindi di individuare le principali connessioni tra produzione artistico-culturale italiana e critica alla cittadinanza, approfondendo in che modo *18 Ius Soli* e *Per un figlio* rappresentino due differenti (e opposti) spazi d’interrogazione dell’*Italianness* (Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 1997, 5). Attraverso una loro lettura contrappuntistica, l’obiettivo è di proporre una rilettura critica della questione della cittadinanza in Italia attraverso la sua rappresentazione visuale, ovvero provando a *visualizzarla*—per riprendere il noto lavoro di W.J.T. Mitchell (W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1994)—anziché analizzarne le forme più strettamente giuridico-sociali in cui si articola.

Il tema della visualità sarà qui inteso non come l’oggetto di un semplice discorso sul “vedere” quanto, piuttosto, come un vero e proprio *luogo* di teorizzazione, oggetto di un discorso che cerca di capire il funzionamento dell’ordine discorsivo di potere e della sua (contro)rappresentazione visuale. Cogliendo l’invito della teorica culturale Mieke Bal, la produzione artistico-visuale verrà considerata come “theoretical object”: un oggetto che obbliga a fare teoria poiché produce teoria, fornendo allo stesso tempo anche i mezzi per farla (Bal 2010, 7).¹² A partire da questa prospettiva sarà possibile indagare in che modo il visuale può costituire un metodo per una contro-epistemologia di decolonizzazione della cittadinanza in Italia. Inoltre, l’indagine rivelerà come, all’interno del panorama visuale italiano dedicato al tema, alcune produzioni visuali finiscano per ricadere in un sistema di dispositivi neoliberali di rappresentazione della cittadinanza o, al contrario, diventino un vero e proprio metodo di conoscenza e di riscrittura dell’*Italianness*, dislocando il punto di vista privilegiato—di razza, genere, classe, religione, ecc.—del cittadino italiano.

Negli ultimi anni, in Italia, soprattutto a partire dalla cosiddetta “Emergenza Nord Africa”¹³ si è registrato un notevole incremento della produzione artistico-visuale sul tema delle migrazioni e delle frontiere, sancito anche dalla premiazione di *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016) al Festival di Berlino del 2016. Due aspetti della risposta visuale

¹² Bal riprende il concetto dal critico d’arte Hubert Damisch. Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo’s Political Art* (Chicago-London: University of Chicago Press, 2010).

¹³ Successivamente allo scoppio delle rivolte nel Maghreb e nel Mashreq nel 2011, in Italia fu avviato un piano di accoglienza e di ricollocamento in centri di accoglienza dei migranti provenienti dalle coste libiche e del Nord Africa a cui fu dato il nome di “Emergenza Nord Africa.”

italiana a questo processo di crisi discorsiva della cittadinanza sono: 1) l'aumento della produzione visuale ha interessato soprattutto il campo cinematografico rispetto al campo artistico *tout-court* (come arti figurative, installazioni artistiche o video-essay);¹⁴ 2) all'interno della produzione cinematografica analizzata, composta in maggioranza da documentari e in misura minore da lungometraggi, la produzione visuale si è concentrata particolarmente sul tema degli sbarchi e dell'accoglienza di migranti e rifugiati politici a scapito della questione delle cittadinanze di seconda generazione di italiani ("New Italians of Color"), un fenomeno che propongo di chiamare "catacresi della cittadinanza."

Ad un'attenta analisi delle produzioni cinematografiche italiane più premiate dal 2011 ad oggi, produzioni riguardanti il tema della migrazione,¹⁵ la maggior parte di queste si somiglia sul piano sia formale sia del contenuto, concentrandosi principalmente sulle violenze della migrazione—attraverso racconti sullo sbarco dei migranti o sulla vita nei centri di accoglienza—mentre ben poche affrontano la vita dei post-migranti o delle seconde generazioni di italiani.¹⁶ Anche quando le produzioni esprimono letture interessanti della questione della migrazione, si scoprirà che la maggior parte di esse sono film-documentari legati ancora, per stile narrativo e tecnica visiva utilizzata, a canoni estetici tradizionali.

Catacresi della cittadinanza: "average migrant" e "average citizen"

La catacresi indica una sorta di metafora non più avvertita come tale poiché vi è nel linguaggio una *manca*za. Tale mancanza viene determinata dal fatto che il linguaggio non possiede un termine proprio per designare un'idea o un oggetto specifici.¹⁷ In Italia è in corso un processo che potremmo definire di "cattura discorsiva" dei dispositivi neoliberali della migrazione, così come della figura simbolica del migrante. Questo processo ha portato a non riuscire più a *nominare* nella rappresentazione la crisi della cittadinanza: il termine "migrante" è diventato il nuovo *significante vuoto* dell'alterità. Questo appiattisce al suo interno una pluralità di soggetti che non si autodefiniscono "migranti" (o non più) e che nondimeno rappresentano una parte *costitutiva* della cittadinanza. Questa cattura, attraverso l'etichetta generica di "migrazione," rende invisibile chi non ha mai attraversato

¹⁴ Sebbene non si avrà modo nel corso del saggio di approfondire questo aspetto, è importante accennare che in Italia, sul tema della migrazione, appare marcatamente più sviluppato il campo cinematografico—al cui interno predomina la produzione di documentari rispetto a lungometraggi—che non il campo artistico, nel quale opere, installazioni artistiche e video-installazioni di autori italiani che trattino di migrazione o di cittadinanza sono quasi assenti. Questa dissonanza può essere certamente spiegata, in parte, con la scarsa attenzione riposta dall'economia politica dell'industria artistico-culturale italiana ad artisti contemporanei emergenti, a cui si aggiunge la scarsità di finanziamenti—ormai strutturale—che le istituzioni italiane destinano all'intero indotto se comparati agli altri contesti culturali europei e internazionali. Gli elementi che rendono piuttosto modesta e provinciale l'attuale produzione artistico-culturale italiana restano comunque molteplici. Le loro radici possono essere rintracciate anche in una concezione di cultura e di arte ancora umanista-intellettualista (Forgacs e Lumley 1996), al cui interno persiste la vecchia divisione tra "cultura alta" e "cultura bassa" e che non riesce, in definitiva, a modellare le forme estetiche contemporanee. Tuttavia, la questione resta complessa e necessiterebbe di essere ulteriormente analizzata e approfondita.

¹⁵ L'analisi si è concentrata in particolare sulle produzioni visuali che hanno circolato all'interno dei circuiti artistico-cinematografici più critici e riflessivi della società civile. La ricerca da cui è tratto questo saggio, infatti, aveva tra gli obiettivi anche la lettura dell'articolazione visuale di un certo tipo di discorso antirazzista italiano sulla questione della cittadinanza e della migrazione che si ponesse in posizione contro-egemonica rispetto ai discorsi sul tema cosiddetti *mainstream*. Per l'elenco di alcune delle produzioni più note analizzate in riferimento al periodo 2011-2017 si rimanda all'Appendice. Nel gennaio 2019 è inoltre uscito nelle sale italiane il film *Bangla* di Phaim Bhuiyan, <http://www.cinemaitaliano.info/>. Ultimo accesso 10 gennaio 2019.

¹⁶ Fatta eccezione per: *Io sono Lì*, *18 Ius Soli*, *Alì dagli occhi azzurri*, *Sta per piovere*, *Fuori Campo*, *Io rom romantica*, *Napolislam*, *Asmarina*, *Romeo e Giulietta*, *Loro di Napoli*, *Strane Straniere*, *Per un figlio*, *Ibi*, *Bangla*.

¹⁷ Si pensi all'esempio più comune: "la gamba del tavolo."

geograficamente i confini italiani, ovvero chi nasce già cittadino in Italia—con o senza cittadinanza ufficiale—poiché appartiene alle seconde o terze generazioni della migrazione. È così che nella grammatica del simbolico nazionale questi soggetti nascono già “migranti,” intrappolati all’interno di una rappresentazione in cui è sempre lo sguardo occidentale a nominare la figura del cittadino. Questo appiattimento terminologico sul concetto di “migrante” produce, inoltre, una pluralità di soggettività che vengono usate esclusivamente in riferimento a corpi considerati *non-europei* (siano essi rifugiati politici, migranti economici o cittadini europei della post-migrazione). A tal proposito è importante rilevare come nell’immaginario europeo i cittadini europei “bianchi” che si spostano per motivi economici all’interno dell’Unione Europea non ricadono nel concetto di “migranti” interni.¹⁸

Le rappresentazioni discorsive neoliberali sulla migrazione hanno perciò prodotto quella che possiamo definire—per parafrasare il noto concetto di Chandra Mohanty “average Third World women”¹⁹—l’immagine di “average migrant,” ovvero l’immagine omogenea e paternalistica di un unico e composito soggetto migrante povero, non istruito, legato alla tradizione, impotente vittima in fuga da paesi dove imperano guerra e violazioni dei diritti umani. Parallelamente, ad essere prodotta è l’immagine di “average citizen,” ovvero di un cittadino italiano medio, fedele ai principi laici della propria comunità, “nativo,” maschio, bianco, di classe media. Il potere di quest’ordine discorsivo si esercita su un doppio fronte: attraverso il processo di costruzione dell’*altro*-migrante e, per contrapposizione, del *cittadino* occidentale. Tra questi due poli opposti, “average migrant” e “average citizen,” a restare *innominato* è il cittadino postcoloniale—colui/colei che precedentemente abbiamo denominato “New Italians of Color.” La diffusione di generiche immagini dell’“immigrazione” unita alle più disparate politiche “per stranieri” rianimano così il concetto di razza che, riarticolandosi all’interno della nazione sotto le vesti dei discorsi sull’“identità nazionale dei nativi,” contribuisce a rendere invisibili le molteplici storie che connettono i migranti e post-migranti con l’Italia, rafforzando una concezione della tradizione italiana come qualcosa di *endogeno* all’Europa. Come ricorda De Genova, per il caso europeo:

[...] the “National Question” has thus re-asserted itself in Europe today in the form of a variety of profoundly racialized projects, from which there is of course no immunity for the native-born European children and grandchildren of the migrants, who commonly remain permanently inscribed as being “of migrant background” or indefinitely categorized (in some instances, officially, juridically) as (non-citizen) “foreigners” (De Genova 2016, 348).

La nostra tesi è che le rappresentazioni visuali dell’alterità, concentrandosi quasi esclusivamente sulla figura del migrante o del rifugiato politico, tendono a riconfermare e a rafforzare una visione tradizionale di *Italianness* fondata su una “bianchezza postcoloniale” (De Genova 2016) dell’Italia, senza metterne in discussione gli assunti coloniali di base e riproducendo, di fatto, una logica razziale binaria che divide la cittadinanza in “nativi” (che accolgono) e “migranti” (che vengono ospitati); soggetti che saranno sempre considerati “esterni” all’interno di una comunità politica e culturale *già formata*. Da questo punto di

¹⁸ Si pensi, a titolo di esempio, agli oltre 5 milioni di italiani espatriati negli ultimi anni in Germania, Regno Unito e Francia. Inoltre, come affermato da diversi operatori sociali nell’ambito della migrazione, in molte lingue non-europee non esistono i corrispettivi dei termini “rifugiato,” “migrante” o “richiedente asilo,” dimostrando che il linguaggio è sempre strettamente connesso alla produzione di significato sociale e ai posizionamenti asimmetrici di potere tra gruppi sociali.

¹⁹ Si veda Chandra Talpade Mohanty, *Feminism Without Borders* (Durham&London: Duke University Press, 2003), in particolare il secondo capitolo, “Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism.”

vista, il visuale diviene uno strumento fondamentale per interpellare in altri modi e con altri linguaggi il significante dell'*Italianness*, dando la possibilità a determinati soggetti di attivare pratiche che non possano essere nominate solo da una parte della cittadinanza italiana.

“Migrollywood”: la cattura neoliberale nel visuale italiano

Il critico culturale T.J. Demos in *The Migrant Image* (2013) ha proposto una rilettura genealogica dell'estetica politica delle correnti artistiche, suddividendola approssimativamente in tre periodi: gli anni Ottanta, caratterizzati dall'“arte diasporica,” gli anni Novanta dall'“arte nomadica” e gli anni Duemila dall'“arte migrante” (Demos 2013, 3-4).²⁰ Demos sostiene che ciascuno di questi tre momenti rappresenti un modo di esprimere le critiche nei confronti di una determinata congiuntura politica attraverso il visuale.

Nonostante alcune delle produzioni cinematografiche italiane più premiate dal 2011 ad oggi sul tema della migrazione siano nate in collaborazione con migranti o registi e filmmaker provenienti dal contesto migratorio e post-migratorio,²¹ la tendenza generale delle rappresentazioni visuali italiane prodotte sull'argomento finisce per costituire il genere “Migrollywood.” Si tratta di un sistema di rappresentazione che marginalizza dal punto di vista narrativo e *visuale* la questione delle cittadinanze *hyphenated*, e manca di interrogare le condizioni storiche e culturali che hanno strutturato e che costituiscono ancora oggi l'identità italiana, prediligendo invece la narrazione degli sbarchi e della migrazione “illegale” attraverso l'utilizzo quasi ossessivo della forma espressiva del documentario come arma per mostrare una *verità*.²² Queste produzioni visuali, infatti, focalizzano l'attenzione dello

²⁰ Come esempi di artisti che hanno dimostrato di saper intrecciare il piano sociale e politico delle esperienze di dislocamento con l'estetica dell'esilio si ricordano, tra gli altri: Mona Hatoum, *Measures of Distance* (1988), Isaac Julien, *Territories* (1984), Black Audio Film Collective, *Handsworth Songs* (1986). Demos intende approfondire, in particolare, il contesto britannico poiché lì l'esilio fu affrontato in modo intenso sia teoricamente che formalmente, sia materialmente che strutturalmente, correlandolo con le lotte di decolonizzazione, con l'esperienza della diaspora durante il periodo di declino dell'Impero britannico e affrontando i discorsi sulle *identity politics* e sul multiculturalismo che erano particolarmente vivi in quegli anni. Si veda T.J. Demos, *The Migrant Image* (Durham&London: Duke University Press, 2013), capitolo su “Exile, Diaspora, Nomads, Refugees: A Genealogy of Art and Migration,” 1-20; Mercer Kobena, “Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain,” in *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies* (London: Routledge, 1994).

²¹ Come Dagmawi Yimer, Fred Kwuornu, Suranga Katugampala, Phaim Bhuiyan, Khaled Soliman Al Nassiry, Laura Halilovic, Medhin Paolos, Adil Azzab.

²² Mutuo il termine dal cosiddetto “Pallywood” cinema così come utilizzato dal critico visuale T.J. Demos nel suo *The Migrant Image*, ovvero per descrivere un genere di rappresentazione visuale basato su *clichè* e sulle reazioni emotive, il cui obiettivo è esporre la verità drammatica della sofferenza causata dalla politica militare di Israele al fine di stimolare l'empatia dello spettatore e di mobilitare il supporto alla causa palestinese. È importante tuttavia specificare che l'utilizzo che Demos fa di questo termine non rientra nella sua accezione originaria. Il termine infatti è piuttosto controverso, poiché nasce con un'accezione dispregiativa e tendenziosa nei confronti dei media palestinesi, accusati di manipolare e falsificare il materiale video degli attacchi israeliani: fu originariamente coniato nel 2000 da Richard Landes, docente di storia dell'Università di Boston, in riferimento alla spettacolarizzazione da parte dei media palestinesi della morte del dodicenne palestinese Mohammed al-Durrah, morto a Gaza accovacciato accanto al padre dopo essere stato colpito da un proiettile sparato dalle forze di difesa israeliane. Al di là delle sue origini che sembrano avvicinarsi pericolosamente a posizionamenti filo-sionisti, il termine “Pallywood Cinema” è stato successivamente riarticolato e riutilizzato, sempre secondo un'accezione critica ma ben lontana da posizionamenti sionisti, da artisti come il collettivo *The Otolith Group*, formato da Anjalika Sagar e Kodwo Eshun, per nominare un metodo di rappresentazione visiva che vuole puntare più alla pancia dello spettatore che, per così dire, alla sua testa. È dunque questa seconda accezione a cui il termine “Migrollywood” vuole fare riferimento nella nostra analisi della rappresentazione visuale italiana sulla migrazione. A proposito del genere “Pallywood,” Demos commenta: “Whereas those who make such documentaries attempt to speak «truth to power» by exposing the human cost of Israel's occupation, these filmic or video-based treatments often only reaffirm the oppressive power's control of this situation, as

spettatore quasi esclusivamente sulla *verità* dei corpi-migranti esposti alle violenze dei confini—*nuda vita* alla mercé di un potere totalizzante che li schiaccia—oppure su una supposta “originalità” culturale—riferita sia alla cultura di origine extra-europea dei migranti che a quella europea-italiana dei paesi ospitanti—dove la rappresentazione si divide tra chi è ripiegato nella propria tradizione e chi invece insegue un ideale di assimilazione nella società italiana di accoglienza. Come si è accennato in precedenza, l’obiettivo del presente saggio è quello di segnalare, tramite un uso *tattico* del termine “Migrollywood,” una tendenza congiunturale della rappresentazione visuale italiana—al di là dell’esistenza di singole produzioni visuali che si possano posizionare in controtendenza. L’origine etnico-culturale degli autori di “Migrollywood” non è necessariamente da interpretare come “garanzia” di una rappresentazione immune da certi condizionamenti culturali e da certe dinamiche che un sistema di pensiero neocoloniale ancora produce sullo *sguardo* verso la migrazione e la cittadinanza. L’analisi critica dell’immagine in quanto “oggetto sociale” ha dunque il fine di operare una lettura delle immagini *sintomale*—per riprendere il concetto althusseriano—e funzionale all’analisi di ciò che nella tendenza generale è rimasto *forcluso*.²³ Il termine “Migrollywood,” pertanto, vuole fare qui riferimento a un sistema dominante italiano di rappresentazione che rende più *visibili* le soggettività migranti legate al fenomeno degli sbarchi, rispetto ai cittadini italiani di origine non-italiana e alle cosiddette seconde generazioni.²⁴

L’attuale articolazione delle istanze visuali italiane sulla migrazione e sulla crisi migratoria è senza dubbio mossa dall’urgenza di denunciare sia le morti che riempiono le acque del Mediterraneo di corpi “non-ancora europei,” sia la crisi umanitaria prodotta da regolamenti europei sempre più restrittivi e razzisti ai danni di migranti e rifugiati. Tuttavia, se da un lato la questione della cittadinanza e l’urgenza di un’apertura del concetto di identità italiana sembrano essere temi poco centrali nel dibattito pubblico italiano,²⁵ dall’altro è possibile notare che, anche quando presente, la questione della cittadinanza vi rientra solo come tema accessorio. Esso è quasi sempre associato alla questione migratoria e al problema dei permessi di soggiorno. Ad attivarsi è un processo di “alterizzazione” (*othering*), non solo dei cittadini italiani di origini non-italiane—che continueranno ad essere percepiti come corpi esterni alla nazione—ma la radice stessa del problema dell’accoglienza e della cosiddetta “emergenza migratoria”: la questione della cittadinanza.

when, and recursive structures of mainstream media reporting, raising ratings without altering opinion.” Si veda T.J. Demos, *The Migrant Image* (Durham&London: Duke University Press, 2013), 146 e 282, nota 5.

²³ Per il concetto di “lettura sintomale” si veda Louis Althusser, *Leggere il capitale* (Milano: Mimesis, 2006), in particolare il capitolo terzo, *I meriti dell’economia classica*, 176.

²⁴ “Migrollywood” vuole quindi essere un termine funzionale a un’interrogazione dell’immaginario contemporaneo italiano su migrazione e cittadinanza, dove ad essere esaminata è la capacità di mettere in discussione e di riaprire l’identità italiana attraverso un reale *displacement* dell’immagine del cittadino italiano “bianco” o di produrre una rappresentazione di migranti e post-migranti che non finisca per rifugiarsi all’interno della *comfort zone* degli steccati etnici e di una supposta “originalità” culturale.

²⁵ Nella XVII legislatura italiana, terminata nel marzo 2018, nonostante le dichiarazioni di esponenti del governo e della maggioranza circa la volontà di approvare la legge che riforma la cittadinanza italiana, quest’ultima è rimasta bloccata in Senato per mesi, mentre la discussione in aula al Senato non si è mai tenuta. Nel dicembre 2018, con il cambio di governo (formato da un’alleanza tra MoVimento 5 Stelle e Lega Nord), è stata approvata una riforma della cittadinanza che introduce nuove norme in materia di acquisizione e revoca della cittadinanza italiana, modificando in modo restrittivo la legge n.91/1992 attraverso, per esempio, l’aumento da 200 a 250 euro dell’importo per la tassa di cittadinanza e inserendo la revoca della cittadinanza in caso di condanna definitiva per i reati di terrorismo e di eversione.

Secondo il nostro punto di vista, infatti, la questione migratoria e la questione della cittadinanza andrebbero guardate in “parallasse” (Foster 1996)²⁶ poiché entrambe segnalano l’urgenza di riaprire il concetto di identità culturale italiana e assumerne la struttura razzista che moltiplica i confini all’interno della cittadinanza. Richiamando il cosiddetto “razzismo buono” del paternalismo occidentale, alcune rappresentazioni sembrano ancora *interpellate* da un persistente “inconscio ottico coloniale,” non riuscendo a interrompere la grammatica (neo)liberale, sia da un punto di vista formale del prodotto visuale, che dal punto di vista della narrazione, di ciò che potremmo definire il nuovo assetto del “regime scopico italiano,” ovvero l’ordine discorsivo visuale dei discorsi egemonici italiani sulla migrazione e sull’integrazione.²⁷ La questione della cittadinanza, se non in poche eccezioni, non è trattata come tematica principale, e solo raramente riesce a trovare una reale autonomia teorica ed espressiva nel focalizzarsi sul rapporto tra cultura italiana, appartenenze e orizzonti esistenziali *hyphenated* dei “New Italians of Color,” come nel caso delle più note *Asmarina* di Alan Maglio e Medhin Paolos (2015), *18 Ius Soli* di Fred K. Kuwornu (2011), *Fuori Campo* di Sergio Panariello (2014), *Napolislam* di Ernesto Pagano (2015), *Loro di Napoli* di Pierfrancesco Li Donni (2015); *Per un figlio* di Suranga D. Katungampala (2017), o *Bangla* di Phaim Bhuiyan (2019).²⁸

All’interno del campo cinematografico italiano, quindi, il tipo di approccio al tema della migrazione che caratterizza gran parte delle produzioni visuali raramente riesce a utilizzare un linguaggio estetico che lasci il significato aperto o *fluttuante*, limitandosi a rappresentare storie più o meno drammatiche relative al viaggio in mare e alle “nude vite” dei migranti alle frontiere o nei campi di raccolta agricola. Anche quando il tono narrativo non vuole direttamente puntare alla pancia dello spettatore, esso punta al cuore, come nel caso di *Io sto con la sposa*, un docufilm di Augugliaro, Del Grande, Al Nassiry (2014) o il più recente e pluripremiato film *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi (2016). Molto spesso, dunque, ad emergere è la costruzione simbolica della figura di “average migrant” e di un contesto migratorio che punta più a suscitare la solidarietà dello spettatore con il “migrante” sul piano di un ideale astratto di “cittadinanza universale” che a trasformare le strutture profonde che regolano i popolari sentimenti di appartenenza nazionale o la tradizionale idea di cittadinanza. Inoltre, il tipo di multiculturalismo celebrato, in definitiva, mimetizza i rapporti di potere (in primo luogo quelli scopici tra spettatore e soggetti rappresentati) e di *consumo* di immagini sulla migrazione, riproducendo e alimentando un immaginario che, seppur giustificato da un intento diverso, diventa del tutto funzionale alle esigenze di un sistema economico neoliberale che si riproduce anche grazie alle politiche dell’accoglienza (Mellino 2019) e in cui anche la migrazione o la diversità culturale “si possono consumare” come una merce.

Questo tipo di rappresentazione è costruito su toni che oscillano tra il generare pietà e compassione nello spettatore—attraverso l’utilizzo del cosiddetto “realismo traumatico” (Demos 2013) e l’estetizzazione della violenza del contesto migratorio, di fatto svuotando il contenuto politico dell’*agency* di migranti e post-migranti—e il voler mostrare la semplicità di una convivenza pacifica che annulla qualsiasi diritto all’*opacità* (Glissant 2004) per i soggetti rappresentati—spesso raffigurati come soggetti *trasparenti* e portatori di identità

²⁶ La parallasse è l’angolo di spostamento di un oggetto causato dal movimento di chi lo guarda. Un fenomeno per cui un oggetto sembra spostarsi (e quindi mutare la propria posizione) quando cambia il punto di osservazione.

²⁷ In particolar modo, è possibile riscontrare una differenza sostanziale tra le rappresentazioni visuali italiane, costituite nella maggior parte dei casi da film-documentari e quelle di altre nazionalità europee—in cui vengono sperimentate anche altre forme visive come, ad esempio, le video-installazioni artistiche o i *video essays*.

²⁸ Vi sono molte differenze tra le singole produzioni e non senza aspetti piuttosto critici per alcune di queste, che andrebbero tuttavia approfondite caso per caso, in particolare riguardo la forma espressiva usata.

facilmente riconoscibili allo spettatore—e attiva il consueto paternalismo da “razzismo buono” che maschera, sotto la retorica del pregiudizio, le cause di un sistema culturale e giuridico razzista.²⁹ Inoltre, diverse rappresentazioni non focalizzano o sottopongono a critica né la centralità del ruolo del governo italiano all’interno del sistema europeo di gestione delle migrazioni, né gli effetti di una concezione ancora binaria di cittadinanza (secondo lo schema nativi/non-nativi) promuovendo, in modo più o meno consapevole, ancora una certa rappresentazione dell’Italia come paese di “italiani brava gente” (impersonati, a seconda dei casi, dai militari della marina militare o dai volontari delle ONG che operano i salvataggi in mare, oppure dai volontari della Croce Rossa e delle associazioni del terzo settore che si “prendono cura” dei migranti sbarcati). Il rischio di simili rappresentazioni è di legittimare una certa retorica discorsiva che de-responsabilizza il governo italiano di fronte alle mancate politiche di cittadinanza e rafforza una concezione chiusa di *Italianness*, ignorando i sempre più frequenti episodi di razzismo interni al paese ai danni di cittadini italiani non-bianchi. Come ha sottolineato la regista e scrittrice Trinh T. Minh-ha, l’utilizzo del documentario e del visuale dovrebbe invece sfidare i tentativi dell’“occh-io” antropologico occidentale di parlare *sulle* identità, reificandole sotto il proprio sguardo:

Quello che trovo infinitamente più stimolante è lavorare sulla, o a partire dalla, molteplicità. Il termine, in questa accezione, non deve essere inteso come sinonimo di pluralismo o confuso con il concetto di multiculturalismo, in quanto mistificati dai media dominanti. Nel normalizzare la diversità, il multiculturalismo rimane ingannevolmente cieco in rapporto alla questione del colore e assolutamente discriminatorio (*divisive*). La sua blanda logica da melting-pot nega il razzismo e sessismo che si trovano al cuore del biopotere e della biopolitica [...]. La differenza culturale non si affronta accumulando o giustapponendo culture diverse dai confini intatti. L’incrocio richiesto nel transculturale sfida le nozioni fisse di identità e di confine, e mette in discussione la nozione stessa di “cultura,” la sua univocità e il suo processo di costruzione (Minh-ha 2014, 160).

Contro un’impostazione binaristica di conoscenza che rende soggetto e oggetto della rappresentazione facilmente *identificabili* all’interno di una relazione di potere e *calcolabili* entro un dominio spazio-temporale, funzionali all’apparato di produzione visuale neoliberale, la posta in gioco diventa la reale capacità di *fare* immagini.³⁰ Il presupposto è che tali

²⁹ Si veda, in particolare, tra gli altri: *Mare Chiuso* (documentario di Andrea Segre, 2012), *Là-Bas - Educazione criminale* (film di Guido Lombardi, 2011), *Fuocoammare* (documentario di Gianfranco Rosi, 2016), *Monte Gourougou* (documentario di Bruno Rocchi, 2015), *Show this to the world* (documentario di Andrea Deaglio, 2015), *Eu-013 - L’ultima frontiera* (documentario di Alessio Genovese, 2013), *Wallah Je te jure* (documentario di Marcello Merletto, 2016), *The Land Between* (di David Fedele, 2014), *Via Anelli. La chiusura del ghetto* (documentario di Marco Segato, 2008), *Destination de Dieu* (di Andrea Gadaleta Caldarola, 2014), *Ali dagli occhi azzurri* (di Claudio Giovannesi, 2012), *18 Ius Soli* (documentario di Fred Kuwornu, 2011).

³⁰ Demos ricorda che per Jacques Rancière, così come per i lavori di “documentary fiction” di Chris Marker, il termine “finzione” vuole significare “forgiare” (dal latino “*ingere*”) anziché “simulare.” In questa accezione, dunque, la rappresentazione è concepita come una forza generatrice dove il “documentary fiction” riconfigura la realtà come un effetto che va prodotto, piuttosto che come un fatto che va compreso. Scrive Demos: “As a result it becomes impossible to consider documentary film simply as the contrary of fiction film. Far from being opposed to fiction, documentary is actually one mode of it, joining both in continuity and conflict the «real» (the indexical, contingent elements of recorded footage) and the «fabulated» (the constructed, the edited, the narrative) in cinema” (Demos 2013, 62). Questo modo di concepire la forma-documentario rappresenta una trasformazione radicale della vecchia opposizione platonica tra realtà e simulacro. Non vi è più possibilità, infatti, di distinguere tra ciò che è reale e ciò che è costruito. Si veda Jacques Rancière, *Film Fables* (Oxford: Berg, 2006) in particolare il capitolo 10, “Documentary Fiction: Marker and the Fiction of Memory.”

immagini riescano a rompere la *proprietà* della rappresentazione neoliberale della cittadinanza in cui chi rappresenta (o guarda) è il cittadino, mentre chi è rappresentato ricade inevitabilmente al di fuori delle possibilità di essere percepito come parte integrante della cittadinanza italiana o europea. Susan Sontag, in *Regarding the Pain of Others*, in questo senso, metteva bene in luce come il privilegio dello spettatore e come i suoi sentimenti di compassione celassero un rapporto di potere:

[...] it seems too simple to elect sympathy [...]. The imaginary proximity to the suffering inflicted on others that is granted by images suggests a link between the faraway sufferers [...] and the privileged viewer that is simply untrue, that is yet once more a mystification of our real relation to power. So far as we feel sympathy, we feel we are not accomplices to what caused the suffering. Our sympathy proclaims our innocence as well as our impotence. To that extent it can be (for all good intentions) an impertinent—if not inappropriate—response (Sontag 2003, 80).

Emerge dunque come il significante “migrante” abbia finito per fagocitare, anche nel campo della produzione visuale, la figura del cittadino postcoloniale la cui presenza sul territorio, la condivisione della lingua e di pratiche di convivenza sono stati proprio quegli elementi-chiave che hanno contribuito a mettere in crisi il concetto di cittadinanza e di identità italiana. La figura del “migrante,” dominando il campo simbolico della rappresentazione visuale, segna così una sorta di “doppia amnesia” coloniale: non soltanto diviene il simbolo trasparente dell’*alterità* ma “cancella la traccia”—come direbbe Jacques Lacan—dell’esistenza di un *altro tipo* di cittadino (rispetto a quello considerato tradizionale) evitando che invada il campo della rappresentazione, con le cui origini la società italiana si trova ancora a dover fare i conti.

Il regime scopico dell’*Italianness*: 18 Ius Soli



Fig. 1. Fred K. Kuwornu, *18 Ius Soli*, 2011.

La grammatica della relazione proposta da un certo tipo di rappresentazioni visuali italiane riproduce un *regime scopico* di potere in cui non vi è possibilità per le cittadinanze *hyphenated* di trovare espressione, se non nei panni ormai logori di “(ex)migranti travestiti da italiani.” Questo è il caso, in particolare, del documentario di Fred K. Kuwornu *18 Ius Soli*

(2011), primo documentario *grassroots* ad affrontare il tema dei diritti di cittadinanza per le seconde generazioni della post-immigrazione.³¹ Lo scopo del documentario è sensibilizzare la società italiana sulla presenza di quasi 900.000 giovani nati o cresciuti in Italia che ancora non vedono riconosciuto il proprio diritto di cittadinanza. Tuttavia, dalla rappresentazione che il regista ci propone—la quale non oltrepassa i canoni classici del tipico documentario a interviste—emerge come i ragazzi perseguono un ideale di cittadinanza che è culturalmente (e pericolosamente) *coincidente* con quello dei loro coetanei cittadini italiani, mobilitando i tipici stereotipi dell'integrazione “all'italiana”: gli intervistati affermano, ad esempio, che il proprio cibo prediletto è la pizza, il mare è la meta preferita di vacanza, il sogno è di acquistare una macchina, sposarsi e mettere su famiglia, e così via. Nella rappresentazione che il regista ci propone, dunque, i soggetti sono resi *trasparenti* allo sguardo dello spettatore (italiano) e facilmente decifrabili, quasi come a voler ispirare sicurezza e simpatia essi si mostrano senza segreti o contraddizioni esistenziali, dimostrando di avere perfettamente *assimilato* gli stili di vita e culinari italiani.

I tratti delle interpellazioni culturali tipiche del conservatorismo italiano si manifestano in più occasioni lungo il documentario, ad esempio quando in una delle interviste un ragazzo afferma: “Spero che questo cambio generazionale possa riportare l'Italia agli albori di un tempo,” oppure quando in un'altra intervista viene affermato che non sarebbe giusto permettere ai migranti di venire in Italia solo per far nascere un figlio e ottenere così la cittadinanza. La cultura italiana e il razzismo che la sottende non vengono messi assolutamente in discussione—lo sguardo dello spettatore non viene mai *de-familiarizzato* con le immagini che incontra—né vengono interrogati gli aspetti più critici e problematici delle cittadinanze *hyphenated* nel loro rapporto con la società italiana. Se, come ha sostenuto Susan Buck-Morss, l'oggetto visuale dovrebbe essere sempre *estraniato* dalla percezione dello spettatore per dimostrargli che la sua verità non gli è direttamente accessibile (Susan Buck-Moss in “Visual Culture Questionnaire,” *October* 77, 1996), qui è possibile ritrovare, al contrario, una cultura italiana che viene *confermata* allo spettatore in maniera acritica dalle testimonianze di coloro che—avvalendosi di una presunta “autenticità” etnica ed epidermica—dimostrano di essere *già* italiani per il semplice fatto di vivere *come* noi: nessun “terzo spazio” viene creato all'interno del documentario per fare emergere altre forme di *Italianness* e riaprire così il concetto di identità culturale e nazionale. La presunta identità monolitica del cittadino italiano e il relativo corredo culturale folklorico ne escono intatti e imm modificati, se non addirittura rafforzati. Questo aspetto del documentario diviene particolarmente problematico poiché mostra di cadere nella trappola dei tipici discorsi neoliberali italiani sulla cittadinanza: il messaggio principale che sottende le interviste si concentra su un'unica, supposta, differenza tra ragazzi delle seconde generazioni e ragazzi italiani, rappresentata dal colore della pelle. Questa riduzione delle soggettività a un minimo comun denominatore non interrompe, a nostro giudizio, la *colonialità* della rappresentazione di migranti e figli di immigrati che caratterizza buona parte delle produzioni *mainstream* italiane racchiuse nel sistema che abbiamo denominato “Migrollywood.” Nel caso di *18 Ius Soli* è possibile notare, pertanto, come i *codici estetici* razziali si riattivino all'interno degli stessi tentativi di sensibilizzazione su cittadinanza e diritti per le seconde generazioni di

³¹ Da diversi anni è nata anche la *Rete 2 G* delle seconde generazioni italiane che con la campagna “L'Italia sono anch'io” chiedono che venga approvata la riforma della legge sulla cittadinanza italiana. La descrizione della rete cita: “La Rete G2 – Seconde Generazioni è un'organizzazione nazionale apartitica fondata da figli di immigrati e rifugiati nati e/o cresciuti in Italia. Chi fa parte della Rete G2 si autodefinisce come «figlio di immigrato» e non come «immigrato»: i nati in Italia non hanno compiuto alcuna migrazione, e chi è nato all'estero ma cresciuto in Italia non è emigrato volontariamente, ma è stato portato in Italia da genitori o altri parenti. «G2» quindi non sta «per seconde generazioni di immigrati» ma per «seconde generazioni dell'immigrazione», intendendo l'immigrazione come un processo che trasforma l'Italia, di generazione in generazione.” <http://www.secondegenerazioni.it/legge-cittadinanza/>, ultimo accesso 10 gennaio 2019.

italiani. Attraverso discorsi che vorrebbero dare *legittimità* alle nuove istanze di cittadinanza, facendo leva su una apparente diversità in una presunta uguaglianza, la *bianchezza postcoloniale* che sottende l'identità italiana finisce per essere riprodotta sotto una maschera nera.³²



Fig. 2. Fred K. Kuwuornu, *18 Ius soli*, 2011, immagine di presentazione pubblicitaria.

Da questo punto di vista, ci sembra che dal documentario di Kuwuornu esca piuttosto depotenziata ciò che Stuart Hall ha chiamato la “lotta *sulla* rappresentazione” (Hall 1997). Come Hall ha sostenuto, la “politica della rappresentazione,” al contrario della “rappresentazione politica,” si caratterizza per agire sulla *forma* anziché sul contenuto della rappresentazione stessa, modificandola. A differenza della “rappresentazione politica,” infatti, dove il messaggio politico è veicolato in maniera diretta all’interno della rappresentazione visuale, la “politica della rappresentazione” ha l’obiettivo di politicizzare il *modo* in cui si rappresentano i fenomeni e la realtà sociale, allargando lo spazio di espressione dell’istanza politica dal *messaggio in sé* alla *forma* che si conferisce a quello stesso messaggio. Da questo punto di vista, *18 Ius soli* ci sembra mancare la sfida che vorrebbe invece cogliere riguardo l’urgenza della riapertura del concetto di *italianità* e delle appartenenze culturali: la raffigurazione di un gruppo di soggetti basata sul presupposto che questo sia uniforme e definibile *a priori*—come nel caso delle omogeneizzazioni che spesso vengono fatte sul proletariato, sulle donne o, appunto, su migranti o post-migranti—rischia così di trasformare un gruppo eterogeneo di soggettività (*intraducibili* e risultato di molteplici posizionamenti ontologici),³³ in un’essenza *naturalizzata* ed omogenea, depoliticizzando di conseguenza quei processi culturali e di soggettivazione costantemente in atto che interrompono la presunta uniformità dell’identità italiana e, soprattutto, si oppongono alle logiche neocoloniali dell’assimilazionismo culturale e alle trappole insite nel concetto di integrazione.

Il “terzo spazio” dell’*Italianness*: Per un figlio

In ambito internazionale, come ricordato da Sandra Ponzanesi, si è affermato un genere cinematografico definito “Migrant Cinema,” piuttosto *posizionato* e teoricamente vasto, in cui—al di là di quanto farebbe pensare il nome—si affrontano temi legati all’identità europea

³² Per un approfondimento dei legami in Italia tra colonialismo e “bianchezza” e delle diverse risposte culturali al colonialismo italiano si vedano Giuliani 2015, 2019; Njegosch e Scacchi 2012; Lombardi-Diop e Romeo 2014; Giuliani e Lombardi-Diop 2013; De Franceschi 2013, 2018.

³³ Si pensi alla frammentazione ontologica di colui/ei che viene comunemente chiamato “migrante” in rifugiato, richiedente asilo, immigrato legale, clandestino, cittadino con permesso di soggiorno, cittadino italiano di seconda generazione, ecc.

e alle appartenenze nazionali, analizzando come le eredità coloniali, unite a nuove forme di colonialismo contemporaneo, operino ancora oggi all'interno dei nuovi assetti della globalizzazione, determinando l'emergere di mutate forme di razzismo, violenza e forme di esclusione:

These films are part of a new emerging strand of films generically referred to as migrant cinema. Migrant cinema in Europe is characterized by its primary focus, but not exclusively, on wider socio-political processes that address concepts of European identity and national belonging as a state of being that is contested and fluid. Migrant cinema looks at how colonial legacies and new forms of colonialism, some of which operate under the aegis of globalization, powerfully affect both individual nations and Europe as a whole, and are responsible for new forms of racism, violence and exclusionary practices. Migrant cinema attempts to locate and voice how those who have been kept invisible have become centre-stage multi-cultural and multi-ethnic presences which have revitalized contemporary Europe. This transition is reflected in a growing number of films made by migrant or European filmmakers who challenge traditional concepts of national identity and of “Europeanness” by revisiting the notions of borders, language and identity from new vantage points. They proffer perspectives that were previously considered marginal and “external” to the core of Europe (Ponzanesi 2011, 74).



Fig. 3. Suranga D. Katugampala, *Per un figlio*, 2017.

Il “Migrant Cinema” sfrutta il punto di vista della migrazione non come fine in sé ma come posizionamento per rendere visibili tutti quegli aspetti che costituiscono le diverse declinazioni del fenomeno di *displacement*—ivi comprese le cittadinanze *hyphenated*—all'interno degli stati-nazione, sfidando attraverso il campo visuale i tentativi di definire la cultura *esclusivamente* in termini linguistici. Il visuale viene dunque utilizzato come linguaggio *altro* per incidere sulla cultura di riferimento della produzione visiva e porre questioni che possano smantellarne determinati assunti di base.

Il film *Per un figlio* (2017), opera prima del regista italo-srilankese Suranga D. Katugampala, rappresenta un momento storico di cambiamento del cinema e del visuale italiano sul tema della migrazione e della questione della cittadinanza, segnando il passaggio da quel sistema di rappresentazione che abbiamo definito “Migrollywood” alla nascita del “Migrant Cinema” in Italia. Per descrivere uno dei tratti distintivi dello sguardo prodotto dal

“Migrant Cinema,” il critico culturale Hamid Naficy ha coniato il termine “Accented Cinema,” definendolo come una risposta estetica all’esperienza di *displacement* vissuta attraverso l’esilio, la migrazione o la diaspora. Naficy fa rientrare nel genere dell’“Accented Cinema” diversi tipi di produzioni cinematografiche create da registi con identità etniche segnate dall’esilio, dalla diaspora e dalla migrazione postcoloniale che vivono e lavorano in paesi altri rispetto quelli di origine. Ciò che accomuna le diverse tipologie di film *accented* è proprio il fatto che tutte le produzioni riflettano la “doppia coscienza” (“double consciousness,” Naficy 2001, 22) dei loro creatori. I film *accented*, infatti, sono spesso bi- o multi-lingua e mescolano gli impulsi stilistici dalle tradizioni cinematografiche dei paesi di origine dei loro creatori con quelli dei paesi di destinazione. Questo “accento” diasporico influenza dunque la struttura stessa del prodotto visuale, determinando il tipo di narrazione, lo stile visuale, i personaggi, l’oggetto, il tema e la trama (Naficy 2001, 23). Da questa prospettiva, il film di Suranga D. Katugampala *Per un figlio* si colloca perfettamente nella definizione di “Migrant” o “Accented” cinema, segnando un punto di rottura con la tendenza generale di rappresentazione che abbiamo definito “Migrollywood.”



Fig. 4. Suranga D. Katugampala, *Per un figlio*, 2017.

Come ha rinvenuto Mariagiulia Grassilli nella sua ricerca sul “Migrant Cinema” in Italia, infatti, la rappresentazione visuale italiana sulla migrazione e sulla cittadinanza anche quando prodotta da registi di origini non-italiane non è immune dai rischi di “italianizzazione” degli *accenti*.³⁴

All these stories are, however, too recognisable as Italian, as an outsider’s representations of a not-directly-experienced migration. Perhaps it is my awareness of an existing yet unsatisfied desire by some migrant film-makers (whom I have encountered through my work in the cinema industry) to tell their own stories that provokes in me a sense of deep unease in viewing their stories as mostly told by Italian film-makers, without so much as even a real

³⁴ Si veda Mariagiulia Grassilli, “Migrant Cinema: Transnational and Guerrilla Practices of Film Production and Representation,” *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34, no. 8 (2008), 1237-55. Per il concetto di *Accented Cinema* si veda Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001).

peer collaboration, when migrants are asked and accept the limited role made available to them as informants or gateways to their communities. Patronising film-making and simply wrong facts are at times the result of over-ambitious cinematic projects, made by “outsider” film-makers incomplete lack of awareness, but driven by a risky enthusiasm for the “Other.” By saying Italian films, I not only refer to films made by Italian film-makers, but also to those made by non-Italian film-makers who have Italianised their “accent.” In Italy, the criteria of “nationality” has not expanded to include “accented” themes or style; rather film-makers have at times had to adapt their theme or style to suit Italian requirements (Grassilli 2008, 1248).

Muovendo da quanto si è detto in precedenza, questo film potrebbe marcare l’inizio di un cambiamento congiunturale importante nel panorama visuale italiano, poiché evidenzia la trasformazione della *risposta* alla crisi della cittadinanza anche all’interno della stessa comunità di italiani di origini non italiane. *Per un figlio* non solo è il primo lungometraggio a soggetto realizzato da un figlio di immigrati in Italia ma la sua scelta estetica e stilistica opera un vero e proprio *taglio* nella catena di significazione dell’*Italianness* espressa nel panorama visuale di cui si è accennato nel corso di questo saggio, ponendosi radicalmente in contrasto con le produzioni visuali sul tema che lo hanno preceduto. Il film mette in scena il rapporto, nel quotidiano, tra Sunita, una madre srilankese venuta in Italia per lavorare come badante presso un’anziana e capricciosa signora di un paesino del Nord Italia, e il figlio adolescente (il cui nome non viene mai rivelato), arrivato in Italia successivamente tramite ricongiungimento familiare. Sunita prova difficoltà a crescere un figlio in un paese che sente ostile e lontano dalle proprie origini, un paese di cui non conosce la lingua, o la cui lingua forse non ha mai voluto imparare, poiché—come spiega il regista—rappresenterebbe un segno di appartenenza a un Occidente che lei considera senza valori e dal quale vuole proteggere il figlio; un sistema basato su principi morali ed educativi molto lontani da quelli della propria cultura di origine. Il figlio, che parla alla madre sempre e soltanto in italiano pur ben comprendendo il singalese, prova a sua volta difficoltà nel conciliare le aspettative della madre con quel mondo che invece lui vive quotidianamente da adolescente di provincia: passando le giornate a bighellonare con gli amici, spesso chino sul cellulare per ascoltare musica o giocare, iniziando a esplorare la sessualità. Il film racconta con estrema raffinatezza estetica, e attraverso un’ottima padronanza del mezzo cinematografico, la complessità della condizione ontologica e delle contraddizioni insite a due modi diversi di vivere la cittadinanza.³⁵ La narrazione del conflitto intergenerazionale e interculturale tra madre e figlio si svolge quasi esclusivamente nei silenzi (pieni di tensioni) più che non nel linguaggio verbale, mostrando un figlio intrappolato in uno spazio emotivo ambivalente e conflittuale, fatto di tenerezze e gesti di affetto bloccati da rancori nei confronti di una madre assente durante l’infanzia del ragazzo e incapace di comprendere quel mondo occidentale al quale, nondimeno, il ragazzo sente di appartenere. Anche la madre è intrappolata in uno spazio di mezzo, dove l’unico contatto con quel mondo “del figlio,” al quale non sente di appartenere, avviene attraverso il lavoro da badante (notturna e diurna). In un’intervista Katugampala

³⁵ Come afferma Katugampala: “Non voglio fare un cinema dei poveri ma certamente prediligo un cinema sociale. I miei riferimenti iniziano da Bresson a arrivano a Ozu e ai Dardenne. Il cinema deve avere un’impronta sociale. *Per un figlio* è un film orgogliosamente clandestino, spesso girato anche senza permessi, nato dall’urgenza di raccontare.”

<https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/67253/suranga-deshapriya-katugampala-i-pugni-in-tasca-e-il-cinema-post-esotico.aspx>, ultimo accesso 10 gennaio 2019.

ricorda i cortocircuiti che si generano quando si vive in questo “terzo spazio,” appartenendo contemporaneamente a due mondi (non solo culturali ma anche generazionali):³⁶

Mi sembra che il bigottismo si manifesti alla fin fine sempre nello stesso modo, sia in Sri Lanka che in Italia, e che spesso rappresenti un aggrapparsi a cose che in realtà non esistono più. La religione dà sicurezza. Come avevo già fatto in un cortometraggio qualche tempo fa, volevo esprimere questa idea in modo, diciamo, post-esotico. Per me, quando si stacca il rito religioso dal luogo nel quale è nato, si provocano sempre delle storture, che però le prime generazioni tendono a nascondere o ignorare. Questa cosa mi colpiva già da piccolo. Appena arrivato in Italia vedevo che qui nei monasteri srilankesi c'era il riscaldamento, o che il monaco aveva la sciarpa e i guanti e il cappotto. Chiedevo ai grandi e loro dicevano, eh, è così, e mi sembrava che facessero finta di niente perché c'era qualcosa che non volevano vedere. E cioè che la cultura è sempre in cambiamento. Questo è vero sia per gli immigrati, che si ostinano a restare aggrappati a una cultura che invece dovrà trasformarsi per forza, sia per gli italiani, che credono che la loro cultura possa restare immutata nonostante il contatto con altre culture. E poi io volevo raccontare che non sempre la madre biologica può essere anche la madre politica, e questo a maggior ragione nelle storie di immigrazione. Abbiamo tutti bisogno di varie madri da cui imparare.



Fig. 5. Suranga D. Katugampala, *Per un figlio*, 2017, Still.

Avendo girato il film interamente con una troupe srilankese,³⁷ l'intento del regista era fare un tipo di cinema che ha definito “post-esotico,” e che non utilizzasse la migrazione come fine narrativo in sé, rappresentando stereotipi o macchiette accomodanti nei confronti della cultura italiana. L'intento era bensì rappresentare come vive quella parte della cittadinanza italiana che spesso resta invisibile nell'immaginario dell'*Italianness*. Dal punto di vista della

³⁶ Da un'intervista apparsa sul sito <https://www.ilpost.it/2017/03/27/per-un-figlio-suranga-katugampala/>, ultimo accesso 10 gennaio 2019.

³⁷ Tra gli altri, ricordiamo il direttore della fotografia Channa Deshapriya e, per quanto riguarda invece il cast attoriale, l'attrice che interpreta Sunita è Kaushalya Fernando, una delle più grandi attrici dello Sri Lanka (Caméra d'Or a Cannes 2005 con il film *La terre abandonnée*).

questione di genere, raffigurata dal personaggio della madre-badante, è possibile rilevare come la narrazione non appiattisca mai la figura di Sunita nel ruolo di vittima da compatire ma, al contrario, in diverse scene del film l'*agency* della donna emerge nella sua autonomia al di là del ruolo di madre e badante che è costretta a ricoprire. *Per un figlio* può allora dare inizio a un nuovo momento per la congiuntura visuale italiana poiché segna un passaggio fondamentale nella rappresentazione visuale sul tema, ovvero il passaggio della questione migratoria e della cittadinanza dalla sfera della cronaca a quella della cultura. Lasciando da parte le rappresentazioni di sbarchi, arrivi e richieste di permessi di soggiorno, Katugampala decide di raccontare quel "terzo spazio" dell'orizzonte della migrazione meno indagato dalla maggioranza delle rappresentazioni visuali e lo fa complicando la questione delle appartenenze all'*Italianness* e mostrandone la irrisolvibile complessità. Come affermato da Katugampala:

È la parola "integrazione" ad essere profondamente sbagliata. Lo dico in modo provocatorio, ovviamente, ma io non voglio integrarmi. Ho lavorato molto su me stesso, per questo. Non sto dicendo che dobbiamo fare i terroristi, ma dobbiamo conservare la nostra cultura e incontrarci perché altrimenti integrazione è omologazione ai valori occidentali. Sono nato in Sri Lanka, ma vivo in Italia da quando avevo 8 anni e da un anno sono cittadino italiano. Mi considero italiano, anche se lo vivo con un sottile senso di tradimento.³⁸

Quanto affermato da T.J. Demos sulle nuove forme-documentario che caratterizzano ciò che ha definito il momento dell'"arte migrante"³⁹ può essere utile anche per la lettura del lungometraggio di Katugampala⁴⁰ e della sua scelta estetica: usare i silenzi e le immagini come principale forma comunicativa, lasciare da parte "affermazioni di verità" in favore di approcci narrativi che siano soggettivi e introspettivi. Questo potenziale del visuale, ci ricorda Demos, basandosi sulla *mobilità* e sull'indeterminatezza, riesce a rompere con la *staticità* che i concetti di cittadinanza e di stato-nazione impongono:

[...] According to this conceptualization of migration, [...] migration identifies something uncapturable and unmeasurable, something ever mobile and unfamiliar. Far from designating a completely disempowered status, this approach sees migration taking on a certain agency, an autonomy, and a potentiality. Those qualities, moreover, can redefine the basis of citizenship in turn, as not opposed to the noncitizen, but rather reimagining a form of citizenship that acknowledges the fundamental condition of migration within itself. [...] this [...] is exactly where artistic practice may assume its most radical role: to imagine alternatives otherwise impossible to contemplate, unleashing an imagination that may yet produce material effects (Demos 2013, 19-20).

³⁸ <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/67253/suranga-deshapriya-katugampala-i-pugni-in-tasca-e-il-cinema-post-esotico.aspx>, ultimo accesso 10 gennaio 2019.

³⁹ Un esempio di arte di questo tipo sono i recenti lavori, in particolare, di: Ursula Biemann, *Sahara Chronicle* (2006-7); Emily Jacir, *Material for a Film* (2007); Yto Barrada, *A Life Full of Holes – The Strait Project* (1998-2004); Steve McQueen, *Gravesend* (2007); Otolith Group, *Otolith* (2003).

⁴⁰ Sempre in un'intervista Katugampala afferma: "[...] ma il mio cinema di riferimento è il documentario. Ho cercato di applicare la filosofia del documentario alla fiction, in modo che agli attori restasse spazio anche per immergersi nella storia e poi improvvisare un po'. Per questo ho anche voluto che Kaushalya Fernando, che interpreta Sunita, passasse prima un po' di tempo con mia cugina, che nella vita fa veramente la badante." <https://www.ilpost.it/2017/03/27/per-un-figlio-suranga-katugampala/>, ultimo accesso 10 gennaio 2019.

Il “Migrant Cinema” e l’“arte migrante,” come abbiamo visto, usano la migrazione non per designare uno status di completa impotenza o vittimizzazione da parte di un soggetto “non-cittadino,” ma per attivare la potenzialità di re-immaginare, in forme nuove, la stessa cittadinanza. Nel film di Katugampala il processo di *alterizzazione* della cittadinanza viene finalmente interrotto: il soggetto rappresentato non resta più chiuso in un’essenza “migrante” che lo reifica all’interno di una gabbia di oppressione. Lo spettatore e la spettatrice non guardano dal proprio posizionamento di cittadini (esterni e voyeuristi e, pertanto, privilegiati) una vittima da compatire, ma si ritrovano essi stessi ad entrare—lacanianamente *in frammenti*—nello spazio visivo dello specchio della narrazione, dove la distanza tra “nativi” e “migranti” confonde i confini ontologici della cittadinanza.

Conclusioni

Negli ultimi anni, l’interesse crescente di artisti e registi italiani verso i temi della migrazione può essere letto come un tentativo di dare risposta all’erosione e al cambiamento, ormai in corso da tempo, del concetto di *Italianness*. Questa risposta, come abbiamo visto, sia dal punto di vista dei contenuti che della forma estetica scelti, in molti casi non è riuscita ad esprimere una critica alla cittadinanza al di fuori dalla griglia interpretativa *mainstream* sulla condizione migratoria e post-migratoria. Prendendo come esempio il documentario di Fred K. Kuwornu *18 Ius Soli*, abbiamo cercato di approfondire come una simile concezione del visuale invece che combattere su un altro terreno le rappresentazioni tradizionali dell’*Italianness* finisca per ricadere nelle sue stesse logiche, alimentando un sistema di rappresentazione (“Migrollywood”) che non altera la *posizione* del cittadino-spettatore e non riesce a destabilizzare quei privilegi che provengono dal suo posizionamento all’interno del corpo sociale e culturale. La sfida e il potenziale che il visuale offre, ci sembra non stia semplicemente nello smentire la narrazione dominante attraverso l’esibizione di una rappresentazione uguale e contraria ma nello *spostare* il luogo e la forma della rappresentazione su un territorio non definibile e, quindi, non facilmente catturabile nelle maglie delle logiche discorsive egemoni sulla cittadinanza. Non si tratta di ricordare allo spettatore italiano che migranti e “New Italians of Color” sono dei cittadini “esattamente come noi” bensì di mettere in discussione le “strutture profonde del sentire” (Williams 1977) dell’identità italiana, modificandone il contenuto e gli assunti di base attraverso un utilizzo del visuale come *metodo di decolonizzazione*. Mettendo in crisi le forme e/o le narrative convenzionali del cinema tradizionale questi modi di esprimere la politica del visuale non soltanto problematizzano le esperienze contraddittorie di dislocamento ma generano potenti costruzioni estetiche che a loro volta dislocano lo spazio (visuale e di esistenza) dello spettatore, il suo posizionamento e il tempo della sua percezione. Questo potenziale del visuale, basandosi sulla mobilità e sull’indeterminatezza dei significati culturali, è in grado di rompere con la staticità che i concetti di cittadinanza, appartenenze nazionali e di statonazione impongono nell’immaginario collettivo, riportandone alla luce i rimossi storici e culturali non soltanto del passato ma anche del presente italiano ed europeo. È solo così che il visuale può diventare spazio di decolonizzazione dell’*Italianness* e, di conseguenza, della cittadinanza.

Da questo punto di vista, il film di Katugampala ha mostrato di riuscire a interrompere la grammatica di rappresentazione di quella parte della produzione visuale italiana che pur rientrando, per i temi affrontati, nel “Migrant Cinema” restava ancorata a forme estetiche marcatamente tradizionali e provinciali. A differenza di *18 Ius soli* di Kuwornu, *Per un figlio* è riuscito a cogliere la sfida di *rappresentare* la questione della cittadinanza a cui la maggior parte delle produzioni non sono riuscite a dare autonomia di espressione, rendendo il visuale

non soltanto “spazio politico” di soggettivazione per una nuova concezione di *Italianness* ma vero e proprio metodo per una contro-epistemologia della cittadinanza.

Bibliografia

- A.A.V.V. 1996. “Visual Culture Questionnaire.” *October* Summer (77): 25-70.
- Allen, Theodore, W. 1994. *The Invention of the White Race*. London: Verso.
- Althusser, Louis. 2006. *Leggere il capitale*. Milano: Mimesis.
- Bal, Mieke. 2010. *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. London: University of Chicago Press.
- Bal, Mieke, and Miguel A. Hernandez-Navarro. 2008. *2Move. Video, Art, Migration*. Murcia: Cendeac.
- Balibar, Étienne. 2009. “Europe as Borderland.” *Environment and Planning D: Society and Space* 27 (2): 190-215.
- . 2012. *Cittadinanza*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. Italian Translation. 1994. *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi.
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel, and Sandrine Lemaire. 2005. *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris: La Découverte.
- Chakrabarty, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Oxford: Princeton University Press.
- Chatterjee, Partha. 2006. *Oltre la cittadinanza. La politica dei governati*. Roma: Meltemi.
- Colucci, Michele. 2018. *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai nostri giorni*. Roma: Carocci.
- De Franceschi, Leonardo (ed). 2013. *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne.
- . 2018. *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*. Roma: Aracne.
- De Genova, Nicholas. 2016. “The «European» Question: Migration, Race, and Post-coloniality in «Europe».” In *An Anthology of Migration and Social Transformation: European Perspectives*, edited by A. Amelina, K. Horvath, and B. Meeus, 343-56. Berlin: Springer.
- Demos, T. J. 2013. *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham & London: Duke University Press.
- Enwezor, Okwui. 2004. “Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of “Truth”.” *Contemporary Art. Australian And New Zealand Journal Of Art* 5 (1): 11-42.
- Fiore, Teresa. 2017. *Pre-Occupied Spaces*. New York: Fordham University Press.
- Forgacs, David, and Robert Lumley. 1996. *Italian Cultural Studies: An Introduction*. Oxford-New York: Oxford University Press.
- Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press. Italian Translation. 2006. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*. Milano: Postmedia.
- Galli, Carlo. 2001. *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*. Bologna: Il Mulino.
- Gilroy, Paul. 2006. *Dopo l'Impero*, Roma: Meltemi.
- Giuliani, Gaia (ed.). 2015. *Il colore della nazione*. Milano: Mondadori.
- Giuliani, Gaia, and Cristina Lombardi-Diop (eds). 2013. *Bianco e Nero. Storia dell'identità razziale degli Italiani*. Milano: Mondadori.
- Giuliani, Gaia. 2019. *Race, Nation and Gender in Modern Italy. Intersectional Representations In Visual Culture*. London: Palgrave.
- Glissant, Édouard. 2004. “For Opacity.” In *Over Here: International Perspectives on Art and*

- Culture*, 250-60. New York: New Museum of Contemporary Art and MIT Press.
- Grassilli, Mariagiulia. 2008. "Migrant Cinema: Transnational and Guerrilla Practices of Film Production and Representation." *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34 (8): 1237-55.
- Hall, Stuart (ed.). 1997. "The Spectacle of the Other." In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, 223-90. London: Sage.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- . 2005. "Whose Heritage? Unsettling «the Heritage,» Re-imagining the Post-Nation." In *The Politics of Heritage. The legacies of "Race,"* edited by J. Littler, and R. Naidoo. London - New York: Routledge.
- . 2006. *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*. Roma: Meltemi.
- Lacan, Jacques. 2003. *Il seminario. Libro XI. I Quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. Torino: Einaudi.
- Lombardi-Diop, Cristina, and Caterina Romeo (eds). 2014. *L'Italia postcoloniale*. Milano: Mondadori.
- Loshitzky, Yosefa. 2010. *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mellino, Miguel. 2019. *Governare la crisi dei rifugiati. Sovranismo, neoliberalismo, razzismo e accoglienza in Europa*. Roma: DeriveApprodi.
- Mercer, Kobena. 1994. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. London: Routledge.
- Mezzadra, Sandro. 2004a. *Cittadinanza. Soggetti, ordine, diritto*. Bologna: Clueb.
- . 2004b. *I confini della libertà: per un'analisi politica delle migrazioni contemporanee*. Roma: DeriveApprodi.
- . 2006. *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*. Verona: ombrecorte.
- Mignolo, Walter. 2001. *Coloniality of Power and Subalternity. The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham: Duke University Press.
- Minh-ha, T. Trinh. 2014. "Don't Stop in the Dark." In *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, edited by Elisabetta Galasso, and Marco Scotini, 155-62. Roma: DeriveApprodi.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. Chicago-London: University of Chicago Press.
- Mohanty, Chandra Talpade. 2003. *Feminism Without Borders*. Durham&London: Duke University Press.
- Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nathan, Vetri. 2017. *Marvelous Bodies. Italy's New Migrant Cinema*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Parati, Graziella. 2006. *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Petrovich Njegosh, Tatiana, and Anna Scacchi (eds). 2012. *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*. Verona: ombre corte.
- Ponzanesi, Sandra. 2011. "Europe in Motion: Migrant Cinema and the Politics of Encounter." *Social Identities* 17 (1): 73-92.
- Ponzanesi, Sandra. 2012. "The Non-Places of Migrant Cinema in Europe." *Third Text* 26 (6): 675-90.
- . 2014. "La svolta postcoloniale negli Studi italiani. Prospettive europee," In *L'Italia postcoloniale*, edited by Cristina Lombardi-Diop, and Caterina Romeo, 46-60. Milano: Mondadori.

- Ponzanesi, Sandra, and Bolette. B. Blaagaard. 2011. "In the name of Europe." *Social Identities* January 17 (1): 1-10.
- Quijano, Anibal. 2000. "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America." *Neplanta: Views from the South* 1 (3): 533-80.
- Rancière, Jacques. 2006. *Film Fables*. Oxford: Berg.
- Ruberto, Laura E. 2007. "Neorealism and Contemporary European Immigration," In *Italian Neorealism and Global Cinema*, edited by Ruberto and Wilson. Detroit: Wayne State University Press.
- Schrader, Sabine, and Daniel Winkler (eds). 2013. *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Shohat, Ella. 1998. *Talking Visions. Multicultural Feminism in a Transnational Age*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Shohat, Ella, and Robert Stam (eds). 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Stoler, Ann Laura. 1989. "Rethinking Colonial Categories: European Communities and the Boundaries of Rule." *Comparative Studies in Society and History* 31 (1): 134-61.
- Torpey, John. 2000. *The Invention of the Passport. Surveillance, Citizenship and the State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Verdicchio, Pasquale. 2015. "Blue is the colour of forgetting: Mediterranean Re-Orientations in Italian Cinema." *Journal of Mediterranean Studies* 24 (2): 201-14.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Filmografia

- Altra Europa*, doc. di Rossella Schillaci, Italia 2011.
- Io sono Lì*, film di Andrea Segre, Italia 2011.
- Terraferma*, film di Emanuele Crialese, Italia 2011.
- Là-Bas - Educazione criminale*, film di Guido Lombardi, Italia 2011.
- 18 Ius Soli*, doc. di Fred K. Kuwornu, Italia 2011.
- Mare chiuso*, doc. di Andrea Segre, Italia 2012.
- Alì dagli occhi azzurri*, doc. di Claudio Giovannesi, Italia 2012.
- Muri*, doc. di Francesco Conversano, Italia 2012.
- La nave dolce*, doc. di Daniele Vicari, Italia 2012.
- Anija-La Nave*, doc. di Roland Sejko, Albania-Italia 2012.
- Benvenuti in Italia*, doc. di Aluk Amiri, Dagmawi Yimer, Hamed Dera, Hevi Dilara, Zakaria Mohamed Ali, Italia 2012.
- Aulò Postcoloniale*, doc. di E. Guida, G. Chiscuzzu, S. Brioni, Italia 2012.
- To Whom it May Concern*, doc. di Zakaria Mohamed Ali, Italia 2013.
- Và pensiero. Storie ambulanti*, doc. di Dagmawi Yimer, Italia 2013.
- Eu-013 – L'ultima frontiera*, doc. di Alessio Genovese, Italia 2013.

Container 158, doc. di Stefano Liberti ed Enrico Parenti, Italia 2013.

Sta per piovere, film di Haider Rashid, 2013.

Io sto con la sposa, doc. di Antonio Augugliaro, G. Del Grande, Khaled Soliman Al Nassiry, Italia 2014.

Fuori Campo, doc. di Sergio Panariello, Italia 2014.

The Land Between, doc. di David Fedele, Australia 2014.

Io rom romantica, film di Laura Halilovic, 2014.

Destination de Dieu, doc. di Andrea Gadaleta Caldarola, Italia 2014.

Napolislam, doc. di Ernesto Pagano, Italia 2015.

Asmarina, doc. di Alan Maglio e Medhin Paolos, Italia 2015.

Romeo e Giulietta, doc. di Massimo Coppola, Italia 2015.

Loro di Napoli, doc. di Pierfrancesco Li Donni, Italia 2015.

Monte Gourougou, doc. di Bruno Rocchi, Italia 2015.

Show This to the World, doc. di Andrea Deaglio, Italia 2015.

Asmat – Nomi, video-essay di Dagmawi Yimer, 2015.

Fuocoammare, film di Gianfranco Rosi, Italia 2016.

Wallah Je te jure, doc. di Marcello Merletto, Italia 2016.

Un paese di Calabria, doc. di Shu Aiello e Catherine Catela, Italia 2016.

My Name is Adil, film di Adil Azzab, Marocco-Italia 2016.

Strane Straniere, doc. di Elisa Amoroso, Italia 2016.

Blaxploitalian, doc. di Fred K. Kuwornu, Italia 2016.

Per un figlio, film di Suranga Deshapriya Katugampala, Italia 2017.

Io sono qui, doc. di Gabriele Gravagna, Italia 2017.

Ibi, doc. di Andrea Segre, Italia 2017.

Noi, i neri, doc. di Maurizio Fantoni Minnella, Italia 2017.

L'ordine delle cose, film di Andrea Segre, 2017.

Bangla, film di Phaim Bhuiyan, 2019.