

Welcome to Schengenland.
Tre cinestorie di ospitalità e colpevolezza
di Leonardo De Franceschi

1. Premesse sul cinema migrante e diasporico europeo

In occasione della sua seconda edizione, il Festival granadino Cines del Sur ha dato alle stampe un corposo studio monografico sul cinema europeo delle migrazioni, composto da un sezione di riflessione saggistica e da una ricca filmografia (1926-2007)¹. La ricerca di José Enrique Monterde mette in evidenza, per un verso, l'interesse che il cinema europeo ha dimostrato a raccontare storie di migranti, richiedenti asilo, rifugiati, soggiornanti, seconde e successive generazioni, soprattutto a partire dall'inizio degli anni Ottanta. Dall'altro, segnala indirettamente la necessità per gli studiosi di dotarsi di un apparato critico adeguato, oltre che ad articolare una mappatura tassonomica di queste produzioni, soprattutto a dar conto delle loro strategie semiotiche, stilistiche e rappresentazionali.

Nel saggio *Journeys of Hope to Fortress Europe*, Yosefa Loshitzky suggerisce alcuni contenitori dall'indubbio valore d'uso benché infelicitemente assimilati dalla studiosa alla nozione hollywoodiana di genere. Anzitutto i film sui *viaggi della speranza*, «che ritraggono le difficoltà sperimentate e sopportate da rifugiati e migranti lungo la strada verso la Terra Promessa (il paese ospitante in Europa). Concentrandosi sull'esperienza vissuta dei rifugiati, questo genere sfida e sovverte il discorso pubblico e quello dei media contemporanei sui migranti, che li disumanizza e criminalizza»². Poi c'è la categoria dei film *nella terra promessa*, con titoli che «indagano l'incontro con la società ospitante nel paese ricevente. Questi film di solito ruotano intorno a temi riguardanti razzismo, mescolanza, differenza culturale, sfruttamento economico e simili»³. La terza tipologia di film, infine, «affronta la seconda generazione e oltre. Essa esplora i processi e la

1. Cfr. J. E. Monterde, *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur*, Consejería de Cultura-Filmoteca de Andalucía, Córdoba 2008.

2. Y. Loshitzky, *Journeys of Hope to Fortress Europe*, in "Third Text", 2006, 6, p. 745.

3. *Ibid.*

dinamica d'integrazione e assimilazione e le loro controparti, l'alienazione e la disintegrazione»⁴.

Nel loro *European Cinema in Motion*, Daniela Berghahn e Claudia Sternberg hanno analizzato valore euristico e implicazioni sociopolitiche di un insieme ormai considerevole di etichette che la critica internazionale ha prodotto nell'arco degli anni per analizzare questa produzione, sulla base di coordinate di geografia politica e sociale (*Migrantenkino, cinéma du métissage, Black and Asian British film, cinéma beur, cinéma de banlieue*, cinema turco-tedesco) o insistendo su griglie teoriche trasversali (*transnational cinema, cinema of transvergence, accented cinema, intercultural cinema, Kino der Fremdheit*), arrivando a concludere che, quello che esse stesse definiscono come *cinema migrante e diasporico* – distinguendo tra storie di migrazione e di seconda generazione – vada ormai inquadrato all'interno di un orizzonte concettuale segnato dal tramonto definitivo di un'etichetta come *cinema del terzo mondo* a fronte del successo del termine *passé-partout World Cinema*, che va di fatto riassorbendo lo stesso cinema europeo come tale⁵.

Tutto questo per segnalare, una volta fatta la scelta prospettica di concentrarmi sul cinema europeo, la complessità e ricchezza degli orizzonti analitici che in ogni caso mi si è dispiegata.

L'inserimento, nel cartellone dell'ultima Mostra d'arte cinematografica di Venezia, di un numero insolitamente cospicuo di titoli, tra prodotti di finzione e di cinema del reale, italiani soprattutto ma anche di altre cinematografie europee, sulle problematiche delle migrazioni, ha suscitato un certo dibattito nella stampa, soprattutto quella italiana e transalpina.

Posto che prefiggermi di analizzare anche solo i più rilevanti e significativi tra i film della Mostra avrebbe significato fare i conti con titoli solo in parte distribuiti in sala (e che appena si affacciano al circuito homevideo), sui quali non si è consolidata una riflessione critica complessa, ho seguito piuttosto la spinta a fare una scelta di taglio, tenendo nel mio micropus di riferimento un titolo veneziano – vale a dire *Terraferma* (Emanuele Crialesi, 2011), insieme a uno di Cannes – cioè *Miracolo a Le Havre* (*Le Havre*, Aki Kaurismäki, 2011) e a uno di Berlino 2009, cioè *Welcome* (Philippe Lioret, 2009). A mio avviso ci troviamo di fronte a un trittico legato da una significativa serie, non solo di snodi tematici, ma anche di modi di articolazione del discorso, sul piano politico-culturale e rappresentazionale. L'evocazione degli uni e gli altri mi darà modo di svolgere

4. Ivi, pp. 745-6.

5. Cfr. D. Berghahn, C. Sternberg, *Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe*, in Idd. (eds.), *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave-MacMillan, London 2010, pp. 12-49.

alcune considerazioni, necessariamente tendenziose e generali, sulla deriva repressiva e liberticida che la *governance* dei fenomeni migratori ha subito negli ultimi anni, segnata dalla entrata in vigore degli accordi di Schengen (marzo 1995) e dal diffondersi, all'indomani dell'11 settembre, della sindrome securitaria da *guerra del terrore* e sulle risposte che, al progressivo dispiegarsi del sempre più onnipresente e oppressivo *dispositivo* messo a protezione dei confini dello spazio di Schengen, sta offrendo il cinema europeo.

2. Contesti e intrecci

Veniamo ai film. Il primo, in ordine cronologico, è appunto *Welcome*, di produzione francese, girato a Calais e negli studi di Roubaix con un budget di circa 9 milioni e mezzo di euro, presentato in anteprima mondiale alla Berlinale 2009 (dove ha vinto il Premio Label Europa Cinemas e il Premio della Giuria ecumenica) e via via distribuito nei principali mercati europei ed extra-europei⁶. Il regista Philippe Lioret (Parigi, 1955), entrato nel cinema quasi casualmente, come fonico, scrive il soggetto del suo primo film (*Tombés du ciel*, 1994) sull'odissea, realmente vissuta, da un cittadino iraniano trattenuto a oltranza in un aeroporto statunitense perché privo di passaporto e anni dopo ripresa da Steven Spielberg nel suo *The Terminal* (2004). Dirige in seguito altri sei lungometraggi, di cui l'ultimo (*Toutes nos envies*, con lo stesso co-protagonista di *Welcome*, Vincent Lindon) è stato presentato all'ultima Mostra di Venezia.

Questo l'intreccio⁷. *Welcome* racconta le vicende di Bilal, un migrante 17enne curdo-irakeno che, al termine di un *viaggio della speranza* di tre mesi diretto a Londra, per raggiungere Mina, la ragazza con cui è segretamente fidanzato, si ritrova bloccato a Calais, insieme alle migliaia di migranti irregolari che vi stazionano in attesa di attraversare la Manica, dormendo nella *jungle*, un accampamento di fortuna non lontano dall'ex centro di raccolta di Sangatte. Dopo aver tentato inutilmente di espatriare, nascondendosi con altri connazionali in un camion, Bilal decide di prendere lezioni in una piscina per tentare l'attraversamento a nuoto. Conosce così un istruttore sulla cinquantina, Simon, in crisi per la fine del matrimonio con Marion, un'insegnante attiva in un'associazione di volontariato. Trovandoselo tutti

6. *Welcome* è uscito nelle sale italiane l'11 dicembre 2009 e dal 2010 è disponibile anche in homevideo.

7. Nell'ambito della critica cinematografica sulla stampa d'informazione, vige la convenzione di non rivelare la chiusa dei *plot*, per non rovinare il piacere della visione. Trattandosi di una testata saggistica, e intendendo includere nella mia analisi anche le forme del racconto, non seguirò questa consuetudine.

i giorni in piscina, Simon impara a conoscere il ragazzo e arriva a ospitarlo più volte, tanto da essere messo sotto sorveglianza dalla polizia per il reato di “aiuto a persona in situazione irregolare”. Simon cerca in tutti i modi di dissuadere Bilal dall’impresa suicida ma, davanti al precipitare della situazione a Londra – Mina viene promessa dal padre a un cugino – nonostante il fallimento di un primo tentativo, Bilal torna a tuffarsi nelle acque gelide dello stretto, dove trova la morte.

Nel maggio 2011, in concorso al Festival di Cannes, è stato presentato *Miracolo a Le Havre*, *opus* numero 14 del finlandese Aki Kaurismäki (Orimattila, 1957), tra gli autori più interessanti del panorama cinematografico europeo, vincitore nel 2002 del Gran Premio della Giuria per *L’uomo senza passato*. A cinque anni da *Le luci della sera* (*Laitakaupungin valot*, 2006), Kaurismäki torna al lungometraggio per raccontare, in un film di coproduzione finno-franco-tedesca costato appena 3,8 milioni di euro e uscito il 25 novembre 2011 anche in Italia, una storia di migrazioni, girata tra Le Havre e Calais e ambientata nella cittadina, costiera e frontaliera, che dà il titolo al film. Ne è protagonista Marcel Marx, un settantenne lustrascarpe, con un passato parigino di scrittore e *bohémien* che sbarca a fatica il lunario, vivendo a Le Havre con la compagna Arletty e la cagnetta Laika. La loro esistenza viene sconvolta da due fatti imprevedibili. Anzitutto, l’incontro di Marcel con Idrissa, un ragazzino congolese, sbarcato clandestinamente a Le Havre. Il secondo è il rivelarsi di un tumore maligno che costringe Arletty a ricoverarsi in ospedale. Dopo aver incontrato Idrissa, ricercato dal commissario Monet, Marcel decide di ospitarlo clandestinamente in casa, con la complicità di alcuni amici. Mentre Arletty nasconde per amore a Marcel la gravità della malattia e gli chiede di non visitarla nel periodo del trattamento, l’uomo va a trovare in un centro di detenzione per migranti irregolari il nonno Mahamat e apprende che Idrissa, orfano di padre, vuole raggiungere a Londra la madre, che lavora in nero in una lavanderia cinese. Allo scopo di raccogliere i tremila euro necessari per il passaggio in mare oltre la Manica, Marcel organizza un concerto benefico. Denunciato da un vicino, grazie alla solidarietà degli amici e a una decisiva autoconversione finale alla causa del commissario, Marcel riesce miracolosamente a far imbarcare Idrissa. All’ospedale l’aspetta una Arletty, non meno miracolosamente, guarita del tutto dal tumore.

Infine, *Terraferma*. Vincitore del Premio della Giuria all’ultima Mostra di Venezia, candidato italiano per la selezione dei nominati all’Oscar, il film è l’opera quarta del romano Emanuele Crialesi (1965), formatosi cinematograficamente negli Stati Uniti e non nuovo a misurarsi con storie di migrazione ancorate alla Sicilia, terra d’origine dei suoi genitori. Girato nell’isola di Linosa, in dodici settimane nell’estate 2010, con un budget di

quasi 8 milioni di euro, il film racconta, nell'arco di un'estate, la storia della famiglia di Filippo, un pescatore di vent'anni, orfano di padre. Con lui vivono il nonno Ernesto, che caparbiamente cerca di istradarlo nel mestiere che da sempre assicura loro il pane quotidiano, e la mamma Giulietta, ancora giovane, che sogna per lui e per sé un futuro diverso a Trapani; il fratello maggiore Nino lo invita invece a unirsi a lui, nella gestione di un redditizio stabilimento balneare. Con l'arrivo dell'estate, la decisione di affittare per la prima volta la casa di famiglia ai turisti rivoluziona la vita di tutti, con Filippo che mostra subito di apprezzare la sua nuova attività di guida turistica. Un giorno, usciti a pescare, il nonno e Filippo, seguendo d'istinto la legge del mare, raccolgono un piccolo gruppo di migranti alla deriva – tra i quali una giovane donna etiope incinta (Sara), con un figlio di nove anni – e li portano di nascosto a riva, nascondendo nel garage la donna che la notte stessa dà alla luce una bambina. All'indomani, Giulietta dice a chiare lettere a Sara che deve «riposare, mangiare e poi andare». Un giovane capitano della finanza, nuovo dell'isola, sequestra il peschereccio di Ernesto, accusandolo di “favoreggiamento d'immigrazione clandestina”. Per solidarietà con lui, gli amici di Ernesto nella notte scaricano il pescato davanti alla sede della Guardia di Finanza. Volendo vincere le resistenze di Giulietta, Sara le racconta alcune pagine tragiche del suo *viaggio della speranza* – la prigionia in Libia, le violenze ripetute che hanno determinato la sua gravidanza, la traversata interminabile in mare. Altri migranti sbarcano intanto sulla spiaggia in cui lavora Nino, che subito ne denuncia la presenza alla polizia, davanti allo sconcerto di Filippo. Con un pretesto, Ernesto si fa prestare da Nino il furgone. La sera stessa, Ernesto, Giulietta e Filippo nascondono Sara e il figlio sul furgone e fanno per imbarcarsi ma trovano la banchina piena di poliziotti. Scaricati a casa madre e nonno, Filippo riparte di scatto per imbarcare Sara e il figlio sul peschereccio sequestrato.

Fin qui gli intrecci. Prima di affrontare una disamina dei modi di rappresentazione, ritengo opportuno chiarire alcuni elementi che rendono possibile (e mi auguro produttiva) questa operazione di analisi comparata. Non senza una premessa, che chiama in causa questioni di diritto penale.

3. Ospitalità e colpevolezza, tre declinazioni di una paradossale endiadi

A mio avviso, una delle misure più odiose, ispirate a un'ideologia securitaria pericolosa e discriminatoria, che hanno contrassegnato l'inasprimento verificatosi a livello di normative nazionali sull'immigrazione, in Francia prima e in Italia poi, concerne la criminalizzazione dell'ospitalità offerta a *persone in condizione irregolare*. Judith Still ha analizzato le ri-

cadute sul piano del dibattito pubblico suscitate da una serie di provvedimenti che hanno minato alla base uno dei valori fondanti dell'identità politico-culturale profonda della Francia postrivoluzionaria, se è vero che «l'ospitalità è un elemento chiave della retorica, e talvolta della pratica, della Rivoluzione Francese; c'è un mito dell'ospitalità rivoluzionaria che esercita un'influenza potente ancora oggi»⁸. Di qui, una serie di interventi e prese di posizione, in risposta alla legge, ma anche ai primi casi di denuncia verso cittadini colpevoli di aver alloggiato quelli che, con definizione destinata a larga fortuna, venivano denominati *sans papiers*. Il reato, introdotto all'indomani della Seconda guerra mondiale per contrastare le organizzazioni di criminalità organizzata, è stato in verità irrigidito sul piano penale a più riprese, tra il 1991 e il 1997, tanto da suscitare una campagna mossa da alcune organizzazioni contro quello che è stato definito *delitto di solidarietà*. L'uscita di *Welcome*, connessa alla notizia di nuovi, ricorrenti casi di denuncia ai danni di cittadini francesi rei di ospitalità a favore di migranti irregolari, ha prodotto una vasta campagna mediatica tradottasi con la presentazione nell'aprile 2009 di una proposta di legge per la depenalizzazione del reato in questione, che tuttavia è stata respinta dalla maggioranza.

In Italia, l'introduzione nel T.U. 286/1998 del delitto di favoreggiamento dell'immigrazione clandestina, evocato in *Terraferma*, aggravato ulteriormente dalla Legge cosiddetta Bossi-Fini (n. 189 del 30 luglio 2002) tanto da essere «punito con la reclusione fino a tre anni e con multa fino a 15.000 euro per ogni persona» favorita; nonché l'introduzione più recente del reato di cessione di immobile a straniero privo del permesso di soggiorno, che dobbiamo al cosiddetto pacchetto sicurezza del 2008 (art. 12, comma 5°-bis T.U.); né tantomeno la presentazione a Venezia del film di Crialesse hanno suscitato un dibattito pubblico paragonabile a quello verificatosi in Francia⁹.

Se è chiara la visione ispiratrice di questi provvedimenti legislativi, che traducono purtroppo una tendenza complessiva all'irrigidimento delle normative regolanti l'immigrazione in tutta l'Unione Europea, altrettanto chiara ed esplicita è la matrice culturale umanistica e anti-discriminatoria

8. J. Still, *France and the Paradigm of Hospitality*, in "Third Text", 2006, 6, p. 706.

9. Vale tuttavia la pena segnalare la risposta qualificante, sul versante dei diritti di cittadinanza, offerta ai rigurgiti di razzismo diffuso e istituzionale, verificatisi in Italia e documentati efficacemente nei due libri bianchi di Lunaria (2010; 2011), dalla campagna "L'Italia sono anch'io", promossa da un ampio cartello di associazioni del sindacalismo e della società civile e finalizzata alla presentazione in parlamento di due proposte di legge d'iniziativa popolare, tese a riconoscere il principio dello *ius soli* per i figli di stranieri nati o cresciuti in Italia e a sancire il diritto di voto alle amministrative per i soggiornanti, dopo cinque anni di residenza regolare. In www.litaliasonoanchio.it

che accomuna i tre film in questione¹⁰, tesa a sensibilizzare l'opinione pubblica sulla centralità di un principio di civiltà assoluto come quello di ospitalità, che include e precede concettualmente il diritto di asilo.

In questo senso, vorrei mettere in evidenza alcuni aspetti significativi, che a mio avviso accomunano i tre titoli in esame e rinviano a un orientamento di fondo.

Si tratta di film che, pur difficilmente definibili *nazional-popolari* in senso gramsciano, mirano a conquistare consenso anche presso un pubblico non preventivamente sensibile alla condizione dei migranti. Il primo elemento che comprova quest'orientamento lo troviamo sul piano comunicazionale, nella scelta, compiuta da sceneggiatori e registi, di ancorare il racconto non a personaggi di migranti irregolari (nella necessità di chiedere ospitalità), bensì a comuni cittadini che, obbedendo a un principio di umanità, compiono un atto di obiezione di coscienza, pur consapevoli di violare una legge, e operano concretamente per favorire la continuazione di un progetto migratorio, pronti ad assumersene le responsabilità anche sul piano penale. Lo spettatore – questo vale soprattutto nel caso di *Welcome* e *Terraferma* – viene spinto a identificarsi con quanti, come Simon ed Ernesto, pagano di persona la scelta dell'ospitalità offerta. Con gli ospitanti insomma, prima che con gli ospitati.

In *Welcome* e *Terraferma*, inoltre, la *politica degli attori* portata avanti nel film, a partire dalle scelte asimmetriche di *casting*, rafforza questa direttrice, tesa a (o che comunque ha l'effetto di) favorire l'identificazione degli spettatori nei confronti di interpreti ben noti e amati dal pubblico nazionale, come Vincent Lindon (Simon) o Donatella Finocchiaro (Giulietta), piuttosto che verso attori immancabilmente non professionisti¹¹.

Va nella stessa direzione l'inserimento di alcuni personaggi che, facendosi carico di un certo orientamento pregiudiziale di diffidenza, legalistica piuttosto che prudenziale, diffuso nell'opinione pubblica nei confronti dei *clandestini*, compiono nell'arco narrativo una traiettoria di conversione e/o rinegoziazione di quest'atteggiamento di partenza: mi riferisco, rispettivamente, a Marion (la quasi ex moglie di Simon in *Welcome*), al commissario Monet di *Miracolo a Le Havre*, e alla Giulietta di *Terraferma*.

E arrivo a un'ultima notazione. Commentando alcuni studi sociologici sull'atteggiamento delle donne britanniche nei confronti dei migranti della prima ondata, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta,

10. Possiamo citare altresì *Last Resort* (P. Pawlikowski, 2000), *Lichter* (H.-Ch. Schmid, 2003), *Tutti per uno* (*Les mains en l'air*, R. Goupil, 2010).

11. La tendenza qui evocata è diffusa tanto nel cinema *terzomondista* quanto in quello *migrante e diasporico*, da *Queimada* (G. Pontecorvo, 1969) a *Riparo* (M. S. Puccioni, 2007).

proveniente dalle colonie del Commonwealth (Caraibi, Africa e subcontinente indiano), la studiosa Mica Nava ha osservato:

In ultima analisi, potrebbe anche darsi che le donne siano più disposte a una “estensività istintiva” o a un’inclusività, a una sorta d’intuitivo e spontaneo “senso di sé come parte di un’umanità comune”, una semi-conscia e non-facilmente-spiegata indifferenza per confini contrassegnanti famiglia, razza e nazione. Secondo questa e altre teorie psicodinamiche, quindi potrebbe anche darsi che le donne (non tutte le donne) siano intrinsecamente portate a provare simpatia per stranieri ed estranei più degli uomini¹².

Senza entrare nel merito di questa tesi, mi limito a osservare che essa trova una certa rispondenza in un immaginario circolante se non altro nel cinema migrante e diasporico europeo. Eppure, a ben pensare, difficilmente potrebbe applicarsi ai tre film in esame. Basti pensare all’*ethos* evidenziato, in *Welcome*, da Marion, volontaria abituale nel *quai de la soupe* di Calais e accesa militante antirazzista quando si tratta di stigmatizzare un gestore di supermercato che rifiuta l’accesso a due migranti, ma pronta a dissuadere ripetutamente Simon dal dare ospitalità a migranti irregolari quando appunto, in parte anche per far colpo su di lei – che lo aveva appena rimproverato di passività nella scena del supermercato – si porta a casa Bilal e il connazionale Zoran. In *Miracolo a Le Havre*, è vero che la barista Claire e la panettiera Yvette fanno a gara di generosità con il lustrascarpe e il droghiere, ma sta di fatto che quello incentrato sulla moglie Arletty è un *subplot* in qualche modo alternativo e potenzialmente confliggente con quello che fa perno su Idrissa, tanto che per consentire l’articolazione coesistente di queste due direttrici, Kaurismäki è costretto a inventare un preciso espediente, sia pur ben camuffato (Arletty vuole rimanere da sola nelle due settimane di trattamento che subirà – si dirà, vuole nascondere a Marcel gli effetti della chemioterapia – tutto tempo prezioso che Marcel userà per favorire il progetto migratorio di Idrissa, andando a prenderla in ospedale solo all’indomani della partenza del ragazzo). Quanto alla parabola di Giulietta (*Terraferma*) e al suo rapporto controverso con Sara, abbiamo già detto: rimane da osservare che l’ostentazione dell’ostilità iniziale prepara secondo un fastidioso automatismo drammaturgico uno sviluppo simpatetico.

Che questo muoversi fuori dall’orizzonte d’attesa *xenofilico* per caratterizzare i principali personaggi femminili, da parte di tre registi uomini, più che come una concessione al politicamente scorretto, possa essere letto, al contrario, come l’ennesimo segno di attenzione agli umori di un pubblico

12. M. Nava, *Gender and Racial Others in Postwar Britain*, in “Third Text”, 20, 6, 2006, p. 673.

tendenzialmente conservatore e magari più disposto a comprendere gli scarti dalla norma (e dalla legge) quando sono agiti, e patiti nelle sue conseguenze, dai personaggi maschili, è tesi tutta da dimostrare. Mi limito, per parte mia, a segnalare questa conflittualità nei confronti del progetto migratorio che emerge da parte dei personaggi femminili preminenti di questi tre film.

4. Soggetti, sguardi, attori: chi guarda, fa (e patisce) cosa

Vorrei ora spostare l'analisi su tre questioni di primaria importanza ai fini di una lettura, narratologicamente fondata, dei modi di rappresentazione, vale a dire la focalizzazione, l'*agency* e lo spessore dei personaggi dei migranti.

Anzitutto, il punto di vista. Il regime di focalizzazione scelto dagli sceneggiatori e dai registi dei tre film privilegia una molteplicità di sguardi e *attori*. Il racconto non è incardinato su una voce fuoricampo, elemento che chiuderebbe i discorsi circa la riconoscibilità dell'istanza narrante. Proviamo allora a descrivere come si articola la tensione tra apertura e chiusura degli intrecci.

Welcome si apre con il fratello di Mina che risponde da Londra a una telefonata di Bilal, appena giunto a Calais e si chiude sempre a Londra, con Simon in uscita dal bar in cui ha incontrato la ragazza, per darle – senza successo – l'anello di fidanzamento che aveva regalato a Bilal. Sul piano della focalizzazione, il racconto oscilla tra questi due poli, senza eccezioni. Non ci troviamo davanti a un *cross-cutting* classico (lungo uno schema binario a-b, per capirci), visto che le due direttrici, e i due personaggi, si incrociano e sovrappongono ben presto. Vale la pena sottolineare però che, dall'entrata in gioco del personaggio di Simon, gli equilibri sul piano rappresentazionale cambiano in suo favore, e le sequenze in cui lui è assente sono davvero poche. Se ci spostiamo sul terreno dell'*agency*¹³, si noterà come il *progetto*¹⁴ di Bilal (traversare la Manica per ricongiungersi con Mina) rappresenta il motore dell'azione, mentre quello di Simon (ricquistare l'amore di Marion) rimane in subordine, ma consente un riequilibrio patemico importante in fase di epilogo. Come dire: Bilal è morto, Mina andrà incontro al suo matrimonio combinato, ma forse Simon e Marion torneranno insieme. Non solo, è proprio grazie al fatto che Mina ha rifiutato l'anello che il *progetto* di Simon potrà forse realizzarsi. La partita si chiude quasi pari e patta, forzando la lettura: Bilal ha peggiorato essenzialmente la propria situazione di partenza, mentre Simon ha invertito la curva discendente, proprio facendo tesoro di questa esperienza.

13. Uso volutamente questo concetto, caro ai teorici del postcoloniale, in un'accezione più propriamente narratologica.

14. L'uso del corsivo indica che si vuole qui intendere il termine *progetto* in senso *attanziale*, come fine ideale che si prefigge di raggiungere il personaggio.

Più in generale, credo di poter dire che, fra i tre film in esame, *Welcome* è tuttavia quello in cui il soggetto migrante e subalterno appare maggiormente *autonomo* sul piano dell'*agency*: posto che Simon indovina da solo il *progetto* di Bilal, il ragazzo non gli chiede mai esplicitamente aiuto né mai lo previene, anticipandogli l'intenzione di affrontare il mare, tanto la prima quanto la seconda e fatale volta.

Miracolo a Le Havre si apre su Marcel, a caccia di clienti tra i viaggiatori in arrivo alla stazione ferroviaria della cittadina e si chiude sullo stesso Marcel, rientrato felicemente a casa con la sua Arletty. La centralità come perno della focalizzazione di Marcel non viene insidiata dalla comparsa del personaggio di Idrissa, anche se, paradossalmente, il *progetto* di Marcel viene fatto coincidere con quello di Idrissa. Questo non vuol dire che non s'incontrino sequenze centrate sul solo Idrissa – penso per esempio a quella, pregnante sul piano simbolico, in cui il ragazzino esce dal suo nascondiglio sul peschereccio e, dopo aver indirizzato un ultimo sguardo alla costa francese, si volta verso il mare.

Sul piano dell'*agency*, il rapporto di forze risulta ancor più schiacciato sull'iniziativa di Marcel, che da solo decide di andare a parlare con il nonno di Idrissa e riesce a trovare un intermediario per la traversata. Tutto quello che fa Idrissa è scappare dal *container* circondato dalla polizia, rivolgersi per primo a Marcel nel loro primo incontro al porto e infilarsi in casa sua alla ricerca di un rifugio dove dormire. Va ricordato anzi che molte delle sue iniziative individuali successive, come l'uscita alla stazione insieme alla cagnetta, sono sganciate da ogni finalità immediata (che non sia il sottrarsi alla reclusione coatta in casa di Marcel) e anzi mettono a rischio il suo *progetto* (rischia di essere visto e scoperto, come puntualmente accade).

Per riprendere la metafora usata in precedenza, qui la partita si chiude in un segno doppiamente positivo, col successo del *progetto* (ascrivibile a Marcel e Idrissa) e con la guarigione di Arletty, che realizza il desiderio primo – ma intraducibile sul piano dell'*agency* – di Marcel.

Nel caso di *Terraferma*, ci troviamo davanti a un film il cui regime di focalizzazione appare più debole e frammentario. Lo sguardo dell'*autonomous camera* di Crialesse sposta di frequente l'ordine del discorso e del racconto, attraversando lo spazio comunicazionale del film e attivando un canale diretto e privilegiato tra Autore e Destinatario (lo spettatore reale). In numerose di queste traiettorie non-ad-altezza-d'uomo, e fin dalla sequenza d'apertura, l'occhio della cinepresa si/ci inabissa in un mare (elemento caro al regista di *Respiro*), panico, carico di connotazioni sacre e angosciose, infestato da presenze che presto impariamo a riconoscere in quelle delle migliaia di migranti periti nelle loro traversate clandestine attraverso il Mediterraneo, presenze alle quali Crialesse

sembra voler ancorare reiteratamente il proprio sguardo, in una sorta di controcampo dal basso (come nella sequenza che scopre il corpo di un migrante annegato, trasfigurato in una sorta di Cristo degli abissi). Tuttavia, mettere in valore il punto di vista, paradossale, dei migranti che popolano i fondali (o anche le superfici del Mediterraneo, nella sequenza alla George Romero dell'assalto alla barca di Filippo), non ci aiuta a superare quello che Albert Memmi chiamava *marca del plurale*, né dunque a restituirne dialogicamente l'*eteroglossia* delle voci, come ci ha confermato per altro verso la visione del *backstage* semiclandestino del film, *(S)compare*, girato da Antonio Tibaldi e presentato all'ultimo Torino Film Festival¹⁵.

Il fatto che Sara non figuri fra i soggetti di ancoraggio della focalizzazione (che rimane appannaggio di Filippo in prima battuta, ma anche di Giulietta e persino di Nino) rappresenta a mio avviso un elemento dirimente ai fini di un discorso sulla *politica della rappresentazione* di *Terraferma*. Credo possa essere definito come un'autoevidenza del testo filmico il fatto che, in tutte le sequenze in cui appaiono Sara e il figlio, il punto di vista poggia su altri attori, vale a dire sui loro salvatori (recalcitranti/militanti), di volta in volta Filippo, Ernesto o Giulietta. (Fa eccezione, ed è, in questo senso, una sequenza-chiave del film, la scena in cui Sara e il figlio, parlando naturalmente in Amarico, si confidano timori e aspettative circa l'incontro col marito/padre e le sue reazioni in ordine alla nascita della bambina, frutto come detto di una violenza). Non che la centralità di Sara sul piano dell'*immaginità*¹⁶ sia contestabile: penso per esempio al numero e alla forza dei suoi primi piani, alcuni dei quali configurabili come sguardi in macchina. Il fatto è che, ad analizzare le occorrenze testuali di questo personaggio sul piano dell'*agency*, una volta che si esaurisce quest'ulteriore tappa nel suo progetto migratorio, una volta cioè che *viene sbarcata* sull'isola insieme al figlio – grazie al ruolo determinante svolto da Ernesto – non si può fare a meno di riscontrarne un grado di subalternità e quiescenza pressoché assolute rispetto ai voleri e alle disponibilità degli ospiti italiani. Lo si può agevolmente verificare in tutti i momenti chiave che riguardano la sorte sua e dei suoi figli: per l'effetto di una serie – forse non autoconsapevole ma non per questo *innocente* – di operazioni di ellissi e sutura, nel film ospitanti e ospitati non si confrontano mai in ordine alle scelte concrete da fare

15. Mi permetto di rinviare il lettore alla mia recensione del film, che ho potuto vedere nella versione integrale, e non in quella mostrata a Torino. Cfr. L. De Franceschi, *(S)compare*, di Antonio Tibaldi, in "Cinemafrica. Africa e diaspora nel cinema", 28 dicembre 2011, in <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article1216>.

16. Uso questo termine nell'accezione nota di S. M. Ejzenštejn. Cfr. Ejzenštejn, *Organicità e immaginità*, in "Bianco e nero", 1971, pp. 7-8.

per portare avanti il progetto migratorio. Nella scena-chiave del confronto tra Giulietta e Sara, si evince come la seconda non sappia assolutamente come fare per raggiungere Torino e davanti a una Giulietta che, dopo aver enumerato le varie tappe che ancora aspettano Sara («È una parola. Forse non hai capito, c'è da passare il mare, devi prendere la nave, poi il treno, l'autobus, e che ti pare facile? Come ci arrivi tu a Torino?») conclude «Comunque a me non mi interessa come ci arrivi. L'importante è che te ne vai di qua», non sa far altro che allentare il comprensibile riserbo e raccontare parte delle indicibili sofferenze patite pur di far rimuovere a Giulietta le ultime, tenaci, resistenze a offrire aiuto, ma senza mai avanzare alcuna proposta concreta circa le modalità di proseguimento del viaggio. Per effetto di quest'andamento ellittico del racconto, Sara (e con lei Omar e la piccola Giulietta) si ritrova di fatto *agita*, messa letteralmente sul furgone e sbalottata prima sulla banchina da cui partono le navi per il continente, poi a casa e poi di nuovo in un altro angolo del porto, per finire imbarcata da Filippo sul peschereccio del padre. Oggetto-tramite di un *progetto* nebuloso, quello di Filippo, che si palesa apertamente solo nell'epilogo e nulla ha a che vedere con quello, migratorio, di Sara: conquistare compiutamente la condizione adulta, emancipandosi insieme dall'autorità del nonno e da quella della madre. Il *viaggio della speranza* di Sara prosegue, forzando un po' la mia lettura, solo perché il percorso di Filippo sembra oscuramente richiedere uno strappo decisivo, che va proprio nella direzione di sottrarsi a un regime di subalternità ed eterodirezione nei confronti della famiglia, ma questo gesto di (auto)emancipazione da parte di Filippo non comporta uno scarto significativo nei rapporti con Sara, che rimane subalterna, agita ed eterodiretta, anche nell'ultima tappa del suo arco di sviluppo come personaggio.

5. *Keep banging on the wall of the Fortress Europe*

L'impatto suscitato da questi e altri titoli recenti, riconducibili al filone dei *viaggi della speranza*, possiamo leggerlo come segno di una presa di coscienza da parte dei registi, circa l'involuzione che le politiche migratorie stanno imponendo ai processi di riconoscimento e inclusione dei e delle migranti. I film di Lioret, Kaurismäki e Crialesse segnalano l'emergenza di una consapevolezza diffusa tra gli autori del cinema europeo dell'impatto che le misure nazionali e comunitarie di lotta all'*immigrazione clandestina* stanno avendo sulla tenuta democratica e sulla progettualità stessa dell'Europa: pare infatti evidente, come scrive Alessandra Sciarba, che «i modelli di confinamento sperimentati dall'Unione Europea in tema di gestione delle migrazioni costituiscano il solo ambito in cui l'Europa politica appaia davvero una e unita, fondando i presupposti

di questa unità nella ridefinizione di chi è “alieno”, e quindi potenziale fonte di insicurezza»¹⁷.

D'altra parte, all'interno della filmografia recente sui temi delle migrazioni, segnalo il farsi strada di due campi d'indagine specifici, ma di tutta rilevanza nella fase attuale, che stanno lentamente diventando materia di sviluppo di indagini documentarie e reinvenzioni finzionali. Penso in particolare alla tendenza che mi permetto di denominare *fenomenologia del dispositivo*, incentrata sull'analisi dei modi di funzionamento dei centri di detenzione di migranti in condizione irregolare e più in generale del sistema di controllo integrato dello spazio Schengen¹⁸.

O ancora a film sulle *nuove forme di schiavitù* presenti nel mercato del lavoro interno ai paesi Schengen o a essi indirizzato, esercitate nelle «più informali “zone di concentrazione”, che si trovano di solito nei pressi delle aree industriali e soprattutto agricole di maggiore sfruttamento lavorativo della manodopera migrante»¹⁹.

Di fronte a una complessità sempre maggiore di questi fenomeni, film come *Welcome*, *Miracolo a Le Havre*, *Terraferma* – indipendentemente dalla loro forza espressiva e dalla loro efficacia patemica e comunicazionale, che ho volutamente tralasciato di affrontare – scontano evidenti limiti sul piano dei modi di rappresentazione, sollecitando processi d'identificazione con gli ospitanti piuttosto che con gli ospitati, e dipingendo soggetti migranti sostanzialmente subalterni, deboli, incapaci di sottrarsi alla tutela di un indigeno fuorilegge, per così dire. Senza contare che Lioret e Kaurismäki mettono in evidenza soprattutto il valore del diritto alla libera circolazione dei migranti, piuttosto che l'ancor più fondamentale *diritto a restare*, che spezza la coazione alla «mobilità forzata e implementata dai dispositivi di confinamento» di cui parla ancora Sciarba, parafrasando Engin F. Isin²⁰.

17. A. Sciarba, *Confini e concentramenti europei: la guerra al diritto di restare*, in I. Peretti, *Schengenland. Immigrazione: politiche e culture in Europa*, Ediesse, Roma 2010, p. 68.

18. Penso, sul versante dei film di finzione, ai citati *Last Resort* e *Lichter*, ma anche a *La blessure* (N. Klotz, 2004) e a *Illégal* (O. Masset-Dépasse, 2010), nonché ai documentari *CARA Italia* (D. Yimer, 2010), *La forteresse* (F. Melgar, 2008) e *Vol spécial* (Melgar, 2011). Auspico che la direttiva varata dal ministro dell'Interno Cancellieri nel dicembre 2011 per autorizzare l'accesso dei giornalisti ai Centri di identificazione ed espulsione e ai Centri di accoglienza per richiedenti asilo, stimoli i documentaristi a raccontare dall'interno questi luoghi di sospensione antidemocratica del diritto naturale.

19. I titoli ai quali mi riferisco sono, sul versante finzionale, *La promesse* (J.-P. e L. Dardenne, 1996), *Piccoli affari sporchi* (S. Frears, 2002), *La nostra vita* (D. Luchetti, 2010), *Sur la planche* (L. Kilani, 2011), e, su quello del *cinema del reale*, *El Ejido-La loi du profit* (J. Rhalib, 2007), *Il sangue verde* (A. Segre, 2010), *Schiavi* (G. Laganà, 2011). La citazione è tratta da: Sciarba, *Confini e concentramenti europei*, cit., pp. 70 ss.

20. Cfr. Sciarba, *Confini e concentramenti europei*, cit., p. 78.

Occorre a mio avviso che i cineasti si facciano carico di esprimere, per dirla con Isabella Peretti, un *pensiero forte* su questi temi²¹, partecipino con le loro storie ai *cantieri della democrazia* di cui parla Étienne Balibar, prendano posizione con nettezza contro un'Europa le cui politiche, negando l'*autonomia delle migrazioni* hanno l'effetto (alcuni sostengono ormai anche il fine) «non certo [...] di chiudere ermeticamente i confini dei “paesi ricchi” [ma] piuttosto quello di [...] produrre in ultima istanza “un processo attivo di inclusione del lavoro migrante attraverso la sua clandestinizzazione”»²².

Keep banging on the wall of the Fortress Europe, riprendendo il *refrain* degli Asian Dub Foundation, per un cineasta europeo non significa evidentemente (non solo o non tanto) incartarsi in una revisione costante degli stereotipi, o impegnarsi nella creazione di eroi positivi quanto garantire una dignità ai personaggi di migranti/soggiornanti, immaginare intrecci in cui essi risultino soggetti attivi e centrali sul piano della focalizzazione narrativa, serviti da una *politica degli attori* simmetrica. E magari, perché no, osare la sfida, necessaria e sacrificale, di incorporare il punto di vista del migrante²³.

21. Peretti, *Introduzione*, in Peretti, *Schengenland*, cit., pp. 18 ss.

22. S. Mezzadra, *Capitalismo, migrazioni e lotte sociali*, in Mezzadra (a cura di), *I confini delle libertà. Per un'analisi politica delle migrazioni contemporanee*, Derive Approdi, Roma 2004, p. 11.

23. Si tratta di una sfida a mio avviso sacrificale in quanto, assunta in tutta la sua radicalità, espone l'autore europeo a mettere in discussione le proprie certezze, facendosi carico di un vedere e di un esperire inevitabilmente irriducibili, e che garantisce molto più spesso fallimenti che riuscite, sul piano estetico prima ancora che commerciale. Cfr. L. De Franceschi, *Io sono Là-bas. Prove tecniche di liberazione dell'immaginario, dentro e fuori la fortezza Europa*, in “Cinemafrica. Africa e diaspora nel cinema”, 29 novembre 2011, in <http://www.cinemafrica.org/spip.php?article1210>.