

Racconti dal mare

La difficile rappresentazione del Sé nelle testimonianze mediali dei migranti

Le acque del Mediterraneo ogni giorno inghiottono le esperienze e i ricordi di molti migranti. E chi sopravvive, spesso, non trova uno spazio per far sentire la propria voce. L'Archivio delle Memorie Migranti risponde al richiamo di questa umanità dispersa, offrendole la possibilità di ricomporre in immagini e parole la propria storia di vita.

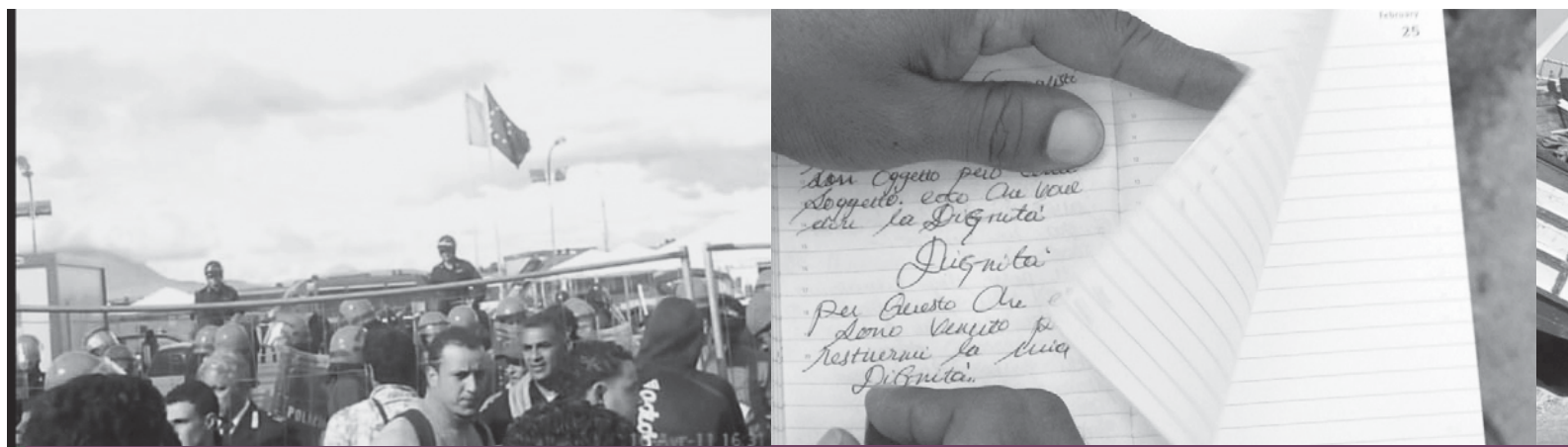
Alice Cati, Maria Francesca Piredda¹

Ancora di sommersi e salvati si parla oggi, all'indomani di una nuova ecatombe nel Mediterraneo. Memori della drammatica lezione che obbliga il *testimone integrale*, risucchiato dalle acque, a restare per sempre inascoltato, cerchiamo di conservare i brandelli della tragedia almeno attraverso il racconto di chi ce l'ha fatta. Negli ultimi anni si è sviluppato in diverse sedi un vero e proprio *apparato testimoniale*² focalizzato sulla raccolta di racconti orali, diari, video-testimonianze, affinché sia preservata la memoria di minoranze mutilate e soffocate dalla violenza della Storia passata e presente. L'inclinazione personale di questi testi determina da un lato l'aspirazione a creare una storia dal basso, dall'altro a intendere la testimonianza come una delle principali espressioni dell'autorappresentazione contemporanea. Ma in quale modo il soggetto migrante può accedere al racconto del sé? Quali segni possono fungere da mezzo per delineare una soggettività socialmente trattata non solo come subalterna, ma addirittura come *non-esistente*? Quale sguardo può rivolgere su di sé, chiedendo di essere ascoltato, l'*atopos*, colui che non dimora perché sta nello spazio liminare tra *essere sociale* e *non-essere*?³ Il problema dell'autorappresentazione è senz'altro centrale negli studi antropologico-culturali a partire dalla svolta postcoloniale. Si è infatti cercato per un verso di intraprendere un processo di degerarchizzazione del canonico rapporto tra *io* e *Altro*⁴, per l'altro di assumere la prospettiva della *rappresentatività*, ovvero della capacità dell'individuo di parlare in nome del proprio gruppo sociale. Questo duplice orientamento arricchisce uno scenario teorico per lo più improntato su un'idea essenzialista e feticista di soggetto, integrandovi l'assunto che dentro qualsiasi tentativo di autorappresentazione si trovano sia la *narrazione del sé collettivo* sia l'*autodocumentazione di una comunità*⁵. Alla luce di queste premesse, il presente saggio si pone dunque due obiettivi: primo, rileggere alcuni snodi teorici che aiutino a ripercorrere i punti dello storico quesito dell'antropologia visuale sulla reale accessibilità per l'Altro alle istanze di autorappresentazione mediale; secondo, comprendere attraverso l'analisi di alcuni video raccolti nella piattaforma Archivio delle Memorie Migranti come queste riflessioni riacquistino oggi un nuovo senso.

1. Scritture di vita: scivolamenti tra Sé e Altro

A partire dagli anni '70-'80, sotto gli influssi del postmodernismo, degli studi femministi e postcoloniali, il *life-writing*⁶ diventa uno strumento per abbattere il modello borghese di un soggetto individuale, unitario, coerente e auto-determinato (Io), risultato di un'amnesia culturale o censura nei confronti degli aspetti viscosi della realtà: desiderio, razza, potere sociale, emozione, corpo e così via. Matura così il progetto di rivendicare il diritto di dare voce alle minoranze, per l'emersione di contro-memorie marginalizzate, represses e dimenticate dai sistemi politici egemonici. Ne deriva inoltre l'implicita assunzione, riletta da più parti⁷, di un'opposizione categoriale tra *auto/biografia* e *life-writing*: la prima frutto di una tradizione modernista, al cui centro è posto il soggetto maschio/bianco/occidentale, spesso derealizzato in un puro stato di coscienza; il secondo concentrato a dare espressione a un soggetto *incarnato* e situato a livello storico, sessuale e sociale, il più delle volte piegato da esperienze vissute di perdita e vulnerabilità, mai ridotto alla sua mera singolarità esistenziale, bensì aperto a farsi attraversare dalla polivocalità del suo appartenere a una comunità che lo integra e lo trascende al tempo stesso. Alla base di questa orientativa, per quanto riduttiva, impostazione si pone il quesito più radicale, già introdotto da Spivak, sulla possibilità per il soggetto ex/post-coloniale o subalterno di poter parlare⁸ e, pertanto, di potersi rappresentare e raccontare senza essere inchiodato dentro gli stereotipi della cultura occidentale. Malgrado sussista il problema delle origini occidentali della stessa teoria sull'autorappresentazione, Spivak propone di leggere la scrittura autobiografica postcoloniale come prodotto di un soggetto che, attraverso sé, dà voce alla propria comunità, dando così luogo alla creazione di un testo partecipato prima e dopo da voci multiple⁹. Secondo Fisher, la progressiva diffusione di opere autobiografiche che, già dalla fine degli anni '70, mettono al cuore del discorso il problema dell'etnicità, impone agli studiosi una reinterpretazione dell'antico obiettivo del metodo antropologico: osservare gli altri attraverso di noi e noi attraverso gli altri¹⁰. Qualsiasi procedimento etnografico sviluppa insomma un atteggiamento bifocale perché adotta una strategia empatica volta a scrutare gli altri per spiegare processi del sé. All'inverso, la logica che mette in relazione il Sé e l'Altro scivola di frequente verso l'assimilazione dell'Altro al Sé, con la conseguenza di cogliervi solo ciò che è analogo o diverso da noi¹¹. Il vero salto teorico e metodologico avviene però nella sede dell'etnografia visuale. In un fondamentale saggio dedicato alla costruzione di un punto di vista soggettivo all'interno del film etnografico, MacDougall ripercorre la storia del cinema a vocazione antropologica al fine di vedere come il film sia in grado di assorbire i codici per comunicare l'esperienza soggettiva della *persona storica* nel passaggio dalla vita quotidiana alla sua rappresentazione, segnando così una continuità tra vita vissuta e rielaborazione simbolica. A partire da una prospettiva composita a livello analitico-testuale, l'autore organizza una serie di tipologie capaci di far affiorare per gradi diversi l'incontro con la soggettività, includendo tra le altre l'etnobiografia, l'osservazione, l'intervista e il film personale (*subjective camera*)¹². La varietà delle tipologie testuali rende ragione non semplicemente della flessibilità del mezzo filmico a incontrare i nuclei concettuali e metodologici del *life-writing*, ma anche della complessità intrinseca alla rappresentazione del Sé visto da un Altro, ovvero la coesistenza tra prospettiva soggettiva e prospettive di terzi. Se vogliamo, il film etnografico porta iscritti atteggiamenti ancora più radicali dal momento che coniuga le tracce della soggettività dell'osservatore etnografo con esplicite modalità di autodocumentazione visiva. Ma ancora viene da domandarsi: quando e come l'Altro ha la facoltà di autorappresentarsi? Perché il procedimento della camera soggettiva è realizzabile solo in occasione di una maggiore consapevolezza degli schemi culturali da scardinare e delle strategie testuali che li sorreggono? In altre parole, è possibile che l'Altro sia capace di rappresentarsi senza essere un filmmaker? Occorre ricordare che il film etnografico è l'esito di una cooperazione¹³, una dialettica tra Sé e Altro più che una reale trattazione della persona nella sua individualità.

Nell'epoca di massima espansione delle nuove forme autobiografiche realizzate in film e video, è l'autoetnografia come metodo di ricerca e scrittura a fornire un rilevante quadro interpretativo per studiare in profondità il processo di assimilazione del Sé all'Altro. Attingendo dal-



Harraguantanamo di Ilyess ben Chouikha

To Whom It May Concern di Zakaria Mohamed Ali

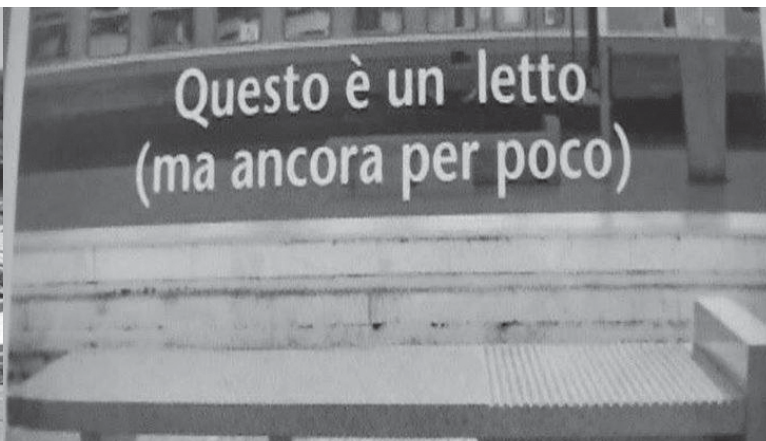
l'esperienza del *personal cinema*, letto come forma di etnografia sperimentale o postmoderna, Russell sottolinea come il film coniugato alla prima persona singolare sia in grado di restituire la dimensione corporea e performativa del sé, qui permutabile nel ruolo di parlante, corpo vedente e corpo visto. In questo modo si articola un'identità plurale, spaccata e coinvolta in una costante ricerca di sé e delle proprie idiosincrasie, anche e soprattutto attraverso la propria formazione culturale ed etnica. Per quanto aneli a essere un fermo punto d'origine delle proprie memorie, il filmmaker percepisce i propri slittamenti temporali e spaziali come momenti separati da ricomporre. Esperienze di esilio, immigrazione e transnazionalità, centrali in queste opere, piegano la storia di vita verso i temi della distanza (geografica e memoriale) e del movimento (viaggio, attraversamento, spaesamento)¹⁴. Il mondo della cultura visuale dentro il quale il soggetto contemporaneo è immerso ci consente inoltre di riattualizzare il dibattito critico intorno alla tradizionale autobiografia etnografica in duplice direzione. In primo luogo, una concezione estesa di etnicità, intesa come formazione culturale determinata non solo da orientamento sessuale, etnia, generazione, classe, ma anche dall'assunzione di un immaginario mediale contaminato culturalmente. In secondo luogo, una sempre maggiore disponibilità di tecnologie del sé utili a veicolare molteplici rappresentazioni identitarie e metadiscorsi sui propri impulsi autobiografici.

Rispetto a quest'ultimo punto, un'ulteriore estensione delle interpolazioni tra visibilità e *life-writing* è data dagli orizzonti della rete, all'interno della quale circolano molteplici forme di autorappresentazione, sintetizzabili con il termine *digital storytelling*. Oltre all'evidente accento autobiografico assunto dal racconto in prima persona, la praticabilità social di questi testi spuri fatti di immagini, parole, musica consente un'assidua condivisione dei contenuti, con la conseguenza di riaprire la riflessione sul potenziale democratico di una pratica *bottom-up*, il cui scopo primario è quello di «give marginalized groups a voice»¹⁵. Bisogna appunto considerare come la pratica del *digital storytelling*, inseguendo le intricate ramificazioni del *life-writing*, abbia iniziato a rappresentare un vero e proprio strumento per affermare una visione plurale sul passato e il presente, dedicandosi alla preservazione di memorie prima escluse dalle logiche politiche dominanti. Diverse istituzioni hanno favorito la nascita di archivi digitali consultabili online, dove sono raccolte videotestimonianze, autobiografie, storie di vita utili al riconoscimento delle minoranze. Tuttavia, pur nell'intenzione di agire come canale di costruzione culturale di una cittadinanza democratica, su simili pratiche grava nuovamente il dilemma sulla reale accessibilità per l'Altro a forme di autorappresentazione non tanto più autentiche, quanto più affini ai propri modelli culturali, alle proprie tradizioni espressive.

Detto altrimenti, è davvero consentito ai soggetti esprimere ed esercitare la propria *agency* nella costruzione di un'immagine di sé? Una volta che le piattaforme prestano la propria struttura ai contenuti forniti dagli individui, parlanti per sé o per la propria comunità, dove resta un mar-



To Whom It May Concern



Un core dentro stazione Termini di Samuel Cirpaci

gine per resistere all'eterodirezione? Come afferma Clarke, la nuova sfida oggi consiste nell'evitare che il processo di digitalizzazione delle memorie personali si presti a un esercizio neocolonialista di appropriazione, incline a selezionare solo in virtù di codici occidentali di valore ciò che è degno di essere conservato ed esibito in musei, archivi e biblioteche¹⁶ anche nella loro veste di vetrine *user-generated*. È quanto meno probabile che la libertà per il soggetto "emarginato" di agire e interpretare se stesso e la propria storia debba esercitarsi al di fuori di quei costrutti culturali come l'autenticità¹⁷, la trasparenza, ma più recentemente anche la presenza a sé e alla propria immediata comunità di appartenenza, esito di un andamento storico, sociale e politico in cui l'asse della bilancia ha continuato a pendere sempre dalla stessa parte.

2. Nella rete: l'autorappresentazione migrante nell'Archivio delle Memorie Migranti

Rispetto ad altri paesi l'Italia dimostra un certo ritardo negli studi sulla migrazione. O meglio, accanto a una consistente attenzione data al fenomeno dell'emigrazione italiana all'estero e dell'immigrazione interna, ben poco è stato fatto rispetto ai processi migratori in cui l'Italia è coinvolta quale paese d'approdo. I numeri e gli esiti spesso tragici della migrazione africana, a partire dagli anni '90 del secolo scorso, hanno ulteriormente sottolineato l'insufficienza di riflessione sia delle istituzioni – interessate soprattutto a imporre clausole più severe ai migranti – sia dell'accademia, incapace di leggere il dato al di fuori dello schema adottato per interpretare altri fenomeni, come la tratta degli schiavi o gli spostamenti lungo le rotte oceaniche. Contestualmente a questo vuoto, negli ultimi anni sono nati, su iniziative differenti, progetti online che si ripromettono, in linea generale, di ospitare il racconto dell'esperienza migrante attraverso la voce dei diretti interessati. Ci siamo accostate a uno di questi, l'Archivio delle Memorie Migranti, domandandoci con quali finalità sia nato; cosa i migranti video-raccontino della propria esperienza e con quali modalità; quale identità veicolino; e, da ultimo, se essi davvero *parlino*.

L'Archivio delle Memorie Migranti (Amm)¹⁸ nasce ufficialmente nel 2011, costituendosi poi in associazione di promozione sociale nel gennaio 2012, su iniziativa di ricercatori, registi, autori, operatori e mediatori culturali, migranti e non¹⁹. Si legge nello statuto che scopi dell'Amm sono, tra gli altri, «produrre, raccogliere, organizzare e diffondere» (punto 2, art. 4) i suoi contenuti, secondo i principi della gratuità e dell'*open access*, e «favorire la autorappresentazione dei soggetti migranti» (punto 3, art. 4) offrendo loro corsi di formazione, per esempio, sulle pratiche dei cerchi narrativi, dei laboratori di scrittura, delle videotestimonianze. Punto di partenza è l'adozione di quello che in antropologia è detto metodo partecipativo, ossia forme di collaborazione tra i soggetti promotori e i testimoni dell'esperienza migrante, al fine di rendere questi



ultimi in grado di autorappresentarsi secondo modalità proprie. Caratterizzandosi per la compresenza di immagini, suoni e testi, l'Amm si inserisce inoltre nell'alveo di contemporanei progetti di ipertesti antropologici²⁰, consentendo all'utente di esperire informazioni su più livelli e di muoversi secondo percorsi personali attraverso le sue pagine.

La sezione relativa ai film ospita al suo interno circa duecento titoli, relativi a un periodo che va dai primi anni '90 ai giorni nostri. Si tratta di lavori diversi, tutti accomunati dal porre la questione della migrazione come centrale: si va dai film di finzione di registi italiani e migranti ai documentari, ai diari di viaggio (di norma si tratta del montaggio di immagini scattate dal migrante con il proprio cellulare).

All'interno di questo materiale così eterogeneo abbiamo preso in considerazione i lavori documentari realizzati a ridosso della nascita dell'Amm, quindi dal 2011: di questi appena tredici sono realizzati da migranti e di loro solo tre sono strettamente ascrivibili alla forma dell'auto-rappresentazione. Si tratta di *Un core dentro stazione Termini* (Samuel Cirpaci, 2013), *To Whom It May Concern* (Zakaria Mohamed Ali, 2012), *Harraguantanamo* (Ilyess ben Chouikha, 2011). Di questi prenderemo in analisi solo gli ultimi due, dal momento che di *Un core dentro stazione Termini* il sito fornisce solo una breve sinossi. Nel gruppo facciamo rientrare, infine, *Ritorno a Lampedusa di Mahamed Aman* (2013), *story map* curata da Monica Bandella, con fotografie di Mario Badagliacca e testimonianza del migrante Mahamed Aman. Non avendo la possibilità di analizzare tutti i lavori singolarmente, proveremo a individuare alcuni elementi ricorrenti.

In primo luogo, nessuno è frutto dell'iniziativa del solo migrante: alle spalle c'è un percorso di formazione tramite laboratori di scrittura e regia audiovisiva di cui sono promotori associazioni italiane (*To Whom It May Concern*), oppure le immagini sono effettivamente realizzate dal migrante per immortalare la propria esperienza, ma montate da professionisti italiani (*Harraguantanamo*). Nel caso di *Ritorno a Lampedusa di Mahamed Aman* lo schermo è suddiviso in tre parti: su una striscia orizzontale (in basso) appaiono immagini di Lampedusa; cliccando su ognuna di queste, sulla destra dello schermo si apre una cartina geo-referenziata del luogo, a sinistra, invece, scorrono le parole di Mahamed Aman (che possono contemporaneamente essere ascoltate) e che sono i ricordi riaffioranti dalla visita ai luoghi. La natura di queste opere, del tutto coerente con i principi del video partecipativo, spiega anche il ripetersi di alcuni nomi alla regia e al montaggio in questi e in altri lavori ospitati dal sito, in particolare Dagmawi Yimer, mediatore linguistico e culturale etiope, e Zakaria Mohamed Ali, giornalista somalo, entrambi giunti alla regia, come altri, dopo seminari sulla video-narrazione e sul documentario. Non sempre, tuttavia, il sito fornisce informazioni adeguate circa le modalità con le quali tali laboratori si sono svolti e sui processi di *literacy*²¹ che hanno messo in atto.

Da qui il secondo aspetto d'interesse, ossia il grado di soggettività che i lavori mettono in gioco. Nei film dell'Amm raramente l'istanza autoriale parla in prima persona, o meglio, parla solo per sé. Nel suo ritorno all'isola di Lampedusa, Zakaria Mohamed Ali (le immagini sono girate da lui e da Dagmawi Yimer) in *To Whom It May Concern* parla della propria esperienza, ma da subito mostra un foglio sul quale sono trascritti i nomi di chi lo ha accompagnato nel viaggio dalla Libia all'Italia, e pronuncia quelli dei sei con i quali dice di essere in costante contatto. In visita al Cie (Centro di Identificazione e di Espulsione) dell'isola ammette di essere lì per sé, ma anche per un connazionale che là dentro ha perso tutto, le fotografie di una vita, i documenti che, unici, possono attestare la sua identità. Così, salito su una collina dalla quale può osservare tutto il Centro, sente la necessità di telefonare all'amico con il quale ha condiviso la detenzione, di fare per lui delle foto e in seguito un video con il suo cellulare. Si tratta del caso più significativo, ma l'impressione è che i registi migranti non parlino mai solo per se stessi, ma per una collettività data da tutti quelli che hanno condiviso la medesima esperienza (nello stesso momento o nel passato) e da quelli che la vivranno in futuro. Anche Mahamed in *Ritorno a Lampedusa di Mahamed Aman*, sollecitato dalla visita al molo (di cui la *story map* fornisce l'immagine), afferma: «Quando ho visto il gommone che era al molo mi ha mandato nel ricordo al nostro e ho iniziato ad avere l'immagine di 88 persone, i miei compagni di viaggio, e a mettere ognuno di noi nella postazione in cui era seduto allora. [...] Domani quando rac-

conterò ai miei figli e nipoti questo mi aiuterà a spiegare il significato di questo viaggio, quanto è stato duro e quante vite è costato».

Condividere, dunque, compartecipare all'esperienza altrui: è l'intento del soggetto migrante, ma anche l'invito fatto all'utente del sito.

Un altro elemento interessante riguarda i contenuti narrativi dei film. I migranti si soffermano sull'esperienza del viaggio e in particolare sulla condizione *in transit* vissuta all'arrivo in Italia: le settanta foto che compongono il diario di viaggio del tunisino Ilyess ben Chouikha in *Harraguantanamo*²² partono dalle coste della Tunisia e si concludono con le immagini scattate dal pullman che lo conduce al porto di Messina. Negli altri due progetti, invece, i soggetti migranti ritornano a Lampedusa, sui luoghi che hanno percorso al loro arrivo, dopo anni dal primo sbarco. Se il ritorno al luogo del trauma attiva memorie private e intensifica il sentimento di *displacement*, allo stesso tempo è proprio questo lavoro di ricollocazione di un'identità dispersa che dà al migrante maggiore consapevolezza di sé e della propria storia.

Un'ultima considerazione rimanda all'uso della voce e della lingua entro i film qui analizzati. Il migrante parla, si esprime in italiano (spesso stentato e fortemente connotato nella pronuncia), utilizzando la lingua d'origine solo quando dialoga con altri connazionali (e in questo caso le parole sono sottotitolate). Commistione di lingue, di voci, ma anche di silenzi. Con una forte valenza politica, di *advocacy*²³, spesso questi film vorrebbero esercitare sulle autorità competenti un'azione di denuncia e di pressione, e insieme reagire al silenzio (dei media, delle istituzioni, dell'opinione pubblica, del mare) che avvolge la vita e la morte del migrante.

3. Voci nel silenzio

Significativamente Naficy ha definito le opere filmiche di soggetti marginalizzati, esiliati e diasporici *accented cinema*, alludendo alla riconoscibilità di un cinema che fa dell'accento (inteso non solo a livello linguistico, ma anche stilistico, narrativo, produttivo) il suo tratto distintivo rispetto alla produzione dominante che è invece senza accento²⁴. L'*accented cinema* si caratterizza per una forte connotazione autobiografica: il regista, cioè, non può nascondere la propria presenza (reale o figurata) entro il film. Ma è noto anche quanto ampio sia lo spettro di autori e situazioni produttive tenute insieme da Naficy. Come definire, più nello specifico, l'accento delle produzioni migranti degli ultimi anni? Se la voce è il termine chiave per definire queste opere, come può essere declinata?

La prima prospettiva è quella, forse più ovvia, di voce come manifestazione di una presenza, di un esserci nel mondo, in uno spazio tra i discorsi (degli altri) e il silenzio. Le autobiografie migranti, nell'importanza data alla dimensione sonora, rispondono polemicamente all'egemonia del visivo tipicamente moderna, per tornare all'acusticità e alla commistione di elementi (scritte, immagini, parole) del premoderno e della postmodernità²⁵. Se dunque il linguaggio e la voce sono espressione dell'identità e se nessuno può parlare per l'altro²⁶, ecco che le opere video dei migranti occupano uno spazio e un vuoto che ha valore di testimonianza. Non solo, l'urgenza di dichiarare il proprio "esserci nel mondo" ci spinge a credere che il migrante non abbia l'intenzione primaria di parlare come individuo connotato etnicamente, sessualmente, socialmente ecc., ma "semplicemente" come uomo.

Si apre da qui una seconda considerazione rispetto alla voce. Ci pare, infatti, che dietro la singolarità del termine si intenda più spesso una pluralità: di storie, di identità, di uomini. Con questo non vogliamo solo alludere allo spostamento epistemologico dell'etnografia che, accettando la polifonia e il dialogo tra osservatore e osservato, ha messo in dubbio una scienza che aveva fino ad allora preteso di rappresentare le culture. Ma è soprattutto l'idea che ciò che le autobiografie migranti raccontino non rimandi direttamente ai soggetti parlanti, bensì al gruppo cui appartengono: «They do not so much remember for themselves as they remember in order to tell»²⁷. Lo scarto è, insomma, tra l'autobiografia di un soggetto piegato sul Sé e l'autobiografia di un soggetto che parla per altri come lui e per altri invitati ad ascoltare. Questo ci conduce alla terza e ultima considerazione rispetto alla voce, ossia la posizione di chi

ascolta, il ruolo del destinatario. Oltre all'atto del parlare, afferma Couldry, la voce allude, a un livello superiore di significazione, a un processo di riconoscimento per cui l'Altro esiste, ha il diritto di esprimersi²⁸ e pretendere una risposta. Ecco allora che le autobiografie migranti possono essere lette sia come «cinema of destitution», nei termini in cui testimoniano della sofferenza altrui, sia come «catalyst of change», cioè in grado di portare un cambiamento²⁹. L'uso della rete risponde pienamente a questa finalità, attivando processi di riconoscimento dell'esistenza migrante da parte di altri soggetti, ai quali si domandano forme di *responsiveness*³⁰, ossia di reazione. Rispetto all'autobiografia che si muove nei percorsi della memoria e del passato, quella migrante parte da qui per agire sul futuro.

1. Il presente saggio è stato elaborato in modo congiunto dalle autrici. In particolare, Alice Cati si è occupata della stesura della premessa e del paragrafo 1, mentre Maria Francesca Piredda ha scritto i paragrafi 2 e 3.
2. Bhaskar Sarkar, Janet Walker (eds.), *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, Routledge, New York-London 2010.
3. Cfr. Abdelmalek Sayad, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato* (1999), Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.
4. Nicoletta Vittadini, *Reti di computer, reti di culture: la presenza online dei migranti*, in Laura Bovone, Paolo Volonté (a cura di), *Comunicare le identità. Percorsi della soggettività nell'età contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 81-83.
4. Leonardo De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma 2013.
5. Cristina Balma Tivola, *Visioni del mondo. Rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di minoranze, produzioni collaborative*, Edizioni Goliardiche, Trieste 2004.
6. Il termine *life-writing* è stato impiegato per abbracciare un'ampia varietà di forme testuali legate al racconto di una storia di vita (autobiografia, biografia, *memoir*, diario, epistola, autofiction), Max Saunders, *Life-writing, Cultural Memory, and Literary Studies*, in Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies*, De Gruyter, Berlin-New York 2010, p. 321.
7. Michael J. Fischer, *Etnicità e arti postmoderne della memoria*, in James Clifford, George E. Marcus (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia* (1986), Meltemi, Roma 1998, p. 360; Sandra L.M. Rota, *The limits of postcolonial autobiography and the empowering capacity of life-writing for postcolonial subject*, «Linguae &», 1, 2009, pp. 47-63; Bart Moore-Gilbert, *Postcolonial Life-Writing: Culture politics and self-representation*, Routledge, London-New York 2009.
8. Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan Education, Basingstoke 1988, pp. 271-313.
9. Gayatri Chakravorty Spivak, *Three Women's Texts and Circumfession*, in Michelle Cliff, David Dabydeen, Opal Palmer Adisa, Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe (eds.), *Postcolonialism and Autobiography*, Rodopi, Amsterdam 1998, pp. 7-22.
10. M.J. Fischer, *Etnicità e arti postmoderne della memoria*, cit., pp. 272, 274.
11. Sulla relazione tra scrittura di sé e indagine antropologica, si rinvia a Carmelo Marabello, *Chi sono, dove sono, che cosa edito di me (in immagini e/o parole)* in Alice Cati, Glenda Franchin (a cura di), *L'impulso autoetnografico. Radicamento e riflessività nell'era intermediale*, «Comunicazioni Sociali», 3, 2012, pp. 404-416; e Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011, pp. 278-283.
12. David MacDougall, *The Subjective Voice in Ethnographic Film*, in Id., *Transcultural Cinema*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1998, pp. 93-122.
13. Simone Moraldi, *Decolonizzazione, de-gerarchizzazione, condivisione. Pratiche e forme di video partecipativo in Italia tra etnografia e cooperazione*, in L. De Franceschi, *L'Africa in Italia*, cit., pp. 221-236.
14. Catherine Russell, *Auto-Ethnography: Journeys of Self*, in Id., *Experimental Ethnography*, Duke University Press, Durham-London 1999, pp. 275-314.
15. Joe Lambert, *Digital Storytelling: Capturing Lives, Creating Community*, Digital Diner Press, Berkeley 2006, p. 4.
16. Sul nesso autorappresentazione e digital storytelling, si veda Knut Lundby (ed.), *Digital Storytelling, Mediatized Stories: Self-representations in New Media*, Peter Lang, New York 2008.
16. Margaret Anne Clarke, *The Online Brazilian Museu da Pessoa*, in Joanne Garde-Hansen, Andrew Hoskins, Anna Reading (eds.), *Save as... Digital Memories*, Palgrave Macmillan, New York 2009, p. 155.
17. Birgit Hertzberg Kaare, Knut Lundby, *Mediatized Lives: Autobiography and assumed authenticity in digital storytelling*, in K. Lundby, *Digital Storytelling, Mediatized Stories*, cit., pp. 105-122.

18. <http://www.archiviomemoriemigranti.net>. Il progetto è già stato parzialmente analizzato in S. Moraldi, *Decolonizzazione, de-gerarchizzazione, condivisione*, cit., pp. 231-234.
19. L'Amm è l'ultimo esito del progetto Confini, nato a Roma nel 2008 dall'associazione Asinitas con l'obiettivo di raccogliere e diffondere storie, memorie e testimonianze sui processi migratori e sui loro esiti. Cfr. Alessandro Triulzi, *Listening and Archiving Migrant Voices: How It All Began*, in Ulf Engel, Manuel J. Ramos (eds.), *African Dynamics in a Multipolar World*, Brill, Leiden-Boston 2013, pp. 51-66.
20. Sarah Pink, *Conversing Anthropologically: Hypermedia as anthropological text*, in Sarah Pink, László Kürti, Ana Isabel Afonso (eds.), *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*, Routledge, London-New York 2004, pp. 164-181.
21. Intendiamo, quindi, non solo il tipo di competenze tecniche fornite ai migranti, ma anche quelle di lettura, decodifica e contestualizzazione dell'immagine.
22. Le fotografie sono state scattate dal migrante, che è indicato quale regista, ma il montaggio è opera di Giulia Bondi.
23. Su Braden, *Participation. A Promise Unfulfilled? Building Alliance Between People and Government: Action Research for Participatory Representation*, paper presentato alla Conferenza *Staying Poor: Chronic Poverty and Development Policy*, Institute for Development Policy and Management, University of Manchester, 7-9 April 2003. http://r4d.dfid.gov.uk/PDF/Outputs/ChronicPoverty_RC/Braden.pdf
24. Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2001.
25. J. Clifford, G. E. Marcus, *Scrivere le culture*, cit., p. 37.
26. Iain Chambers, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale* (1994), Meltemi, Roma 2003, p. 141.
27. Trinh T. Minh-ha, *Elsewhere, Within Here: Immigration, Refugeeism and the Boundary Event*, Routledge, New York-London 2011, p. 28.
28. Nick Couldry, *Rethinking the Politics of Voice*, «Continuum: Journal of Media & Cultural Studies», XXIII, 4, agosto 2009, pp. 579-582.
29. Luke Pearce, *Something is Missing: Postcolonial Cinema and the Displacement of the "Migrant" Subject*, «Interventions», XIV, 3, p. 334.
30. N. Vittadini, *Reti di computer, reti di culture: la presenza online dei migranti*, cit., pp. 81-83.

Alice Cati è ricercatore a tempo determinato presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. È autrice di numerosi saggi in volumi e riviste nazionali e internazionali, nonché di due volumi monografici, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private, 1926-1942* (2009) e *Immagini della memoria* (2013). Di recente ha curato due numeri monografici: *Archives in Human Pain. Circulation, Persistence, Migration*, con Vicente Sánchez-Biosca («Cinéma & Cie», 24, 2015) e *(En)gendered Creativity – Actors Agencies Artifacts*, con Mariagrazia Fanchi e Rosanna Maule («Comunicazioni Sociali», 3, 2014). Attualmente, collabora come redattore per la rivista «Cinéma & Cie».

Maria Francesca Piredda è docente di Istituzioni di storia del cinema presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e dirige, nello stesso ateneo, il master in comunicazione e marketing del cinema. Ha conseguito un dottorato in Studi cinematografici e teatrali presso l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna (2008) e ha pubblicato diversi saggi su rivista e opera collettanee. I suoi lavori più importanti sono *Film & Mission* (2005) e *Sguardi sull'Altrove. Cinema missionario e antropologia visuale* (2012). I suoi principali campi di ricerca sono i rapporti tra il cinema e la critica, cinema e antropologia visuale, cinema e Sound Studies.