

MORIRE E RI-NASCERE
ESTREMI DI STORIE MIGRANTI NEL CINEMA

Gino Frezza

Dal tempo delle origini, il cinema ha dedicato a coloro che migrano un'attenzione privilegiata. Negli ultimi trent'anni le immagini filmiche restituiscono la materia dei processi migratori nella sua grande complessità, sociale, storica, antropologica, esistenziale. Il saggio elabora una prospettiva d'analisi del rapporto fra cinema e migrazioni e, in particolare, individua tre modelli di narrazione filmica che rivestono un particolare significato nel cinema e nella fiction dell'ultimo ventennio.

Parole chiave

Cinema; Migranti; Modelli narrativi filmici

TO DIE AND TO BE REBORN
EXTREMES OF MIGRANT STORIES IN CINEMA

From the time of its origins, cinema has dedicated special attention to those who migrate. In the last thirty years, the filmic images return the material of migratory processes in its great complexity, social, historical, anthropological, existential. The essay elaborates a perspective of analysis of the relationship between cinema and migration and, in particular, identifies three models of filmic narration that have particular significance in cinema and fiction of the last twenty years.

Keywords

Cinema; Migrants; Filmic Narrative Models

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/12003>

MORIRE E RI-NASCERE
ESTREMI DI STORIE MIGRANTI NEL CINEMA

Gino Frezza

Fin dal tempo delle sue origini come medium di massa, il cinema ha dimostrato di saper disporre sullo schermo racconti segnati dalle frontiere estreme della vita in relazione con la morte. Ha mostrato tali frontiere e le ha tradotte in immagini sonore che hanno coinvolto gli spettatori in modo intenso, ma il rapporto vita-morte riguarda il medium filmico fino al livello della stessa configurazione dell'immagine.

Nel cinema, questa si compone, da un lato, di trasparenze che sfaldano l'illusione di una presunta oggettività del processo di vedere e, dall'altro, di una mobilità in grado di superare ogni ostacolo al processo di *cosa e come* vedere. Questa duplice caratteristica – mobilità e trasparenza – si rivela quasi una porta d'accesso, sorta di immaginaria introduzione ai punti dove vita e morte si affacciano l'uno di fronte all'altra. L'immagine filmica è come una regione intermedia fra vivere e morire, quella “zona del crepuscolo” dove la vita si allunga fino all'ultimo dei suoi passi e, intanto, la morte si affaccia tentando di ghermire il vivente. E dove, viceversa, la morte può essere (temporaneamente) fermata per la resistenza del vivente a sostenere sé stessa oltre ogni prossimità del mortale.

La qualità di un tale diaframma posto in essere dall'immagine del cinema è fondata sulla costituzione virtuale che l'immagine fornisce ai corpi e agli habitat da questi praticati: i corpi (o, più precisamente, le immagini che restituiscono la percezione di corpi in azione, i quali sono soggetti, come qualsiasi altra parte dell'immagine, alla trasparenza) possono dunque smaterializzarsi o ri-materializzarsi (come parte dell'immagine, appunto) in dimensioni variate; gli habitat si dimostrano, conseguentemente, permutabili, ri-dimensionabili, se e quando occorre, al mutare di apparenze che danno l'illusione di realtà, mentre invece questa di fatto si rivela inconsistente, soggetta alla metamorfosi (incessante) della trasparenza di cui, come s'è detto, l'immagine è costituita.

Da un lato, quindi, il concetto del morire, per i corpi che risiedono nelle immagini filmiche, è una convenzione che, tanto può rivelarsi drammaticamente stringente, quanto mostrarsi saldata e serrata al regime illusorio che la trasparenza dell'immagine ha fatto percepire come solido e concreto. Regime illusorio che dunque svanisce o si trasforma appena la trasparenza si mostra, seguendo l'altra caratteristica dell'immagine (la mobilità), agendo nella qualità di piano della dissolvenza, trasmutazione, compresenza, e attraversamento molteplici, degli strati d'esistenza dell'immagine, ossia di quegli spazi e tempi che s'intersecano e si diramano in direzione varie – che possono essere centrifughe o, altresì, al contrario, centripete.

In questi passaggi della trasparenza e della mobilità dell'immagine, sono i concetti del vivere e del morire a mostrarsi quali occasioni non-definitive dei piani di realtà dell'immagine; in tal senso essi stessi risultano convenzioni che aprono il campo alla dimensione ipotetica delle narrazioni. Dimensione che, da un lato, rende queste ultime il risultato di predizioni non completamente identificabili come realtà irreversibili (l'immagine, essendo metamorfica, trasparente, duttile, rende reversibili sia gli spazi che i tempi, quindi il vivere e il morire), e dall'altro esalta la qualità ammirevole, unica e singolare delle storie narrate. Questa esemplarità s'impone per il fatto che, fra le varie dimensioni transitorie e trasparenti delle immagini, il racconto stabilisce una priorità di funzione: il tragitto fra vita e morte disegna un tracciato di vivissime identificazioni e di pregnanza del senso.

Diaframma di passaggio, soglia di mutazione fra vita e morte, di attraversamento nel senso duplice (non solo la vita nella morte, ma anche l'inverso), la tensione che si staglia dentro l'immagine del cinema non è assegnabile a qualsiasi esistenza, ma particolarmente a quelle poste sui bordi ultimi della civilizzazione, o di fronte ai fondamenti della comunità umana. L'immagine filmica accende sé stessa e rivela la sua conformazione originaria quando è situata su un doppio estremo margine: quello dove la civiltà degli uomini sfida la natura e sonda le sue possibilità di resistenza e di convivenza, o quello dove la profondità e le radici della comunità di uomini e donne sono messe di fronte alla scelta di *dar valore alla relazione* con l'altro – o, in alternativa, di abbandonarla.

Molti racconti del cinema (classico, moderno, postmoderno e, oggi, post-umano) non a caso hanno per oggetto queste dimensioni ultime del rapporto fra vivere e morire e, ancora, fra tali racconti, quelli incentrati sulle condizioni affrontate dai migranti nei lunghi viaggi dal paese di origine alla terra d'arrivo consentono agli spettatori di percepire cosa significhi esperire la zona liminare fra vita e morte.

L'esemplarità delle storie di migranti che, nel cinema, toccano, superano, attraversano (e talvolta no, restando bloccate o vinte, come può succedere appunto quando si percorrono i limiti) le soglie fra il vivere e il morire consiste, dunque, non soltanto in situazioni collocate nel divampare di conflitti geo-territoriali o socio-politici fra paesi, comunità e organizzazioni, ma anche (qualche volta, soprattutto) in questo insieme di piani dimensionali delle narrazioni. Fra vivere e morire, intrecciati inestricabilmente nella connessione repentina dall'una all'altra, le storie di migranti hanno la capacità di stare nel fondo del senso delle immagini, di far percepire i limiti per cui gli spettatori di tali storie sono chiamati fin nella loro più intima verità e nella dialettica delle scelte etiche che tali racconti pongono in gioco.

Per questi motivi il cinema da un lato assume, legittimamente, le storie dei migranti come fortemente emblematiche, biografie viventi immerse in spazi e ambiti sociali altamente incerti e rischiosi e dunque scatenanti emozioni primarie; dall'altro le storie dei migranti sottolineano le condizioni socio-politiche del vivere contemporaneo. Poste ai bordi fra occidente e oriente, nord e sud, credenze religiose e abitudini sociali, fra sopravvivenze e propaggini attuali del "vecchio" colonialismo mutato in "nuovo" (Denunzio e Salvador 2019), queste storie impattano sia con quei punti di sutura fra differenti modelli antropologici e regolamentazioni sociali (quindi: un terreno che permette ponti, comunicazioni, condivisione fra diversi), sia con l'alterità radicale che si manifesta fra opzioni culturali e atteggiamenti individuali collocati su sponde irriducibili a porsi in discussione o a mutare di segno durante il cambiamento imposto dallo spostamento migrante.

Il cinema narrativo – non di meno quello italiano, su cui Brunetta (2009), Cincinelli (2011), Gianturco e Peruzzi (2015) – ormai raccoglie tali esemplarità dei tragitti di vita dei migranti e ne coglie l'ampia varietà con cui questi urtano con le

forme di vita dell'Occidente; mette in scena, e in immagine, come i migranti permeano le dimensioni economiche, i paesaggi culturali, gli incroci e gli innesti fra modelli comportamentali, idee e concezioni simboliche, reazioni psicologiche, attitudini e abitudini sociali, nell'incontro-scontro fra migranti e uomini e donne dell'Occidente – segnatamente europeo (La Rocca *et al.* 2020). Nelle storie di migranti, non vi sono confini invalicabili, e il cinema quindi sposa magnificamente l'interesse per la possibilità di introdurre le diverse percezioni del nuovo che, durante o alla fine del viaggio dei migranti, accompagna l'attraversamento dei confini, il realizzarsi di un passaggio verso l'ignoto, il quale a sua volta in tal modo si rivela una faccia normale dell'esistenza quotidiana delle società contemporanee.

Le storie di migranti, quando attraversano i bordi fra vivere e morire, possiedono il potere di svelare le croste abituali delle coscienze, intossicate dagli habitus normalizzati o da credenze radicate, a fronte di necessità primarie dei migranti (sopravvivere all'esodo, ritrovare i propri cari allontanati da guerre o da faide tribali, riprendersi l'orizzonte del futuro schiacciato da violenze e da massacri, ecc.).

Le storie dei migranti contemporanei danno al cinema lo spazio tipico delle narrazioni di frontiera; si tratta, in grandissima parte, di viaggi, costituenti un oltrepassare confini e paesi, un mutare di condizioni di vita e di adattamenti, talora temporanei, tal altra invece irreversibili, varcando in modo intenso e spesso drammatico le identità di partenza. Da un lato, le migrazioni sono un soggetto eminentemente cinematografico (Frezza 2013), ossia danno modo di associare spazio e tempo in una dinamica di trasformazione, crescita e maturazione dei personaggi, dall'altro quel che vale nel processo della migrazione è la condizione morale, l'acquisizione di una coscienza che si rivela edificante per come supera sfide, difficoltà e avversità, specialmente se queste non sono provocate da cause naturali ma da volontà umane contrarie, che quindi restano il vero banco di prova del migrante. Non ultimo elemento di grande valore per il cinema, la relazione del migrante con colui/colei/coloro che lo accolgono/rifutano/avversano in Occidente è come quella fra gli individui cosiddetti “normali” e i freak: è lo sguardo del *compagno segreto* (Fiedler 1981), ossia lo sguardo dell'altro che pone in discussione l'identità più profonda

dell'occhio che osserva, il quale da quel momento non può più considerarsi uguale all'istante prima.

Tre modelli filmici

L'esemplarità delle storie filmiche di migranti non segue traiettorie standard. Può succedere, in qualche commedia, che il personaggio dell'emigrante (spesso egli è già arrivato in Occidente, dove vive una condizione precaria, fra clandestinità ed esclusione) conduce a un ribaltamento delle aspettative abituali sui modi di intendere o incasellare le figure di coloro che attraversano i paesi dell'Occidente, quindi smascherando stereotipi spesso involontari ma persistenti; facendo ciò, la commedia può quindi costituire essa stessa un meccanismo consolidato ed efficiente di rovesciamento di prospettiva. Ma, solitamente, nei film sui migranti non vi sono traiettorie comuni, né percorsi narrativi ripetibili che consentano di riconoscere un "genere" né ricorrenze frequenti che nutrano tali narrazioni.

Non vi sono scenari usuali se non quelli del viaggio e della tenacia (o del coraggio, imposto dalle circostanze) con cui i migranti sfidano guerre e violenze, povertà o desolazione, emarginazione o sconfitta, estraniamento o disconoscimento. Vi sono alcuni film in cui i migranti sono ormai penetrati, seppur non-integrati se non in apparenza, nello scenario post-metropolitano di oggi, ma la loro condizione è colta nella sospensione delle forme di vita, nella dis-avventura per la quale essi risiedono come in un purgatorio senza redenzione possibile, se non a prezzo di paradossi e squarci improvvisi che rivelano drammi sottesi e insopportabili ingiustizie. In storie siffatte, la relazione fra vita e morte si scioglie, visibilmente, nella differenza fra esistenza materiale e identità, fra sparizione nel fuori campo dell'appartenenza civile e bisogno di una redimibile dignità delle persone. Si tratta di contraddizioni che pervadono molti racconti cinematografici, ma non vi sono registri narrativi abituali, tutto avviene nella variazione singolare, nell'unicum al quale, infine, ogni storia di migrazione è ricondotta.

Possono esservi tuttavia dei modelli, ossia possibilità narrative nelle quali gli estremi fra vita e morte rivelati dalle storie dei migranti mostrino qualcosa di profondo, di non-dimenticabile, che riporti a significati primari, a un piano dove il migrante e la sua biografia pongano in questione radicale la civiltà che consente l'avverarsi di tali piani di realtà.

In questa sede individuo tre modelli, che mi appaiono particolarmente significativi.

Lo sguardo retroverso

Il documentario – una forma di cinema che si approssima molto ai contesti inquadrati e alle condizioni di vita antropologiche di coloro che vengono ripresi e, spesso, intervistati – in molti casi ha saputo restituire le biografie singolari di chi ha migrato, rendendole occasioni sperimentali di nuova narrazione; ha potuto descrivere spaccati esistenziali, contesti difficili e talora contrari a ogni logica o diritto, e qualche volta ha potuto perfino ricostruire le dinamiche di potere che si accendono a ridosso dei fenomeni migratori. Il documentario – talvolta, suo malgrado – può essere un'arma militante a favore o contro certi determinati processi sociali; più spesso, è atto di accusa, descrizione talvolta impietosa, senza remore, e a volte può essere empatica, ossia approssimarsi con grande capacità emotiva alle sofferenze o alle contraddizioni evidenziate in trame d'immagini e di suoni. Ma il documentario – che, per principio, non ha itinerari precostituiti, essendo la sua vocazione quella di dispiegare la varietà del mondo nella sua plurale e molteplice estensione – può anche mostrare i lati insospettati della realtà, per esempio rovesciando l'idea stessa della migrazione, gettando sguardi all'indietro, scoprendo contraddizioni impreviste.

È il caso di *Aicha è tornata* (Tormena e Baigorria 2010), film che consta di interviste a donne marocchine tornate – al contrario – in Marocco dall'Italia, dove hanno vissuto vari anni. Lo sguardo dell'indagine è quindi rivolto nella direzione contraria a quella abituale delle migrazioni verso i paesi dell'Occidente, cogliendo in tal modo il senso imprevedibile di viaggi all'incontrario, dove è il tema del ritorno a

casa, o della differenza antropologica, che esplode come contrasto difficile da portare a un livello di conciliazione.

Fra le donne intervistate in questo film, una ha un volto non dimenticabile, perché ha non più di dodici anni, è poco più che una bambina, e durante il film lei non si esprime in arabo, ma in un perfetto italiano. La piccola donna, Aicha, ha vissuto tutta la sua infanzia a Milano, si sente in tutto e per tutto italiana, è anzi felice di potersi esprimere davanti alla macchina da presa in quella che lei ritiene “la sua lingua”, e non fa altro che desiderare di tornare fra i suoi coetanei, i piccoli amici coi quali ha passato gli anni della scuola, coi quali si riconosce in una prospettiva che, invece, lei, nel paese di origine dei suoi genitori, non trova, perché non si conforma alla sua più profonda verità personale. Tuttavia ella non ha nostalgia ma la consapevolezza che, appena maggiorenne, compirà il suo viaggio di ritorno dal Marocco all’Italia.

La storia di Aicha colpisce perché la sua è una migrazione al contrario e perché la giovanissima età della ragazza italo-marocchina rende il personaggio estremamente singolare e attraente: ogni sistema di valutazione del profilo biografico del migrante è rovesciato di segno, in special modo il desiderio della giovane Aicha di tornare in Italia assume i toni, del tutto giustificati, di una sottrazione di identità capitata a un essere al quale è stato tolto il suo contesto originario (nascita, lingua, cultura, contesti amicali, passioni e desideri dell’infanzia).

La condizione di morte-rinascita della giovanissima Aicha è contenuta nel contrasto che lo spettatore coglie fra l’aspetto esteriore della piccola donna e lo sguardo di lei quando viene intervistata. Uno sguardo sorridente eppure malinconico, sottilmente disperato ma tuttavia sempre vitale, che pone in radicale questione non soltanto la decisione dei genitori di tornare in Marocco (migrazione al contrario) ma soprattutto l’identificazione dell’essere migranti nell’avverarsi esclusivo di bisogni primari dell’esistenza (sopravvivenza, esilio, esodo da guerre ecc.). Aicha dimostra che migrare può essere una prigionia inversa alla libertà di vita concessa a coloro che nascono e si radicano in una terra e in una cultura, e ai quali può capitare di venire espropriati della loro più intima identità; il paradosso è che ad Aicha tutto ciò accade senza nulla togliere al dramma che, inevitabilmente, il suo viaggio a ritroso implica

(neppure se parzialmente redento dalla vitalità infantile e innocente del suo sguardo, che resta fissatamente retroverso).

L'epica tragica

Uno dei capolavori del cinema sui migranti è *Welcome* (Lioret 2009), la cui storia è collocata a Calais, ossia la città dove il controllo sui passaggi per nave dalla Francia all'Inghilterra da parte di migranti non autorizzati è quasi poliziesco e dove coloro che tentano di passare dall'altra parte della Manica rischiano tantissimo, forse più che nel lungo e tribolato viaggio vissuto dal lontano Oriente, o dal profondo Sud, fino in Europa. È il caso del giovane curdo, Bilal, che, giunto a Calais dopo un viaggio iniziato dall'Iraq e fatto senza mezzi (praticamente, a piedi) e durato mesi, vorrebbe raggiungere l'Inghilterra per ricongiungersi con la fidanzata, Mina, dalla quale si è dovuto separare tempo prima, quando ella ha potuto trasferirsi dall'Iraq a Londra con la sua famiglia.

I tentativi falliti di partire in nave da Calais per Londra da parte di Bilal creano la circostanza del contatto con Simon, un francese maestro di nuoto, dal quale il giovane curdo riceve sostegno e attenzione fraterna, al punto da insegnare a Bilal le tecniche del nuoto di fondo. Simon non può però sospettare che l'intento di Bilal (dopo che questi ha verificato che non è possibile superare i controlli per entrare, senza autorizzazione, sulle navi che fanno spola da Calais a Dover in Inghilterra) è tentare la traversata a nuoto della Manica.

Per oltre la metà della sua durata, il film di Philippe Lioret compone con molta accuratezza le relazioni fra i personaggi: Bilal in rapporto con Simon, con la puntuale e non occasionale conoscenza che questi fa della tenacia con cui, durante le lezioni impartite nella piscina dove egli lavora, il giovane curdo si impegna nel nuoto di resistenza, scoprendone le grandi qualità, sia fisiche che, specialmente, morali; Simon, descritto caratterialmente nel momento della difficile relazione con la moglie, con la quale sta per separarsi, anche se entrambi condividono l'aiuto e l'empatia verso i migranti, al punto che Simon rischia una condanna per traffico di clandestini; Bilal, nel rapporto telefonico con Mina, la giovane che egli intende raggiungere a Londra,

ignaro del fatto che intanto la famiglia di lei ha predisposto un matrimonio di convenienza con un altro uomo.

Ma, nell'ultima parte, il film tocca un vero e proprio vertice drammatico. Bilal intraprende, da solo, e senza alcun preavviso né assistenza, l'impresa della traversata a nuoto del Canale. Deve fare la traversata segretamente, perché il suo sforzo va tenuto nascosto, soprattutto alla guardia marina britannica che sorveglia le coste inglesi, impedendo che qualcuno possa toccare terra senza autorizzazione.

L'attraversamento a nuoto, in condizioni meteo avverse, in un mare che pare ghermire la sagoma in tuta del giovane, mentre falca con le sue braccia le onde con regolarità, fornisce al film una levatura epica indiscutibile; lo sforzo del giovane è la sfida di un piccolo uomo contro una Natura decisamente invitta, ma, proprio per questo, il suo tentativo mostra il grado assolutamente unico dell'impresa ammirevole, dell'impeto e della forza con cui l'inconsapevolezza giovanile di Bilal si salda con il desiderio di realizzare il proprio scopo senza tentennamenti né condizioni. L'avventura di Bilal (nel senso vero del termine: slancio verso l'ignoto, impresa audace e singolare, sforzo immane e periglioso) squarcia il velo con cui l'Occidente maschera la verità; lo sforzo titanico di Bilal mostra, fino in fondo, come la condizione dei migranti *sia sempre* sulla soglia fra vita e morte, annullamento di sé e rinascita, a dispetto delle leggi e delle politiche che pensano di fermare un flusso vitale che, al contrario, non può essere arrestato. Ciò, anche se l'impresa di Bilal ha un esito tragico e anzi proprio per questo: nonostante il giovane grande nuotatore sia costretto a immergersi in profondità per sfuggire alla guardia costiera inglese, non riemergendo più dalle acque della Manica, resta la testimonianza con la quale la sua epica avventura impartisce un insegnamento perentorio in merito alla necessità di battersi fino in fondo per il proprio destino. Pur nella sua amara conclusione, l'epica tragica di Bilal travalica la morte del personaggio, diviene un'icona non degradabile che ne profonde il senso in coloro che hanno avuto modo di dividerne, sia pure parzialmente, il progetto di vita (come accade a Simon, che raggiunge la fidanzata del giovane curdo a Londra, descrivendole gli ultimi giorni del suo promesso, vinto soltanto da forze naturali più grandi di qualsiasi legge umana).

Incognite dell'imbarco

Il cinema tarda ad affrontare in modo narrativamente dettagliato le situazioni vissute dai migranti sul punto di passaggio dalla terra al mare, mentre lasciano Africa o Asia per giungere in Occidente. Vi sono film che direttamente visualizzano il viaggio in mare, scrutando in modo analitico i barconi che ondeggiano carichi di persone, o inscenando i naufragi e le conseguenti perdite di vita in mare. Altri film affrontano il difficile e vasto tema (dalle forti implicazioni sociali, religiose, politiche ecc.) delle relazioni che i migranti tessono con i territori nei quali giungono numerosi.

Invece è il punto di passaggio, sono le situazioni di raccolta dei migranti, sotto il controllo dei trafficanti che li imbarcano su gommoni o navi-carrette lacere, il punto mancante, la zona visiva ancora per qualche ragione messa fuori campo, come se invece non fosse il momento saliente a sancire l'abbandono della terra natia, o viceversa l'inizio della speranza, la sponda su cui pervengono aspettative e dove si misura lo slancio del trasferimento da una terra all'altra, il culmine di sacrifici spesso tesi allo spasimo.

Si tratta di momenti che si rintracciano a volte come parti di altre narrazioni, in pochi minuti e sequenze, parti di racconti più estesi e talora eterogenei; questi momenti possono sembrare minoritari, e invece al loro interno il filo sottilissimo che lega vita e morte nel percorso dei migranti si palesa in forma quasi sanzionatoria.

Per esempio, la spiaggia dei trasferimenti su gommone, in una località marina della Turchia, viene mostrata nel corso di una lunga sequenza del sesto episodio della prima stagione di *Jack Ryan* (Cruse e Roland 2018), tratta dai romanzi di Tom Clancy, dove il personaggio di Ryan è interpretato da John Krasinski¹. Nello svolgersi di una storia di spionaggio e di indagine del FBI contro un terrorista islamico (uno sceicco arabo), Jack Ryan comprende che la moglie dello sceicco si è distaccata dal marito, che sta fuggendo da lui e che, costretta a lasciare il figlio maggiore con il padre, sta invece portando con sé le due giovanissime figlie. La donna – dopo essersi soffermata in un campo profughi nel quale, usando astuzia e ostinazione, salva le due figlie da un

¹ In precedenza, nel cinema, il personaggio di Jack Ryan è stato interpretato da Alec Baldwin (*Caccia a Ottobre Rosso*, 1990, regia di John McTiernan), Harrison Ford (*Giocchi di potere*, 1992 e *Sotto il segno del pericolo*, 1994, entrambi con la regia di Philip Noyce), Ben Affleck (*Al vertice della tensione*, 2002, regia di Phil Alden Robinson), Chris Pine (*Jack Ryan – L'iniziazione*, 2014, regia di Kenneth Branagh).

rapimento e da uno stupro da parte di spietati contrabbandieri – riesce ad arrivare su una spiaggia della Turchia dove, da container trasportati da camion, vengono fatti scendere frotte di uomini donne e bambini, in procinto di essere collocati su gommoni pronti a solcare il mare, da quella che appare essere un'organizzazione dedita al trasporto di migranti, ben strutturata e militarizzata. Nel contempo Ryan giunge nella medesima spiaggia, con la speranza di intercettare la donna e poterla reclutare. La situazione è tesa, frenetica e critica. I profughi sono condotti sulla spiaggia e allineati prima dell'imbarco, dove indossano salvagenti di colore rosso; la moglie dello sceicco e le due figlie penetrano velocemente in una fila e si dispongono a salire su un gommone. Ma un terrorista mandato lì a cercare la donna da parte dello sceicco individua lei e le due figlie. Si innesca così una dinamica d'azione molto rapida in cui Ryan, quando le donne vengono tirate fuori dalla fila da parte degli sgherri dello sceicco e trascinate a forza verso un furgone, può agire per salvarle. Vi riesce, alla fine, ma per questo servono, più della sua determinazione, le manovre e le trattative messe in atto con i trafficanti da un suo collaboratore islamico, fiancheggiatore dei trafficanti e dalla dubbia reputazione. E soprattutto, mentre la situazione della donna e delle sue figlie si ricompone e queste si avviano con Jack Ryan verso la salvezza, intanto sulla spiaggia continua imperterrita, e indifferente, la serie di allineamenti con cui i migranti vengono imbarcati: pedine, colorate di rosso, che intraprendono un'avventura piena di rischi e di incognite. Questi migranti hanno una soggettività che appare ridotta quasi a zero (l'azione del mettersi in fila è ritmata come in un meccanismo seriale), ma è insieme evidente che non è propriamente così: vi sono, al contrario, partite di potere disposte sulla disponibilità dei soggetti migranti a dare tutto, pur di lasciare la terra di provenienza e di affrontare il mare.

L'immagine e la scena sono molto chiare. Jack Ryan è penetrato in un ambiente che non si ferma davanti a nulla, dove la piccola storia della donna araba e delle giovani figlie è solo un piccolo pezzo di un mosaico ben più grande, che non ha soste e non teme concorrenti. Dove il mercato che scambia vite ed esistenze in cambio di danaro non paventa alcuna politica avversa (i mercanti dei gommoni agiscono al riparo da qualsiasi opposizione o manovra contraria). E dove, tuttavia, la speranza di vita colma

(in qualche modo inesplicabile, a noi occidentali) una tangibile differenza con il rischio di morte, spingendo i migranti ad accettarne la possibilità, evidentemente perché ne vale la pena. È una lezione controversa, questa, che altre narrazioni contraddicono, ed è chiaro che ciò accade perché il mosaico da comprendere non è univoco, non è uguale per tutti, non è – soprattutto – disposto a essere spiegato con opzioni semplici. La scena dell'episodio di *Jack Ryan* in tal senso è una sineddoche, per quanto piccola, assai significativa: una parte per il tutto, una scena che apre rimandi a narrazioni molto più estese, che riguardano semmai la dimensione intercontinentale dello scacchiere politico ed economico, e ancor di più quella dei modelli di vita fra un Occidente cullato nel desiderio del lusso e della ricchezza, un Oriente via via omologato, un Nord freddamente tecnologico e conservatore, un Sud volutamente lasciato nella morsa di contraddizioni sociali irrisolte.

All'interno del quadro-modello qui rapidamente esemplificato, una fiction come *Stateless* (Ayres *et al.* 2020) intreccia quattro storie differenti attorno a un centro di accoglienza di profughi in Australia, centro che tuttavia utilizza una forma di sorveglianza che ben presto lede i diritti fondamentali dei propri ospiti. Una delle quattro storie mostra una situazione collegata agli imbarchi diversa da quella inscenata nell'episodio di *Jack Ryan*.

Una famiglia afghana (i due genitori, padre e madre, e due figlie: la maggiore è una giovane adolescente, mentre la più piccola ha circa otto anni), che ha lasciato il proprio paese per dissidenza politica e per scampare a una morte certa per mano dei talebani, giunta in una città costiera dell'Indonesia, tenta di pagare il viaggio in mare per l'Australia, dove spera di vivere un orizzonte di lavoro e di dignità. Ma il padre, Ameer (Fayssal Bazzi), scopre che gli organizzatori del viaggio per mare in realtà sono biechi truffatori e, quindi, agisce con la forza, riprendendosi il denaro pagato. Contatta altre persone per viaggiare in mare verso l'Australia ma, il giorno dopo, mentre la famiglia, con lui, si approssima alla spiaggia dove è previsto l'imbarco, viene separato a forza dai familiari da parte dei primi trafficanti, i quali intendono riprendersi il denaro. La moglie e le due figlie non possono far nulla e, incitati dallo stesso Ameer, s'imbarcano da sole, senza di lui. C'è quindi un lasso di tempo (stacco temporale del

racconto), dopo il quale Ameer riesce ad arrivare in Australia; prelevato dagli agenti dell'immigrazione e condotto nel centro di accoglienza-sorveglianza, chiede della sua famiglia per ricongiungersi con i propri cari.

Poco dopo essersi sistemato nel centro, viene a sapere che anche la figlia maggiore, Mina (Soraya Heidari), è lì. L'emozione e la felicità del ricongiungimento fra i due sono però dissolte dalla durissima e tragica notizia che la moglie di Ameer e la figlia più piccola, nel corso del naufragio della barca su cui viaggiavano, sono morte dopo essere cadute in mare; soltanto la figlia maggiore si è salvata. L'alternanza emozionale è tanto forte che produce un evidente scompensamento fra padre e figlia. Da questo momento, infatti, Ameer entra in uno stato mentale di sospensione del reale; grandi sensi di colpa (per non aver condiviso il viaggio con la moglie e la figlia piccola, consegnandole al loro destino) si aggiungono a incubi e allucinazioni che sopravvivono nel sonno e nello stato di veglia. Il racconto della fiction mostra le immagini dei suoi incubi, nei quali Ameer ri-vive come propria esperienza soggettiva (al pari dello spettatore) la caduta della bambina più piccola nelle profondità marine; le sue percezioni sono attraversate da correnti febbricitanti che mettono a dura prova la capacità di distinguere cose, fatti, persone, eventi.

Si rovesciano in tal senso i rapporti familiari: questa volta è la figlia Mina a farsi tutrice del padre, curandolo e preservandolo da spinte autolesioniste, mentre Ameer vien meno al dovere di farsi, lui, carico della nuova situazione e di essere sostegno morale, oltre che fattuale, della figlia. La quale, appena lo stato psicologico febbrile del padre sembra in apparenza rientrato, intrattiene col genitore una relazione dialettica contrastata. Da un lato la giovane ragazza intende definire il proprio percorso di vita, mentre la condizione del padre la costringe a restare bloccata o impedita per ciò che ella ha individuato per sé stessa; dall'altro Ameer non comprende subito le intenzioni di Mina, la sua necessità di salvaguardare un futuro e uscire quanto prima dal centro, per affrontare, libera, ciò che la vita le consegnerà. Per riconciliarsi effettivamente, per comprendersi profondamente l'un l'altro, occorrerà che fra Mina e Ameer si dia un dialogo-scontro di forte intensità, con verità dapprima taciute e adesso finalmente messe in luce.

Questa storia emergente dal racconto generale di *Stateless* (le altre tre sviluppate dalla fiction australiana si combinano con questa, prefigurando una narrazione a mosaico) prende in esame una situazione ricorrente (purtroppo) fra i migranti: famiglie che si disperdono, i cui membri vengono sopraffatti da forze naturali più grandi o da umani (storicamente e socialmente determinati, come quelli del Centro australiano dove il controllo della provenienza e della legittima accoglienza dei migranti assume ben presto modi di sorveglianza coatta e, talvolta, violenta) che non sanno né vedere né ascoltare; giovani lasciati a sé stessi, che tentano di agire qualche forma di resistenza non sempre efficace; scompensi nella proiezione esistenziale che l'esito spesso tragico del viaggio getta addosso ai migranti sopravvissuti, abbandonati alla disperazione del lutto e alla forte, conseguente, solitudine.

Emerge una evenienza drammatica immanente, che rischia di apparire un risultato “naturale” o quasi-scontato nella fenomenologia dei processi migratori, in quanto i migranti sono non solo soggetti a fare i conti con l'incombente della morte ma altresì con l'assunzione di comportamenti sintomatici di malessere profondo, dovendo sopportare eventi che incidono il proprio vissuto e le loro identità (Cati e Piredda 2015).

In una narrazione ben condotta e interessante come quella di *Stateless*, invece, il senso drammatico della storia della famiglia afghana consente di percepire in modo non equivoco che l'esito tragico del viaggio per le due vittime (la moglie di Ameer e la figlia minore) è il combinato di una serie di scelte ed eventi che non possono addebitarsi ai sopravvissuti e, soprattutto, provengono dall'incancrenirsi di opzioni sociali non risolutive della grande questione dei processi migratori.

Breve sintesi provvisoria

Sguardo retroverso, epica tragica e incognite dell'imbarco manifestano l'ambito multi-dimensionale dei significati sottostanti alle modalità narrative tramite cui il cinema, il documentario e la fiction restituiscono le esperienze vissute dai migranti.

Lo *sguardo retroverso* sottolinea l'investimento proiettivo non unilaterale che il cinema produce sui personaggi dei migranti. L'alterità dello straniero muta nell'identità del fratello sottoposto a un processo di estraniamento. Difatti, è come uno straniamento brechtiano adattato a un racconto dove le differenze sociali e territoriali, culturali e di lingua, si cancellano, a fronte di vissuti che esibiscono radici di comunità, l'appartenenza reciproca fra spettatori e personaggi.

L'*epica tragica* è il risultato di una costruzione drammatica dei film che, mentre da un lato chiama gli spettatori a cogliere lo sforzo immane al quale sono sottoposti i migranti, dall'altro frantuma le indifferenze, richiede che gli spettatori si pronuncino e aderiscano – emozionalmente e cognitivamente – alla condivisione dei destini dei migranti, mossi da bisogni e urgenze tali da essere, insieme, “normali” ed “eccezionali”.

Le *incognite dell'imbarco* costituiscono l'insieme di quella imprevedibilità che segna intensamente l'impresa dei migranti. Ogni spinta a migrare può frantumarsi o, viceversa, vincere la sfida davanti a pericoli che dirottano il viaggio verso mete differenti, scopi inattesi, rendiconti radicalmente diversi dagli obbiettivi in base ai quali si è partiti. Per questo, il viaggio dei migranti è un vissuto radicalmente inciso nella carne e nella mente, e gli spettatori, assistendo alle loro storie sia pure nello spazio tutelato della visione su schermi o su monitor, patendo le emozioni conseguenti, pervengono forse a una più profonda consapevolezza.

Bibliografia

- Brunetta, Gian Piero (2009), *Emigranti nel cinema italiano e americano*, in Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi e Emilio Franzina (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli, pp. 489-514.
- Cati, Alice, Piredda, Maria Francesca (2015), *Racconti dal mare. La difficile rappresentazione del Sé nelle testimonianze medialità dei migranti*, «Bianco e Nero», n. 2-3, pp. 126-133, DOI: 10.7371/82663.
- Cincinelli, Sonia (2011), *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano*, Roma, Edizioni Kappa.
- Denunzio, Fabrizio, Salvador, Ottavia (2019), *Morti senza sepoltura. Tra processi migratori e narrativa neocoloniale*, Verona, ombre corte.
- Fiedler, Leslie (1981), *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto* [1978], Milano, Garzanti.
- Frezza, Gino (2013), *Italiani sullo schermo e per lo schermo*, in Delfina Licata (a cura di), *Rapporto Italiani nel Mondo 2013*, Todi, Editrice Tau, pp. 151-158.
- Gianturco, Giovanna, Peruzzi, Gaia (a cura di) (2015), *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*, Parma, Edizioni junior-Spiaggiari.
- La Rocca, Gevisa, Di Maria, Roberto, Frezza, Gino (eds.) (2020), *Media, Migrants and Human Rights. In the Evolution of the European Scenario of Refugees' and Asylum Seekers' Instances*, Berlin, Peter Lang.

Filmografia e Videografia

- Amelio, Gianni (1994), *Lamerica*, Italia.
- Ayres, Tony, Blanchett, Cate, McCredie, Elise (2020), *Stateless*, fiction, Australia.
- Crialesi, Emanuele (2011), *Terraferma*, Italia.
- Cruse, Carlton, Roland, Graham (2018), *Fonti e Metodi*, sesto episodio della prima stagione di *Jack Ryan*, fiction, USA.
- Darmayan, Celine, Cannella, Origan (2010), *9 Ter*, Belgio.
- Frears, Stephen (2002), *Dirty Pretty Things*, Gran Bretagna.
- Liorat, Philippe (2009), *Welcome*, Francia.
- Nakache, Olivier, Toledano, Eric (2014), *Samba*, Francia.
- Rosi, Gianfranco (2016), *Fuocoammare*, Italia.
- Rouan, Brigitte (2005), *Travaux*, Francia.
- Tormena, Lisa, Baigorria, Juan Martin (2010), *Aicha è tornata*, Italia.

Nota biografica

Gino Frezza (Napoli, 1952) è professore ordinario di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso l'Università di Salerno. Sul cinema e i media ha pubblicato numerosi articoli, saggi e monografie, fra i quali i volumi: *L'immagine innocente. Cinema e fumetto americano delle origini* (1979), *La macchina del mito fra film e fumetti* (1995), *Fumetti, anime del visibile* (1999), *Fino all'ultimo film. L'evoluzione dei generi nel cinema* (2001), *Effetto notte. Le metafore nel cinema* (2006), *Dissolvenze. Mutazioni del cinema* (2013), *Figure dell'immaginario. Mutazioni del cinema dall'analogico al digitale* (2015), *Nuvole mutanti. Scritture visive e immaginario dei fumetti* (2017).

frezza@unisa.it

Come citare questo articolo

Frezza, Gino (2020), *Morire e ri-nascere. Estremi di storie migranti nel cinema*, «Scritture Migranti», a cura di Pierluigi Musarò ed Emanuela Piga Bruni, n. 13/2019, pp. 65-82.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.