

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciale

Orientalismo di ritorno? Immaginario dominante e politica degli attori nel cinema italiano post-1989

Fra i vari eventi che hanno contrassegnato il 1989 come anno cerniera del Novecento per il nostro paese, dobbiamo considerare anche due fatti interni – l’omicidio di Jerry Masslo e l’adozione da parte dell’allora ministro Claudio Martelli del primo decreto di regolamentazione dei flussi migratori – che segnano simbolicamente il passaggio dell’Italia da terra di (non troppo lontana) emigrazione a luogo crocevia e meta di immigrazione¹. Il cinema italiano reagisce a questi fatti attraverso una serie di film che configurano una *certa tendenza*, se non un vero e proprio filone, definibile, a seconda delle sue possibili articolazioni ulteriori, come *cinema italiano della convivenza o interculturale*. Penso a titoli che si confrontano con la sfida dell’incontro di soggetti e culture, sulla base di due distinte configurazioni diegetiche: rispettivamente il confronto tra italiani e migranti, all’interno di un paese che si scopre improvvisamente (e suo malgrado) multiculturale; e la scoperta, da parte di italiani-in-viaggio, del paesaggio, naturale culturale e antropico, di un paese che è anche base di partenza e transito di flussi migratori verso l’Europa.

Se è vero, come riconoscono molti storici del Novecento², che il doppio processo di defascistizzazione e assimilazione del colonialismo attuato nell’Italia repubblicana presenta molti aspetti di incompiutezza e zone d’ombra, a partire da una mancata revisione dei miti e delle incrostazioni di matrice imperialista e orientalista ancora gravanti sulla visione dominante delle culture del sud (e dell’est) del mondo, questa partita non poteva che riaprirsi con il 1989, davanti all’*emergenza immigrazione*. Questi fantasmi, sotto forma di calchi iconici o di *topoi* drammaturgici, ritornano, quali *sopravvivenze* – e qui mi riferisco all’accezione forte, warburghiana, di *Nachleben* – di un passato mai compiutamente postcoloniale, riconfigurando antiche paure e resistenze³.

Quella che vorrei provare ad articolare in questa sede è un’analisi sintomatica dei segni di continuità, dall’evidente ascendenza orientalistica, che evidenzia il cinema italiano post-1989. Ambito privilegiato di questa indagine sarà quello che si è convenuta definire *politica degli attori*, spostando l’originaria accezione di Luc Moullet in modo da inglobare nel termine una considerazione delle politiche di casting e direzione attoriale⁴. Tenterò di prendere in esame alcuni segni di rigidità e ancoraggio, a mio avviso riconoscibilmente orientalisti, che il cinema italiano post-1989 evidenzia, così da far emergere il grado di pertinenza e incidenza riconducibile alla politica degli attori. Il corpus cui farò riferimento prende in considerazione esclusivamente titoli che chiamano in causa, per così dire, un orientalismo di matrice africanistica, mettendo in gioco configurazioni forti dell’immaginario nazionale.

Geografie immaginarie e reinvenzioni del passato

Interrogarsi oggi sull'attualità delle tesi sull'orientalismo di Edward Said o, più propriamente, della loro spendibilità ai fini di un'analisi postcoloniale del cinema italiano post-1989, a mio avviso significa provare a mettere in evidenza le configurazioni nelle quali agisce un dualismo essenzialista, tra un Oriente e un Occidente intesi come categorie assolute e naturali, sottratte alla storia e alla geografia puntuale, e più in generale all'orizzonte dell'agire umano⁵. Questo non vuol dire avallare generalizzazioni superficiali e poco produttive o trascurare le nuove configurazioni dell'immaginario che alcuni film lasciano intravedere.

Articolando il mio discorso in modo da distinguere tre grandi regimi di configurazione dei testi narrativi, vale a dire spazio, tempo e personaggi, vorrei partire da un'analisi sui modi egemonici di rappresentazione del fattore spaziale. Nelle analisi articolate da Said, si sottolinea spesso come una delle marche più riconoscibili del discorso orientalista sia il ricorso a una nozione geograficamente incerta e astratta di Oriente. Anche laddove si scende sul terreno della citazione topologica dei luoghi – luoghi in cui si articola, per esempio, l'azione di un romanzo o di un film –, questo riferimento, talvolta evocato dal titolo (come in *Casablanca express*, Sergio Martino, 1989; *Marrakech express*, Gabriele Salvatore, 1989; *El Alamein-La linea del fuoco*, Enzo Monteleone, 2002; *Last minute Marocco*, Francesco Falaschi, 2007), viene a suggerire indirettamente la possibilità di una lettura *documentarizzante* (rafforzando, nell'auspicio degli autori, l'*autorità* del discorso⁶), sollecitando l'interesse a un primo livello, banalmente merceologico, da parte di uno spettatore ideale nostalgico e attratto da paesaggi esotici⁷. Non ne deriva affatto, insomma, un'attenzione puntuale alle specificità geopolitiche, geofisiche o geoantropiche del luogo evocato. Penso per esempio a *L'amico arabo* (Carmine Fornari, 1992), storia dell'amicizia, inevitabilmente asimmetrica, tra Ernesto (Luca Barbareschi), un ingegnere sulla quarantina in trasferta in Tunisia, e Amoumen (Hichem Rostom), un pressoché coetaneo assistente locale, in cui l'azione galleggia in una topografia volutamente incerta, perlopiù extraurbana, fra Metlaoui, Gabes e Tozeur: qui l'aggettivo del titolo funge da spia di una precisa intenzionalità discorsiva.

È un'intera cartografia dell'immaginario che ne risulta disegnata, come se gli autori del cinema italiano consultassero mappe geografiche con scala incredibilmente difforme, quando mettono in contesto personaggi e storie nazionali oppure, appunto, riconducibili a un generico Oriente. In questo caso, si trovano davanti a una mappa pre-politica, che presenta opzioni di sostituibilità virtualmente illimitate, tali da consentire, per esempio, disinvolute operazioni di riconfigurazione del luogo dell'azione. Non si può girare in Iraq come previsto dal romanzo d'origine (*La straniera*, di Younès Tawfiq)? Che problema c'è? Nel film omonimo, diretto da Marco Turco e uscito nel 2008, si fa diventare marocchino il protagonista architetto Naghib (Ahmed Hafiene), anche se questo fa cadere una delle barriere culturali evocate tra lui e la sua controparte, la prostituta marocchina Amina (Kalthoum Boufangacha). E via su questa linea, perché girare nella lontana Arabia Saudita, quando la marocchina Ouarzazate appunto è dietro l'angolo? Penso all'episodio orientalista di *Italians* (Giovanni Veronesi, 2009), che si apre a Roma e passa anche per Dubai. Perché andare a girare in paesi a rischio come l'Algeria, la Libia o la Siria, quando si può ricostruire tranquillamente in Marocco appunto, come fa Zaccaro in *L'articolo 2* (1993); o nell'ancor più vicina Tunisia, come fanno Monicelli per *Le rose del deserto* (2006) e Tognazzi per *Il padre e lo straniero* (2010)? Per non dire della logisticamente improponibile Terra Santa, sostituita dal Marocco ne *I giardini dell'Eden* (Alessandro D'Alatri, 1998) e dalla Tunisia, in *Per amore solo per amore* (Giovanni Veronesi, 1993) e nel più recente *Io sono con te* (Guido Chiesa, 2010).

Del resto, produttori e autori del cinema italiano post-1989, quando si avventurano al di là del Mediterraneo, non solo ricorrono a cartine di grandezza scalare diversa, ma sentono il bisogno di

rimettere indietro le lancette dell'orologio, quando non di rinunciarci del tutto. Si ritiene l'Africa luogo d'elezione per immaginare l'alba dell'umanità, come fa Ermanno Olmi in *Genesi-La creazione e il diluvio* (1994, girato in Marocco), più banalmente e frequentemente per girare film e miniserie di soggetto biblico, episodi ambientati in pieno periodo coloniale (*Le quattro porte del deserto*, Antonello Padovano, 2004; *Il mercante di stoffe*, Antonio Baiocco, 2010), bellico o post-bellico (*Casablanca express*; *Le rose del deserto*; *Il tè nel deserto*, Bernardo Bertolucci, 1990; *Il pane nudo*, Rachid Benhadj, 2005; *Il primo uomo*, Gianni Amelio, 2011), oppure negli anni Settanta-Ottanta (*L'amico arabo*; *Il buma*, Giovanni Massa, 2002). C'è chi va a ricostruire in Africa il passato di una terra d'origine irrimediabilmente contaminata dalla modernità, come ha fatto Giuseppe Tornatore in Tunisia per *Baaria* (2009), sfruttando al meglio strutture e maestranze assicurate da un partner produttivo di lusso come Tarak Ben Ammar, ma guardandosi bene dall'aprire cast tecnico e artistico a un minimo di professionisti locali. Del resto, si può mettere in atto una *politica degli attori* quasi specularmente opposta rispetto a quella praticata da Tornatore e sortire effetti, per altro versante, non meno problematici.

Penso per esempio a Guido Chiesa che in *Io sono con te*, meditazione in chiave mariana sulla nascita e infanzia di Gesù, girato in Tunisia e perlopiù in dialetto locale, ha costruito il cast artistico pressoché esclusivamente con interpreti maghrebini di nascita od origine, come Rabeb Srairi (Maria adulta), Mustapha Benstiti (Giuseppe), Ahmed Hafiene (Mardocheo), Djemel Barek (Zaccaria), Fadila Belkebla (Elisabetta). Non altrettanta sensibilità ha mostrato Alessandro D'Alatri, che gira *I giardini dell'Eden* in Marocco con un parterre d'attori assai composito, riservando ruoli significativi ad attori marocchini di nascita od origine come Said Taghmaoui (Aziz) e Rafik Boubker (Boas), ma confinando a figurazioni marginali e *uncredited* interpreti di primo piano come Mohamed Majd (rabbino esseno), Mohamed Miftah (Shima) e Naima Lamcharki (moglie di Shima). Ancor meno attento a valorizzare talenti locali, Giovanni Veronesi riserva a una delle madri per antonomasia dell'immaginario cinematografico tunisino, Mouna Noureddine, non più di un paio di battute concitate, nel ruolo di una serva di Maria, dimenticando dai titoli lei come anche Taieb Jallouli, tra i più stimati art director del cinema tunisino. Pur non trascurando l'impatto sulla microeconomia locale tunisina o marocchina che può avere avuto ed ha tuttora la realizzazione di film o serie di derivazione biblica, ritengo che, nel suo insieme, questa produzione concorra in modo significativo, proprio in virtù della sua importanza qualitativa e quantitativa, ad ancorare l'immaginario italiano circolante intorno ai paesi del Nordafrica nei territori del primitivo, dell'arcaico, del pre-moderno.

Scritture di altre scritture

Vorrei, a questo punto della mia esposizione, articolare brevemente un'analisi comparata di tre adattamenti cinematografici da altrettanti classici della letteratura tardo e postcoloniale, in ordine di pubblicazione *Il tè nel deserto* (Paul Bowles, 1949), *Il pane nudo* (Mohamed Choukri, 1973) e *Il primo uomo* (Albert Camus, 1994). Considerando che si tratta di tre film realizzati a una cospicua distanza di anni l'uno dall'altro, e da registi con peso specifico e notorietà internazionale molto diversi, e rinviando ad altre analisi focalizzate sulle marche eminentemente orientaliste del film di Bertolucci⁸, mi limiterò ad osservare che, sulla base di romanzi profondamente radicati nel contesto storico-culturale d'origine, i film hanno rappresentato un banco di prova per i tre registi che può interessare anche il nodo su cui stiamo dibattendo, nella misura in cui li hanno posti davanti alla possibilità di riconfigurare, secondo una prospettiva postcoloniale, l'orizzonte ideologico dei romanzi.



Fig. 1

Per quanto riguarda *Il tè nel deserto* (fig. 1) già nel romanzo Bowles si limita per i nativi a tratteggiare una galleria di figurine bidimensionali, ancorando azione e introspezione al vissuto dei due (più uno) newyorkesi, che affrontano il viaggio con uno spirito di avventura e riscatto non lontano da quello dei legionari del realismo poetico francese. Bertolucci non solo compie uno sforzo nullo per interrogare la visione tardocoloniale del romanziere, ma fa del suo meglio per depistare lo spettatore circa il contesto temporale: l'unico deittico certo, a conti fatti, è leggibile solo dagli italiani, trattandosi del riferimento al voto concesso alle donne (nel 1946), presente in un articolo letto da Kit. Le incertezze e ambiguità nei modi di rappresentazione sono amplificate da un lessico figurativo che si richiama esplicitamente all'immaginario dei pittori orientalisti, come del resto riconosciuto dallo stesso Storaro⁹. La propensione insistente per la bella inquadratura trasforma il viaggio tutto interiore, inquietante e a tratti psichedelico dei personaggi di Bowles in un fastidioso teatrino decadente, proiettato contro un fondale di alta ma inerte calligrafia.

Riguardo *Il pane nudo*, indipendentemente dalle considerazioni di ordine estetico che si possono fare su un film girato con un budget largamente inferiore sia a quello di Bertolucci che a quello di Amelio e disponibile in Italia esclusivamente in versione doppiata, mi limito a sottolineare come, in un'intervista recente¹⁰, Benhadj abbia rivendicato la decisione di fare una lettura volutamente tendenziosa del romanzo di Choukri, ancorando il percorso di crescita culturale del protagonista in carcere a un parallelo percorso di maturazione politica, compiuta sotto la guida di un maestro che era anche un leader indipendentista (interpretato peraltro dallo stesso regista). L'operazione di Benhadj ha un valore politico-culturale rilevante anche sul piano dei modi di produzione: sottolineo il fatto che il film, girato da un regista algerino residente in Italia dal 1995, pur essendo tratto da un romanzo marocchino, girato in buona parte in Marocco e con un cast di interpreti marocchini nativi o d'origine (tra le poche eccezioni, proprio Rachid Benhadj e il figlio Karim, naturalizzati italiani, che recitano due ruoli significativi) rappresenta una produzione al 100% italiana, e come tale è stato riconosciuto "film di interesse culturale nazionale".



Fig. 2

Sul piano produttivo, anche *Il primo uomo* (fig. 2) rappresenta probabilmente un unicum interessante, trattandosi di una produzione francese, con una partecipazione italiana e una algerina, realizzata in Algeria e con un cast artistico composto da interpreti francesi e locali. Anche in questo caso, Amelio si è assunto la responsabilità di compiere una rilettura politica originale del romanzo, non solo spostando in avanti di quattro anni l'azione (dal 1953 al 1957, in piena battaglia d'Algeri), ma arricchendo il vissuto dell'alter-ego camusiano Jacques Cormery di eventi e circostanze direttamente ascrivibili al romanziere ed estranee al testo. Amelio eccede di zelo nell'esaltare un Cormery/Camus non solo ostinatamente pacifista e fautore di una terza via fra gli opposti terrorismi ma pronto a farsi in quattro per l'ex-amico di scuola indigeno simpatizzante dell'FLN, episodio questo del tutto improponibile, alla luce di una visione che nega ai locali finanche "il marchio della pluralità". Disturba anche l'insistenza di Amelio nelle interviste sul dato autobiografico: nel momento in cui il regista sottolinea con enfasi il proprio impadronirsi della vicenda personale di Camus sulla scorta di analoghe esperienze di infanzia e adolescenza, compie un'operazione sovrastrutturale molto discutibile sul piano di una lettura postcoloniale, non dissimile a quella compiuta già per *L'america* (1994), quando si appoggiò alla tragedia storica dell'Albania post-comunista per articolare una riflessione funzionale esclusivamente allo spettatore italiano, sollecitato ad interrogarsi sulla fine della sua memoria contadina e di emigrazione. In Albania come in Algeria, Amelio torna a cercare una Calabria che non c'è più, non diversamente da quanto fatto da Tornatore in Tunisia.

Antinomie, asimmetrie, aperture ambigue

La logica discorsiva rozzamente binaria, eurocentrica e alterizzante che sottende film come *Il tè nel deserto* e *Il primo uomo* è evidenziata da una politica degli attori che conferma precise strategie comunicazionali. Dal momento che ci si rivolge anzitutto a un pubblico occidentale, drammaturgia e casting massimizzeranno l'attenzione e la possibilità di identificazione nei confronti di personaggi occidentali per natali o cultura, relegando ai margini della diegesi le figure di nativi, che siano affidati come nel film di Amelio – ed è la norma – a non professionisti oppure a interpreti di rilievo assoluto come in Bertolucci¹¹. Si tratta di una logica e di una politica che dominano sovrane nel cinema italiano post-1989, innervando le strutture simboliche e patemiche profonde della semiosi. Ogni qualvolta la diegesi mette faccia a faccia italiani doc e migranti o

lavoratori di provenienza nordafricana, la partita si gioca su rapporti di forze già falsati all'inizio, dal momento che il segnalino del giocatore italiano è in mano quasi sempre a un interprete professionista noto al grande pubblico, mentre quello della sua controparte (*extracomunitario, clandestino, e via alienando*) viene adoperato con esiti più incerti da un interprete non professionista.



Fig. 3

Si fa presto a riconoscere e censire i rari casi in cui l'*agency* discorsiva e diegetica è giocata (almeno *anche*) a partire da soggetti arabo-africani nativi o d'origine in possesso di un grado di complessità tale da aggirare fantasmi, tropi e funzionalismi tipici dell'immaginario orientalista, personaggi romanzeschi, per dirla con Dyer, definiti "da una molteplicità di tratti che sono rivelati solo gradualmente nel corso della narrazione"¹². I casi di narrazione focalizzata su un singolo personaggio-guida – oltre al citato *Il pane nudo*, centrato sulle disavventure di Mohamed, alter-ego dello scrittore Choukri, interpretato da Said Taghmaoui – sono quattro racconti al maschile: in *L'articolo 2* (Maurizio Zaccaro, 1993) l'azione, ispirata a un fatto reale, è incentrata su un operaio algerino (Mohamed Miftah) che, raggiunto dalla seconda moglie, si trova accusato erroneamente di bigamia; in *Prima del tramonto* (Stefano Incerti, 1999), protagonista è un giovane marocchino (ancora Taghmaoui) in fuga dal matrimonio con la figlia di un boss della mala pugliese; in *To Paradise* (Anis Gharbi, 2011), si segue la deriva verso la marginalità di un ragazzo tunisino (lo stesso Gharbi) reduce dalla "rivoluzione dei gelsomini"; e infine in *Alì ha gli occhi azzurri* (Claudio Giovannesi, 2012) (fig. 3) si opta per una *tranche de vie* sulle vicissitudini di un ragazzo di Ostia con genitori egiziani (il non professionista Nader Sarhan), in bilico fra una famiglia tradizionalista e un microcontesto sociale alienante.

A fare problema nei film citati, sul piano della politica degli attori, sono alcune scelte all'insegna del *passing* etnico (per cui suggerisco il ricorso al termine *ethnoface*, estensione del più specifico *blackface*), come ne *Il pane nudo* quella dell'italiana Marzia Tedeschi nel ruolo della prostituta Sallafa (doppiata in arabo nella versione internazionale); in *L'articolo 2*, con ironia involontaria, l'algerino Said si lamenta di essere chiamato "marocchino" sul cantiere, ma il direttore di casting stesso del film sembra aver seguito una ratio orientalista (o panmaghrebina) se è vero che a interpretare una famiglia algerina sono stati chiamati due marocchini (Mohamed Miftah e Naima Lamcharki) e una tunisina (Rabia Ben Abdallah); in *Prima del tramonto*, è una francese *de souche* come Maud Buquet a interpretare Assia, la fidanzata segreta del protagonista; in *To Paradise* il problema, rovesciato, investe un attor giovane tunisino di belle speranze ma incerta formazione

professionale che, confidando forse sulla facilità delle tecnologie digitali s'inventa sceneggiatore e regista, con risultati imbarazzanti anche sul piano ideologico – penso all'uso del tutto strumentale del tema delle “primavere arabe” – che neanche il *low budget* invita a riconsiderare con indulgenza; in *Ali* – da analizzare insieme al terzo episodio di *Fratelli d'Italia* (Claudio Giovannesi, 2009) che già raccontava la medesima microstoria, in chiave non fiction – il cortocircuito tra finzione documentarizzata e documentario finzionalizzato lascia sul tappeto il futuro di un non-professionista come Nader Sarhan che, insieme alla sua famiglia, si è trovato catapultato al centro di ben due film.

In altri film italiani post-1989, l'assetto della focalizzazione prevede un'articolazione duale. A volte assistiamo a una declinazione interculturale del motivo *boy meets girl*, su cui si combinano curiosamente un tropo ricorrente dell'ethos colonialista-orientalista (la ripulsa per il meticciano) e uno del multiculturalismo liberale (la denuncia del capro espiatorio) per giustificare in chiave melodrammatica l'impossibilità di un happy ending¹³: accade in *Il colore dell'odio* (Pasquale Squitieri, 1989) dove è l'italo-eritreo Salvatore Marino ad incarnare il giovane pescatore italo-marocchino Rashid, legato segretamente all'italiana Miriam (Carolina Rosi) ed accusato ingiustamente dalla polizia di essere implicato in un attentato terroristico, avvenuto proprio la sera in cui i due fanno sesso per la prima volta; nel televisivo *L'appartamento* (Francesca Pirani, 1997), in cui la focalizzazione è condivisa con una giovane colf originaria di Mostar, l'egiziano Mahmud (Emad Ibrahim) porta via da un istituto la figlia di pochi mesi, abbandonata dalla madre italiana, e finisce arrestato, lasciandola nelle mani della ragazza bosniaca; in un altro film tv, girato per la medesima serie Rai “Un altro paese nei miei occhi”, vale a dire *L'albero dei destini sospesi* (Rachid Benhadj, 1997), la *girl* italiana è già incinta, di un italiano stavolta, ma approfitta della disponibilità sentimentale e sessuale di un potenziale *boy* marocchino invaghito di lei, il giovane corriere Samir (ancora Taghmaoui), per seguirlo in un viaggio di ritorno al suo villaggio natale, salvo poi piantarlo in asso con una letterina di scuse; in *La giusta distanza* (Carlo Mazzacurati, 2007), la love story in provincia tra la maestrina Mara e il meccanico tunisino Hassan (Ahmed Hafiene) finisce tragicamente ancor prima di cominciare, in seguito all'uccisione della ragazza, di cui viene accusato ingiustamente Hassan, che finisce per suicidarsi in carcere; si chiude invece piuttosto con un lieto fine inatteso (anche perché del tutto difforme rispetto al romanzo) il citato *La straniera* ma qui, unicum per ora assoluto nel cinema italiano post-89, si tratta di una love story contrastata tra due orientali-in-Italia di natali marocchini, l'architetto Neghib (il tunisino Ahmed Hafiene) e la prostituta Amina (l'olandese di origini marocchine Kaltoum Boufangacha), l'uno a Torino da trent'anni, orgogliosamente assimilato, e con alle spalle un matrimonio italiano, l'altra con una vita ai margini e ancora alle prese con un marito connazionale violento.

Non sempre lo sdoppiamento del principio guida del racconto si accompagna a un motivo sentimental-erotico. A volte i due personaggi configurano semplicemente altrettanti episodi di un dittico, si veda un piccolo film a basso costo, *Due come noi, non dei migliori* (Stefano Grossi, 1999), incrocio aleatorio di due destini di solitudine e sradicamento, uno dei quali chiama in causa Yusuf, un lavapiatti tunisino, rapinato all'indomani del primo stipendio da un altro migrante. Al di là delle intenzioni discorsive e del nitore formale, il film, interpretato nel ruolo protagonista dall'attore di teatro off Marcello Sambati, si fa ricordare come caso emblematico di *ethnoface*. Rientrano invece nella formula del *buddy film* il citato *L'amico arabo*, ma anche un esordio importante del *new new italian cinema* come *Tornando a casa* (Vincenzo Marra, 2001), un film molto apprezzato dalla platea degli italianisti come *Io, l'altro* (Mohsen Melliti, 2007) nonché il più recente *Il padre e lo straniero* (Ricky Tognazzi, 2010). Questo quartetto di titoli declina una situazione di rapporti di forza diversamente squilibrata a favore del protagonista italiano: perché incarnato da un attore di chiara fama (Luca Barbareschi per Fornari, Raoul Bova per Melliti, Alessandro Gassman per Tognazzi) a fronte di un professionista noto solo agli addetti ai lavori, e soprattutto perché sostenuto da una drammaturgia che gli consente uno sviluppo complesso a

differenza del deuteragonista non-italiano. La scelta poi di affidare, da parte di Melliti, il ruolo del tunisino Yusuf al caratterista Giovanni Martorana viene tradita dal carattere dopolavoristico della sua performance, evidente dai tratti anzitutto sovrasegmentali (accento e gestualità). Se in *Tornando a casa*, l'esplicito rovesciamento simbolico giocato da questo Mattia Pascal pescatore poggia più su un partito preso discorsivo che su una conoscenza profonda delle problematiche legate all'immigrazione, l'universalismo umanista che gronda da *Il padre e lo straniero*, al di là delle strategie di sofisticazione dell'intreccio in chiave thriller, non impedisce al regista, pur riciclando il tema liberal della denuncia del capro espiatorio, di appoggiare la messinscena a scelte di casting e location al di sotto di ogni sospetto di orientalismo, dal momento che scrittura un grande professionista, ma egiziano, come Amr Waked per interpretare un agente siriano della CIA e fa passare per Siria la più vicina e comoda Tunisia.



Fig. 4

In altri casi è la *constituency* dell'orientamento sessuale a rimescolare in modo salutare le carte dell'arroccamento identitario tipico dei film orientalisti. Penso a titoli vicini per ispirazione e libertà creativa, come *Riparo* (Marco S. Puccioni, 2007) e *Corazones de mujer* (Pablo Benedetti e Davide Sordella, 2008) (fig. 4). Nel primo, è un migrante irregolare marocchino (l'esordiente Mounir Ouadi) nascostosi nel bagagliaio della ricca e lesbica borghese nordestina Maria De Medeiros, di ritorno da una vacanza con la compagna operaia Antonia Liskova, a far esplodere le dinamiche affettive e le sicurezze etiche del ménage; nel secondo, a tornare via auto in Marocco sono due giovani "nuove italiane", l'una, etero, per rifarsi letteralmente una verginità, in vista di un matrimonio tradizionale; l'altra, trans, per riconquistare il rapporto con la famiglia. In questo doppio tour de force dell'immaginario, se *Corazones de mujer* regala allo spettatore l'eccitazione di un numero senza rete di protezione, *Riparo* ha il torto di appoggiarsi, rovesciandolo solo in chiave *queer*, a un tropo dell'immaginario (post)coloniale duro a morire, come il personaggio dello straniero che appare e scompare esclusivamente per mettere alla prova l'equilibrio di una coppia borghese. Il fatto che Puccioni lo recuperi nell'accezione pasoliniana di *Teorema* non vale a riscattare il carattere artificioso di questo stratagemma drammaturgico, che si riflette sulla costruzione funzionale del personaggio di Anis, sul cui acerbo interprete grava un deficit significativo di strumenti performativi, rispetto alle due attrici europee.

Conclusioni

Questo riferimento indiretto al panmeridionalismo orientalista di Pasolini mi auguro possa sprigionare una scossa sinaptica, utile se non altro a interrogare e decostruire il senso del mio percorso d'analisi, all'interno del cinema italiano della convivenza e interculturale post-1989, cominciando proprio dal titolo. Non c'è dubbio alcuno sul fatto che all'appuntamento immancabile con la storia, l'immaginario italiano, non riconciliato criticamente col proprio passato coloniale, davanti all'*emergenza immigrazione* del 1989 abbia rimesso in circolo – riattualizzandoli alla luce di nuove paure – fantasmi, miti e tropi orientalisti che sembravano sepolti, esprimendo questo travaglio forse soprattutto nel cinema, prima e più che nella letteratura e in altre forme di espressione. Ma se quello di cui stiamo parlando può essere configurabile come orientalismo *di ritorno*, almeno a un riscontro delle dinamiche più visibili espresse dalla cultura egemone negli anni Sessanta e Settanta, sono maturi i tempi per una disamina scrupolosa e disincantata dei mille travestimenti cinematografici dell'orientalismo (e dell'africanismo¹⁴) di sinistra, nell'autore de *Il fiore delle Mille e una notte* (1974)¹⁵ e non solo¹⁶, e delle altrettante debolezze retoriche del discorso terzomondista. Sempre senza confondere, beninteso, Pontecorvo con Jacopetti.

Leonardo De Franceschi

¹ Cfr. Laura Balbo, Luigi Manconi, *I razzismi reali*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 24 e sgg; Luca Einaudi, *Le politiche dell'immigrazione in Italia dall'unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 141 e sgg.

² Cfr. Gian Paolo Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Roma, Carocci Editore, 2011; Angelo Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani. Miti, memorie, errori, sconfitte*, Roma-Bari, Laterza, 1992; Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, il Mulino, 2002.

³ Lo stesso tema, di evidente ascendenza psicanalitica, è evocato altrove con una suggestiva tessitura di rimandi a concetti derridiani e bhabhiani. Cfr. Áine O'Healy, "[Non] è una somala: Deconstructing African femininity in Italian film", *The Italianist*, n. 29, 2009, p. 176 e sgg.

⁴ Per una lettura più complessiva del cinema italiano della convivenza e interculturale post-1989, focalizzata sulla politica degli attori, cfr. Leonardo De Franceschi, "L'attorialità come luogo di lotta. Splendori e miserie del casting etnico", *Quaderni del CSCI*, n. 8, 2012.

⁵ Cfr. Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 12 e sgg. L'articolazione binaria del discorso saidiano si collega a una precisa tradizione di testi anticoloniali, i cui esponenti più significativi sono sicuramente Aimé Césaire, Frantz Fanon e Albert Memmi, e trova un'importante elaborazione successiva in alcuni contributi di Abdul R. JanMohamed sul tratto manicheo della situazione (post)coloniale.

⁶ Per l'utilizzo della citazione topografica e delle cartine geografiche a fini di "oggettivazione del discorso onirico" nel cinema coloniale, cfr. Abdelkader Benali, *Le Cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'oeil*, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 54. Per la lettura documentarizzante (così traduco il francese *documentalisante*) del cinema di finzione, intesa come opzione sovente praticata dagli storici, cfr. Henri Irénée Marrou, *Conditions et moyens de la compréhension de la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954; Christiane Delage, "L'Image comme preuve, l'expérience du procès de Nuremberg", *Revue d'histoire*, n. 72, ottobre-dicembre 2001.

⁷ Cfr. Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londra-New York, Routledge, 2001.

⁸ Cfr., tra gli altri, Jeanette Bricknell, "Orientalism as Aesthetic Failure", *Film and Philosophy*, n. 11, 2007, pp. 159-171; Deborah Root, "Misadventures in the Desert: The Sheltering Sky as Colonialist Nightmare", in *Inscriptions*, n. 6, 1992, pp. 82-96.

⁹ Cfr. *The Sheltering Light. Intervista a Vittorio Storaro*, videointervista compresa nell'edizione DVD del film. Medusa Video, 2009.

¹⁰ Cfr. Rachid Benhadj, cit. in Leonardo De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controstoria del cinema italiano*, Roma, Aracne Editrice, in corso di pubblicazione.

¹¹ Mi riferisco soprattutto al prematuramente scomparso Sotigui Kouyaté, attore feticcio di Peter Brook e vincitore dell'Orso d'Oro all'interpretazione per *London River* (Rachid Bouchareb, 2009) e in second'ordine agli attori-registi Kamel Cherif e Mohamed Ben Smail.

¹² Richard Dyer, *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Torino, Kaplan, 2004, pp. 21-22.

¹³ L'unico happy ending, peraltro problematico proprio nel suo carattere di rovesciamento eminentemente euforico e utopico, arriva con *Malavoglia* (Pasquale Scimeca, 2010), adattamento in chiave contemporanea e *multikulti* del romanzo verghiano, che si chiude sull'immagine (im)possibile di una Mena che allatta il bebè avuto da Alfio/Alì, migrante irregolare arabo sbarcato da una carretta del mare. Al di là di una certa debolezza drammaturgica di fondo, il film si presta a critiche anche appunto per il trattamento del personaggio di Alfio/Alì, drammaturgicamente statico e monodimensionale, proprio in quanto volutamente assimilato/confuso col tipo sociale del clandestino nordafricano. Possiamo considerarlo un caso paradossale ma emblematico di orientalismo di sinistra, peraltro tutt'altro che unico, basti pensare all'Alì di *La terramadre* (Nello Lamarca, 2009), anche in questo caso personaggio-funzione di un discorso ideologico progressista.

¹⁴ Nonostante la scarsa attenzione riservata dall'area dei *film studies* all'orientalismo nel cinema italiano, è possibile censire almeno in parte la ricorrenza di alcune sue configurazioni salienti grazie ad alcuni studi sui film che chiamano in causa i rapporti Italia-Africa, prima, durante e dopo il periodo coloniale. Cfr. Gian Piero Brunetta, Jean Gili, *L'ora d'Africa nel cinema italiano 1911-1989*, Rovereto, Materiali di lavoro, 1990; Liliana Ellena (a cura di), *Film d'Africa. Film italiani prima, durante e dopo l'avventura coloniale*, Torino, Archivio nazionale cinematografico della resistenza/Regione Piemonte, 1999; Patrizia Palumbo (a cura di), *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2003; Shelleen Greene, *Equivocal Subjects. Between Italy and Africa-Constructions of Racial and National Identity in the Italian Cinema*, New York, Continuum, 2012; Cristina Lombardi Diop, Caterina Romeo (a cura di), *Postcolonial Italy. The Colonial Past in Contemporary Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

¹⁵ Cfr. Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; Giovanna Trento, *Pasolini e l'Africa/L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

¹⁶ Mi riferisco per esempio alla visione primitivistica ed alterizzante dell'Africa espressa da Alberto Moravia in tanti suoi testi narrativi e paranarrativi, fra letteratura e televisione, portandolo a un compromettente matrimonio con il mondo movie in *Ultime grida dalla savana* (Antonio Climati, Mario Morra, 1974).