

Emilio Maggio

La giusta distanza

La messa a fuoco di Gianfranco Rosi nel mare di Lampedusa

Vorrei conoscerti ma non so come chiamarti.
 Vorrei seguirti ma la gente ti sommerge [...].
 Vorrei incontrarti proprio sul punto di cadere,
 Tra mille volti il tuo riconoscerei [...].
 Vorrei incontrarti ma non so cosa farei:
 Forse di gioia io di colpo piangerei¹.

I momenti che si ricordano di *Fuocoammare*², a dispetto dell'impianto da reportage giornalistico con cui il regista Gianfranco Rosi tenta di approcciare la questione dei flussi migratori e dell'impatto che sbarchi e naufragi hanno sull'isola di Lampedusa, riguardano le sequenze che fanno da prologo ed epilogo al film. *Fuocoammare* inizia con Samuele, ragazzino isolano di 12 anni, intento a costruirsi una fionda per cacciare uccellini nell'entroterra utilizzando il materiale che trova vagabondando e si conclude con un contatto ravvicinato e disarmato tra lui e un piccolissimo volatile, animale per cui non esistono barriere o confini, ma solo l'orizzonte tra cielo e mare.

Samuele ha un difetto di messa a fuoco del suo occhio sinistro. Il ragazzino è così costretto a indossare un paio di occhiali che occludono la vista dell'occhio buono e stimolano di conseguenza quella dell'occhio pigro. Questo handicap permette a Samuele un incontro con l'altro non viziato da quella pulsione dello sguardo predatorio che preannuncia sempre il gesto crudele della sopraffazione; al contrario, il suo sguardo sembra dettato dalla predisposizione all'ascolto e al contatto. Nella sequenza che chiude circolarmente³ il film Samuele non ha più la fionda, oggetto ormai inutilizzabile come protesi per recuperare la distanza tra lui e l'orizzonte alieno dell'animale, ma è armato dei suoi soli sensi. La sua bocca cinguetta, le

1 Alan Sorrenti, *Vorrei incontrarti*, nell'album *Aria*, 1972.

2 Gianfranco Rosi, *Fuocoammare*, Italia 2016.

3 In verità, il film finisce con Samuele intento a giocare alla guerra, mentre immagina di imbracciare una mitra. Ma questa sequenza non è che un corollario alla scena dell'incontro con l'uccellino che sembrerebbe chiudere il cerchio annunciato nel prologo.

sue orecchie si mettono all'ascolto del concerto del verso, le sue mani sfiorano il corpo piumato dell'uccellino. A differenza dei discorsi degli adulti (il padre pescatore si lamenta del mare e del cielo che per interi mesi gli impongono l'unica prospettiva possibile a cui non c'è scampo; la nonna desta la sua attenzione ricordando il *fuocoammare*, il colore rosso che segnalava lo scoppio delle bombe durante l'ultima guerra che lambiva le coste dell'isola; il linguaggio specialistico dell'oculista e del medico curante a cui il bambino confessa le sue crisi respiratorie e confida la sua paradossale mancanza d'aria in una terra percorsa dai venti), il dialogo tra Samuele e l'uccellino risulta l'unico comprensibile mentre sull'isola continuano ad arrivare messaggi in codice dai barconi che trasportano i superstiti delle traversate.

La felice intuizione della nuova promessa del cinema italiano non trova però altra corrispondenza che non sia in qualche modo legata alla celebrazione dello Stato italiano – con tutti i corollari istituzionali deputati all'accoglienza di profughi e naufraghi; essa appare dettata da una certa disposizione agiografica che fa dei personaggi/attori, selezionati in loco, i rappresentanti del *buen vivir* italiano: vero, autentico e riconosciuto in tutto il mondo⁴. Questa ambiguità ideologica traspare in tutta la sua evidenza soprattutto nella scelta del regista di non schierarsi, privilegiando quella “giusta” distanza tra l'obiettivo della macchina da presa e la realtà che sembra aver preso il sopravvento su quello che in passato veniva definito cinema impegnato. Dicendo questo, non mi riferisco tanto al calcolo dello spazio filmato, quanto al fatto che le immagini che vorrebbero testimoniare la drammaticità degli esodi sono contrassegnate da un certo ritegno a non entrare nel merito della questione e soprattutto da una sorta di pudore che condiziona e detta il punto di vista privilegiato di chi può permettersi di accogliere o di respingere le *vittime incivili* prodotte dalle scellerate politiche emergenziali, “pudore” che coincide con la prospettiva delle istituzioni.

Le immagini che scandiscono quotidianamente i palinsesti informativi

4 Voglio ricordare, anche per meriti propriamente cinematografici, che l'opera di Rosi, dopo aver vinto il Festival di Berlino come miglior film, essere stato nominato per il David di Donatello sempre come miglior film ed essere stato scelto come rappresentante italiano per l'Oscar 2016, è attualmente oggetto di un nuovo investimento politico da parte del governo italiano atto a propagandare l'atteggiamento accogliente e tollerante delle istituzioni del Belpaese nei confronti di quello che solitamente viene definito *fenomeno migratorio*. Il fatto poi che la RAI ne abbia tratto addirittura uno *spin off* – termine che in gergo televisivo significa creare una nuova fiction da una serie di successo precedente utilizzandone in parte personaggi e trame – in due puntate andate in onda a fine settembre 2016 e l'abbia intitolato *Lampedusa*, proprio contemporaneamente alla celebrazione museale della strage di migranti avvenuta tre anni fa davanti alle coste della Sicilia, dovrebbe quantomeno far sorgere qualche dubbio e porre in questione la falsa coscienza dei politici italiani.

della nostra televisione assomigliano in modo inquietante a quelle girate da Rosi direttamente nelle acque del Mediterraneo. A questo punto è anche difficile stabilire – ammesso che abbia ancora un senso – quanto il giornalismo di “guerra” si ispiri alla versione *arty* del nuovo documentario oppure se avvenga esattamente il contrario, cioè quanto il film di denuncia si adagi ormai su canoni estetici e rappresentativi che privilegiano la celebrazione a oltranza, una specie di museificazione delle stragi che costantemente si ripetono davanti alle coste siciliane. Questa disposizione istituzionale di chiara matrice propagandistica si riflette nelle cosiddette “Giornate della Memoria”, in cui assistiamo paradossalmente al ricordo e alla commemorazione ufficiale delle vittime dei naufragi, mentre altre stragi, respingimenti, dissuasioni, campi per profughi e clandestini, muri e barriere continuano inesorabilmente a succedersi. È come se, per dirla con Biani⁵, i nazisti avessero istituito nel 1942 una giornata della memoria della *Shoah* all'interno di un campo di sterminio.

Fuocoammare è un film sbilanciato, diviso in due blocchi narrativi, evidentemente concepiti con intenzioni diverse, che faticano a trovare la giusta corrispondenza tra la poetica del regista e i contenuti che l'intera operazione vuole comunicare. Rosi non riesce a mettere in relazione il suo abusato campionario umano, diventato vero e proprio brand autoriale, con il dramma della moltitudine di esistenze che arrivano sulle nostre coste spossate dalla fatica, dalla fame e dalla sete e spossate della loro individualità, della possibilità di decidere e scegliere il loro destino. Queste non-persone vengono ormai percepite come alieni grazie a un processo di animalizzazione mediatica e spettacolare che li trasforma in merce da compatire, tutt'al più da commemorare; plusvalore della tolleranza pietosa dell'Occidente.

Lo stigma linguistico con cui gli *esseri incivili* vengono denominati e che anch'io mi trovo costretto a usare con enorme imbarazzo – migranti, naufraghi, profughi, rifugiati, ecc. – è in stretto rapporto con le modalità con cui vengono “accolti”, perquisiti, analizzati, curati e interpretati. Le sequenze che documentano l'incontro tra i sopravvissuti e le squadre di soccorso dimostrano come questa soggettività molteplice e aliena scampata al naufragio sia oggetto di una medicalizzazione tesa a produrre una rappresentazione normativa dell'umano extraoccidentale come simbolo latente di una memoria storica coloniale. In tal modo, la costruzione visiva del film ristabilisce la “giusta distanza” tra il carattere civile della nazione

5 Mi riferisco a una delle sue vignette più riuscite ed efficaci apparsa sul *il manifesto* del 4 ottobre 2016.

e i modelli di soggettività che i migranti portano iscritti sui loro corpi.

Anche quando la macchina da presa di Rosi si avvicina ai sopravvissuti si ha la sensazione di assistere alla focalizzazione di due campi contrapposti nei quali noi spettatori siamo costretti ad assecondare il punto di vista del regista che coincide sempre con quello emergenziale degli equipaggi di soccorso. Un campo contro campo in cui a fronteggiarsi sono le truppe militarizzate dell'accoglienza medica e psicologica, ermeticamente protette da tute, guanti, mascherine e, di conseguenza, non identificabili, e la moltitudine disperata su cui si esercita immediatamente la presa biopolitica del controllo e dell'identificazione. Una clinica governamentale che produce scarti di umanità, pronti per essere usati come risorse simboliche e materiali. Un capitale vivo da sfruttare per ottimizzare i processi di *naturalizzazione* delle diseguaglianze che oggi definiscono gli assetti paradigmatici del neoliberalismo capitalista.

Immediatamente dopo la sequenza iniziale sulla ricerca del materiale per la fionda, il film stacca bruscamente sull'immagine di un radar che segnala la presenza di immigrati in mare. Seguono dei dialoghi fuori campo: «La vostra posizione, dateci la vostra posizione»; «Aiutateci... Vi prego, aiutateci». Lo spettatore ha così l'impressione di stare assistendo a una invasione aliena. Questa percezione viene poi confermata, più di una volta, nel corso del film. L'accoglienza ai profughi è all'insegna dell'esercizio di un potere procedurale, burocratico, clinico e militare che si manifesta nell'assetto emergenziale delle "truppe" chiamate a soccorrerli, organicamente addestrate a farsi interpreti della prima selezione che la civiltà occidentale successivamente imporrà continuamente. Lampedusa, allora, si trasforma in un laboratorio a cielo aperto in cui sperimentare tecnologia militare, tecniche di strategia bellica, emergenze ambientali e climatiche, stati da allerta terroristica, repressione di conflitti sociali, organizzazione dei soccorsi per catastrofi naturali ed epidemie. Esattamente come i drammatici sommovimenti tellurici che hanno scosso negli ultimi anni le regioni del centro Italia hanno finito per rappresentare opportunità uniche per speculazioni e controllo del territorio, militarizzato e diviso in zone di interesse. L'occhio di Rosi produce uno sguardo "tollerante" che condivide la stessa disposizione istituzionale alla tolleranza dell'altro e, quel che è più grave, influenza negativamente lo spettatore che rischia di percepire il migrante come una minaccia.

Quando il regista focalizza il suo sguardo sulle storie di alcuni dei suoi ormai celebri personaggi, a emergere è ancora una volta il bozzetto dolce-amaro di un bizzarro microcosmo fatto di maschere umane evocanti un'Italia *Bella e perduta*, un Paese cioè inventato di sana pianta dal

giornalismo e autenticato dalle belle cartoline dell'attuale cinema italiano d'autore che propaganda *grande bellezza e pazza gioia*. La galleria umana di *Fuocoammare* funge da coro nostalgico di una nazione mai esistita e in cui il culto dei caratteri dell'italianità – la bonarietà, l'umiltà, la poeticità naturale, il vivere sano, la buona cucina, la bellezza del territorio, la storia, ecc. – fanno da controcanto all'inciviltà dell'oltremare.

A questo proposito, emblematica è la sequenza in cui il medico dell'isola – divenuto suo malgrado una celebrità – visita una donna incinta di due gemelli. Egli imbastisce un dialogo a cui la donna non può (vuole) rispondere, non solo a causa delle barriere linguistiche, ma perché impossibilitata a comunicare in quanto detenuta in attesa di referto/giudizio. È evidente che l'atteggiamento della sopravvissuta mira alla salvaguardia della sua nuova maschera sociale, del "ruolo" di rifugiata che le istituzioni le hanno riservato. Il disagio della donna, che non comprende quello che il medico le sta dicendo, viene ulteriormente amplificato dall'esame ecografico. La registrazione del ritmo vitale dei feti riproduce l'ecolalia di suoni di una madre che può parlare esclusivamente una lingua che parli da sé.

Gli altri personaggi del film sono completamente estranei a quello che succede a pochi chilometri dalle coste. Il dj della radio locale, ricalcato sulle figurine della ormai stantia galleria umana del cinema postmoderno di Sorrentino e Garrone⁶, vive recluso nella sua torre d'avorio, trasmettendo ossessivamente canzoni melodiche napoletane; il sub cerca invece di dare un senso alla propria vita pescando ricci di mare. Insomma, gli abitanti di Lampedusa si rifugiano nel loro "autentico" mondo idilliaco facendo finta di non vedere. Si anestetizzano con la musica popolare o con *il blu dipinto di blu* dell'arcipelago pelagico, mentre Rosi commuove – letteralmente muove con violenza, agita – l'animo dello spettatore agitando le sue cartoline autocelebrative.

L'impressione che ho avuto guardando questo film è stata quella di essere catturato dalla messa in simulazione della "questione migranti" con gli stessi effetti inflattivi dell'informazione del web e dei palinsesti televisivi. Un *overload* semiotico capace di colonizzare fasce e target di ascolto e visione sempre più ampi e che finisce per deprimere e impoverire la continuità vivente di un territorio e di una comunità. Un'operazione di (de)realizzazione delle moltitudini in esilio che ha come scopo recondito l'addomesticamento di soggettività ancora sconosciute e, per questo,

6 Il cinema di Rosi si pone su quella falsariga del cinema postmoderno italiano in cui il grottesco, quel filtro che pone la "giusta distanza" per non cadere nella cronaca, sembra aver preso definitivamente il sopravvento sul cinema della *credenza*, il cinema come puro atto di fede immaginifico.

potenzialmente sovversive. Rosi ci mostra i migranti mentre sono contati, di nuovo imbarcati su un autobus e quindi tradotti in un centro di accoglienza dove vengono nuovamente perquisiti, registrati e fotografati con tanto di numero di riconoscimento/segnalazione. Questa è la prassi, sono le regole, sembra suggerirci il regista. Nulla che non sia legale. Poi addolcisce la pillola amara della legge con scenette di vita reclusa: gli africani cantano il ricordo della loro odissea come fanno i *griots*, gli arabi si sfidano a pallone, le donne piangono i loro cari defunti. Ma che fine faranno queste persone quando le riprese saranno terminate? È la stessa domanda che molti di noi si fanno quando vediamo immagini di animali costretti in gabbie prima di essere massacrati e macellati nei centri – altrettanto legali – di mattanza.

Queste esistenze erranti non hanno bisogno della nostra pietà spettacolare, semmai siamo noi ad avvertire il bisogno e la necessità di ampliare la capacità di forzare i limiti degli orizzonti del visibile, chiudendo proprio quell'occhio sano che ci preclude l'incontro reale e immaginifico con tutti coloro che vengono considerati meno che *soggetti*, minoranze ritenute tali perché bloccate nel tentativo di autodeterminarsi e pertanto destinate all'aiuto coatto e tollerante. La *giusta distanza* prospettica del privilegio civile va disinnescata attraverso uno sguardo riflesso dal non umano, dall'invisibile; altrimenti si rimane ostaggio dei due campi contrapposti del soggetto e dell'oggetto della visione, del campo e del controcampo del cinema documentato, dove la finzione autoriale ha il sopravvento sulla materia incandescente che si vuole mostrare/denunciare.

Lo sguardo etico di Rosi svela l'approccio colonialista con cui si avvicina alla questione migranti, mantenendo quella salutare distanza dalla scabrosità dei soggetti/oggetti filmati. Uno sguardo che non produce epifanie del reale come, per fare un esempio, accade con il cinema di Lav Diaz, regista filippino che decostruisce la prospettiva filmica occidentale con i suoi *interminabili*⁷ flussi di sequenza, le sue immagini senza stacchi e prive di montaggio *analogico e/o attrattivo*, la totale vicinanza con i soggetti filmati con cui condivide lunghi periodi di convivenza, pur in situazioni e contesti problematici e disagiati. Quando Rosi si accosta ai suoi personaggi o agli immigrati risponde prima di tutto a una precisa esigenza ideologica e non per colmare quella frattura conflittuale tra la realtà filmata e la sua rappresentazione normativa e istituzionale. Quando il regista italiano riprende

i naufraghi sembra rivolgersi direttamente alla “società civile” – composta da un insieme di attori che in modo trasversale rivendicano e difendono i propri interessi – che è chiamata a costituire l'unico baluardo democratico alle derive autoritarie della *governance* globale; il tutto a scapito dei movimenti che lottano contro la militarizzazione dei territori esposti alle crisi emergenziali e che si battono contro il business dell'*accoglienza*. A tale proposito voglio terminare citando testualmente il commento che il collettivo *Askavusa*, realtà impegnata da anni sul territorio di Lampedusa e Linosa, ha rilasciato in occasione della premiazione di *Fuocoammare* con l'Orso d'oro all'ultimo festival cinematografico di Berlino:

Determinate scelte espressive, narrative, poetiche, semiologiche, possono [...] dare vita a forme di rappresentazione con inevitabili conseguenze politiche. Vorremmo cioè riflettere su come la coerenza di un linguaggio artistico, con i suoi codici e canoni, e le qualità espressive a cui può dare vita, possano concorrere ad alimentare una determinata concezione delle cose, una visione del mondo che ha poi immediati risultati pratici, connessioni dirette con i poteri che plasmano le nostre vite e le nostre società⁸.

Per questo ritengo che trascurare appositamente i meriti cinematografici del film sia legittimato dall'inquietante corrispondenza tra la *visione* impegnata di Rosi e l'ideologia neoliberista che vede nei corpi dei migranti potenziali valori di scambio o, peggio ancora, risorse umane da sfruttare.

7 I film di questo regista sono noti al pubblico e alla critica più per le sue insolite durate (mediamente 8-9 ore) che per il merito di dare corpo a un cinema totalmente scevro dagli stereotipi più stantii del cosiddetto cinema del reale occidentale.

8 Cfr., <http://comune-info.net/2016/02/fuocoammare-la-guerra-e-lodore-del-lippo>.