

Migrazioni e cinema: il viaggio invisibile e lo stereotipo della rappresentazione

Il mondo come rappresentazione, adunque, ha due metà essenziali, necessarie e inseparabili. L'una è l'oggetto, di cui sono forma, spazio e tempo, mediante i quali si ha la pluralità. Ma l'altra metà, il soggetto, non sta nello spazio nel tempo; perché essa è intera e indivisa in ogni essere rappresentante
(Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819).

Summary: MIGRATION AND CINEMA: THE INVISIBLE TRAVEL AND THE STEREOTYPE OF REPRESENTATION

This work aims at analysing French cinema about migrations and the controversial relationship with Otherness. Since the first migratory flows in France, cinema has focused on the contradictions of colonization and decolonization, as well as on migrants' definitive settling. What is more, cinema has also portrayed the deep tensions between the so-called "issues de l'immigration" and the "français de souche", often linked to the physical and symbolic re-appropriation of urban spaces and the related claims of cultural identities.

After a short introduction of narratives and stereotypes of migrations in the European cinema, the paper focuses on the representations of the relations between France and migrants as portrayed in some selected movies, by following the evolution of their aesthetic features and socio-cultural values.

Keywords: France, Cinema, Decolonisation, Migrants, Stereotypes.

Cinema e migrazioni: l'invisibilità del viaggio e la rappresentazione dello stereotipo

Come afferma Marco Dalla Gassa: "Che il cinema sia un grande riproduttore di stereotipi è verità scontata; che l'immagine (mediatica, culturale, politica ecc.) delle altre culture si nutra di luoghi comuni altrettanto. [...] Non può, comunque, esaurirsi in un sillogismo la consapevolezza che la visione cinematografica delle tradizioni, degli usi e costumi 'altri' sia debitrice di immaginari convenzionali che talvolta superano il limite della verità per trasformarsi in semplicistici cliché" (www.minori.it/minori/gli-immigrati-di-seconda-generazione-nel-cinema-europeo-contemporaneo). Accanto ai cliché, infatti, il cinema sa raccontare storie che ribaltano gli stessi cliché. Il matrimonio combinato, ad esempio, è un'espressione d'identità culturale che subisce in alcuni casi un ribaltamento raffigurativo. Mentre in *East is East* di O'Donnell (1999) o in *Un bacio appassionato* di Loach (2004) rappresenta un'usanza arcaica, ne *La sposa turca* di Akin (2003) o in *Jalla! Jalla!* di Fares (2000) diviene uno strumento di emancipazione

femminile; in entrambi i film, le coprotagoniste, per raggiungere i propri obiettivi di emancipazione accettano di sposare un uomo che non amano per liberarsi dal controllo familiare e vivere la propria vita in maniera incondizionata (Frasca, 2004; Dalla Gassa, 2011).

La produzione cinematografica internazionale incentrata sulle migrazioni non si limita alla sola rilettura delle migrazioni; rispecchia l'evoluzione del fenomeno, descrivendo le diverse dinamiche che si dipanano a partire dalla seconda metà del secolo scorso, da quando, accanto alle motivazioni economiche, ad incrementare la mobilità transnazionale si sono aggiunti gli sconvolgimenti geopolitici della decolonizzazione (Graziano, Nicosia, 2012). Come ogni altra differente forma descrittiva, anche il cinema dipende da un punto di vista contestualizzato e, a partire da questo, riporta storie che articolano o rinforzano i valori e le norme stabiliti all'interno di una società, oppure tentano di darne una lettura alternativa, nella speranza di riuscire a scardinare l'ordine sociale. Così è possibile avvalersi del cinema come strumento interpretativo, anche di un fenomeno

complesso come quello delle migrazioni. Quindi il cinema costituisce uno strumento molto utile per lo studio e l'analisi dei rapporti tra i luoghi e gli individui, in quanto evidenzia ed isola alcuni aspetti della realtà e permette all'osservatore un approccio differente rispetto a quello abituale (Fornara, 2001; Raoulx, 2009).

Per questo, bisognerebbe analizzare la rappresentazione cinematografica delle identità culturali da quest'ultima prospettiva. L'identità-migrante è composta da plurime identità: da quella di partenza a quella di transito, sino alla ri-definizione di un'identità correlata all'esperienza attuale. Un'esperienza maturata durante un viaggio rischioso che conduce chi migra in nuovi territori, in cui non vi è un'appartenenza, ma solo la speranza di poter costruire una nuova dimensione vitale in cui riconoscersi e contestualmente farsi conoscere dagli altri. "Quando un migrante decide di partire, abbandonando temporaneamente o definitivamente lo spazio dal quale proviene, imbrocca dunque un cammino irto di ostacoli che comporta il divenire 'straniero' per effetto di un puro e semplice attraversamento – che è anche un attraversamento di se stesso. All'interno di tale traghettonamento si situa l'ambiguità costitutiva della figura di chi, cittadino del suo paese, emigrando in un qui-e-ora conosciuto diviene immigrato in un altrove a lui 'estraneo'" (Caritas di Roma Migrantes, 2010, p.127). L'esperienza fisica della migrazione è il frutto di un processo decisionale che richiede tempo; tuttavia, non sempre tale risorsa è a disposizione di chi progetta il proprio percorso; ciò fa riflettere sull'incertezza della decisione derivante da paure e inquietudini che accompagnano i viaggi migratori.

I temi affrontati sono plurimi, anche se non tutti ricevono, nell'ambito del cinema europeo sul tema dell'immigrazione, una analoga attenzione. Quel che sorprende, fino ad acquisire carattere strutturale, ad esempio, è che essi sono quasi del tutto privi della rappresentazione del viaggio stesso. Per la gran parte dei film che raccontano le storie di immigrati che giungono o vivono in Europa, il tema del viaggio sembra quasi rimosso, tenuto nascosto eppure radicato nella fatica dell'integrazione, nella speranza di una contaminazione culturale, nell'inquietudine dello sradicamento, sentimenti tipici di ogni straniero dello schermo (e non solo). Fa eccezione *Cose di questo mondo* di Winterbottom (2002) dove il viaggio/odissea dei due giovani protagonisti, che attraversano l'Iran, la Turchia, l'Italia, la Francia per arrivare in Gran Bretagna occupa quasi tutta la pellicola (Frasca, 2004, p. 206). In una pellicola dove tutti i perso-

naggi sono stranieri, si evidenzia l'invisibilità dei migranti spinti a fuggire dal proprio Paese d'origine per un bisogno-sogno di migrazione: bisogno di cercare condizioni di vita migliore, di ricongiungersi con i propri familiari, di scappare da un ambiente ostile che non garantisce le condizioni minime di sussistenza.

Il sogno è la speranza di raggiungere i propri obiettivi personali e professionali, un sogno di cambiamento, di trasformazione del proprio stile di vita, di avere un'occasione di riscatto. Bisogni e sogni che richiedono una partenza che concentri tutte le energie nel viaggio e nel raggiungimento di una nuova meta (Deluigi, 2012, pp. 38-58). Bisogni e sogni sono presenti anche in *Le cri du coeur*, di Idrissa Ouédraogo (1994) dove il piccolo Moctar, dal Mali, accompagnato dalla madre, raggiunge a Parigi il padre, divenuto proprietario di un'autofficina e dunque in grado di garantire alla propria famiglia un futuro, e in *Welcome* di Lioret (2009), in cui il protagonista Bilal, un immigrato curdo-iracheno, stringe un rapporto di amicizia profonda con un istruttore di nuoto e poi tenta di attraversare a nuoto la Manica per ricongiungersi con la fidanzata.

In altre pellicole, come *Tutti per uno*, di Goupil (2010) e *Miracolo a Le Havre* di Kaurismäki (2011), emerge invece lo spirito solidale che accomuna gli immigrati. La prima pellicola è ambientata nel futuro, e per la precisione nel 2067; la protagonista Milana, originaria della Cecenia e arrivata a Parigi senza documenti, ricorda il periodo della sua prima infanzia, segnato dalle politiche francesi d'immigrazione, che in quegli anni miravano ad espellere dal suolo transalpino tutti i clandestini sprovvisti di idonea documentazione, e i pomeriggi trascorsi con i compagni di scuola. *Miracolo a Le Havre* di Kaurismäki (2011) racconta invece di un lustrascarpe, Marcel Marx, che vive a Le Havre, lotta contro la malattia che attanaglia la moglie Arletty e nel contempo si prodiga ad aiutare Idrissa, un ragazzino immigrato dall'Africa, approdato in Francia in un container che cerca di raggiungere la madre in Inghilterra (Dalla Gassa, 2011).

Nel gruppo di pellicole definite dalla rivista *Cahiers du Cinéma* come *Banlieue film* (v. par. 2), ha un ruolo centrale lo spazio socio-culturale della città, corrispondente ad una specificità geografica, oltre che tematica e narrativa, ad un contesto periferico ed escluso rispetto al nucleo urbano, ma dotato di una forte connotazione sociale, poiché vi risiede la maggior parte delle famiglie di immigrati in Francia. Parigi, nelle *banlieues*, Marsiglia e Lione sono state le *location* di queste pellicole, prodotte da una generazione di giovani registi transalpini figli



di immigrati nordafricani. Queste pellicole, tra cui *L'argent fait le bonheur* (1993) di Guédiguian ed altre riportate nel paragrafo successivo, esaltano un territorio particolare, con un proprio immaginario, utilizzando peculiari strumenti di produzione che mettono in evidenza la trasformazione della stessa realtà socio-urbana (Bisciglia, 2013).

Dunque, come evidenziano Capussotti ed Elena (2010) in un saggio sulle immagini meticce nel cinema europeo, le recenti rappresentazioni dell'immigrazione suggeriscono che gli spostamenti nel tempo e nello spazio non costituiscono più la peculiarità del viaggio, ma si presentano nell'esperienza quotidiana di donne e uomini, scandita dalle contraddizioni di una patria mai vista e di un'Europa che fatica a diventare la casa di chi ha tratti somatici ed una pelle differenti o la lingua contrassegnata da altri suoni. Sembra verificarsi, secondo le studiosi di cinema coloniale, una sorta di elevazione del viaggio, una sua trasformazione da esperienza fisica a ricerca di un "altrove" che spesso diviene un unico universo.

L'alterità nel cinema francese: giochi (e gioghi) di regards

La capacità della Settima arte di agire come un vero e proprio "strumento mitopoietico tanto potente da oltrepassare il meccanismo mimetico della messa-in-scena per diventare un momento costitutivo della realtà sociale" (dell'Agnese, 2007, p. 65) è particolarmente evidente nel caso della produzione cinematografica francese incentrata sulle migrazioni e sui francesi di origine migrante.

Lo sguardo del cinema d'Oltralpe, infatti, si è a lungo soffermato sulle contraddizioni della colonizzazione e decolonizzazione, sul controverso processo di sedentarizzazione in terra francese e sulle attuali tensioni, declinate anche nella riappropriazione fisica e simbolica degli spazi urbani, che contraddistinguono l'integrazione dei cosiddetti *issues de l'immigration*, ovvero i migranti di seconda e terza generazione (Gastaut, Gaertner, 2014).

Più che riflettere come un caleidoscopio, il cinema francese ha restituito una geo-grafia, una narrazione "spettacolarizzata" di una realtà semanticamente connotata, che (ri)produce, con diverse modalità narrative, le relazioni di potere tra un paese dalla fiera tradizione assimilazionista e l'Alterità migrante (cfr. dell'Agnese, 2007).

Per anni, secondo Gaertner (2005, p. 190), la rappresentazione degli arabi¹ è condannata a

"rentrer dans le bleu de travail étroit de l'Arabe de service".

Inspirandosi alle tre epoche dell'immigrazione algerina in Francia di cui parla Sayad nel 1977², Hargreaves (2012) applica la medesima griglia analitica ai mutamenti intercorsi nella trasposizione cinematografica della popolazione d'origine maghrebina, seppure l'evoluzione non implichi *tout court* un passaggio da una fase all'altra, ma spesso una sovrapposizione di prospettive.

Nello sguardo cinematografico *situé à l'extérieur de la société d'accueil*, i *topoi* principali si ancorano al paese d'origine, che risulta preponderante nella narrazione; il *regard de transition ou de passeur* colloca i migranti maghrebini all'interno della società d'accoglienza, seppur in spazi marginali, riecheggiando la condizione dei francesi di origine immigrata alle prese con la "la doppia assenza" (Sayad, 1999), ovvero l'incapacità di riconoscersi sia nella terra d'origine, sublimata spesso in un luogo onirico che sopravvive negli interstizi della memoria familiare, sia in quella di accoglienza, dalla quale non si sentono riconosciuti; infine, lo sguardo definito *d'inclusif ou de banalisant* incorpora pienamente i migranti nel sistema sociale francese, seppur in modo spesso controverso (Hargreaves, 2012, p. 96).

A fine anni Settanta, in piena ridefinizione dello scenario migratorio globale, registi come il francese Michel Drach, autore di *Elise ou la vraie vie* (1970), o l'algerino Ali Ghalem, con i suoi *Mektoub* (1970) e *L'Autre France* (1977), girano i primi lungometraggi consacrati alla vita dei lavoratori immigrati nel paese, fondati su una dialettica irrisolvibile. Da un lato, la Francia terra d'esilio e provvisorietà, un limbo in cui galleggiano le identità monche dei migranti; dall'altro, l'immagine sovrastante e intrisa di nostalgia del paese d'origine. Nel 1974 è il film di successo di Yves Boisset, *Dupont Lajoie*, ad accendere i riflettori sul razzismo serpeggiante nella società francese. Nonostante le critiche di manicheismo narrativo (francesi-razzisti/immigrati-vittime), il film squarcia un velo di silenzio con cui per anni il Paese ha celato l'urgenza della questione migratoria, relegata ai margini del dibattito pubblico e dell'agenda politica³.

A partire dagli anni Ottanta, nonostante le perduranti demistificazioni e gli scampoli di retorica orientalista – tanto che il cinema è accusato di aver partecipato attivamente alla cristallizzazione dell'avventura coloniale (Benali, 1998) – la cinepresa continua a indugiare su quel misto di repulsione e fascinazione che governa i rapporti tra Occidente e Oriente da secoli, lasciando però emergere inediti giochi/gioghi di identi-

tà. Alle immagini di solitudine e desolazione dei migranti di prima generazione, giunti in Francia senza la famiglia per soddisfare la domanda di manodopera in pieno boom postbellico, si sovrappone un discorso narrativo più articolato, spesso ambivalente, che riflette il carattere complesso dell'integrazione delle seconde generazioni (Gastaut, 2001).

Si delinea, così, quel filone etichettato come cinema *Beur*⁴, il cui capostipite è considerato *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) di Mehdi Charef che, oltre a scontare il limite, presso il grande pubblico, di essere eccessivamente ancorato a discorsi e retoriche comunitarie, riproduce spesso l'immaginario incrostato di stereotipi e pregiudizi con cui la società dell'epoca si confronta con la questione migratoria. Seppur centrale in numerose produzioni, l'immigrato appare sul grande schermo così come è percepito nella realtà: relegato a ruoli subalterni o cristallizzato nel cliché del criminale o del povero. Come ricorda Tarr (2005, p. 3), "dominant French cinema has, until relatively recently, tended to suppress or marginalise the voices and narratives of the nation's troubling postcolonial others and (re)produce ethnic hierarchies founded on the assumed supremacy of white metropolitan culture and identity".

Nel decennio successivo, a segnare una svolta è il cosiddetto cinema di *banlieue*, nel quale la specificità dello spazio urbano condiziona trama e personaggi, in un rapporto di reciproca osmosi a lungo indagato dalla letteratura geografica (cfr. Lukinbeal, 2005).

Il successo di cineasti e attori d'origine maghrebina e dei loro film di *banlieue* è stimolato anche da strategie di marketing ritagliate sull'appartenenza etnica, finalizzate a intercettare un target di pubblico in costante crescita attraverso meccanismi di identificazione e riconoscimento. La costellazione di multiplex e complessi d'intrattenimento che punteggiano le aree periferiche francesi, infatti, concorre a trasformare non soltanto gli spazi urbani attraverso l'entertainment, ma anche a mutare le caratteristiche socio-culturali – ed etniche – degli spettatori (Blanchard, 2014)⁵.

Da *Douce France* di Malik Chibane (1995) e *Bye-Bye* di Karim Dridi (1995) fino al celebre *La Haine* di Mathieu Kassovitz (1995, in italiano: *L'Odio*), non soltanto il registro stilistico e le istanze mutano profondamente, ma anche il successo dei film, in alcuni casi inaspettato, consente ad attori d'origine immigrata di guadagnare uno spazio mediatico inedito. Per esempio, Daniel Morales, il protagonista della tetralogia di *Taxi* (1998) impersonato dall'attore franco-algerino Samy Naceri, è

l'eroe più visto della storia del cinema francese, con più di 28 milioni di spettatori⁶.

Gaertner (2012) parla addirittura di una nuova *Nouvelle Vague* che, più che movimento estetico omogeneo, include opere stilisticamente differenti, accomunate però dal superamento delle stereotipizzazioni caricaturali dei migranti. Orientando la cinepresa verso "les oubliés de la société de consommation" (Shor, 1996, p. 261), la nuova generazione di cineasti d'origine migrante illumina le contraddizioni di una società alle prese con le migrazioni irregolari, il multiculturalismo, la dialettica laicità/religioni, la marginalizzazione delle periferie, il fallimento delle politiche assimilazioniste, i rigurgiti nazionalisti e le derive religiose fondamentaliste.

La parabola di un processo migratorio coronato dalla sedentarizzazione è resa in modo tristemente paradossale in *Indigènes* (2006) di Rachid Bouchareb nel quale, alle scene iniziali che ritraggono la partenza dal Maghreb, fanno da contraltare le scene finali, che suggellano il carattere definitivo della migrazione con la sepoltura in Francia. L'immagine di Abdelkader, che ha prestato servizio per l'esercito francese durante la seconda guerra mondiale e si ritrova a condurre una vita di stenti in Francia in un *foyer pour travailleurs immigrés*, simboleggia le contraddizioni di un processo di riconciliazione tra ex madrepatria e colonie tutt'ora irrisolto.

La (ri)negoziatura di identità sospese nel limbo tra due culture è il tema dominante di numerose opere, fra tutte il pluripremiato *La Graine et le mulet* (2007) di Abdellatif Kechiche, che mette in scena la complessità di una famiglia franco-araba senza indulgere né in caratterizzazioni riduttive né alla facile retorica dell'etnismo come unico stilema narrativo. Non più soltanto maghrebini, i personaggi del film ricostruiscono brandelli di identità a partire dalle origini etniche, ma anche dalla condizione sociale, dall'intimità di persone al di là delle appartenenze. Eppure, nello stesso film, Kechiche gioca anche con l'incrocio di sguardi stereotipati impregnati di orientalismo. La figlia adottiva del protagonista Slimane, che dopo una vita di lavoro in Francia decide di aprirvi un ristorante, il giorno dell'inaugurazione improvvisa una danza del ventre in costume tradizionale, cedendo alle lusinghe di un'(auto)rappresentazione stereotipata ed esoticizzata per assecondare lo sguardo degli Altri.

In numerosi film realizzati a partire dagli anni Duemila la presenza maghrebina "invade" le rappresentazioni cinematografiche alla stregua di una vera e propria incorporazione che, in alcuni



casi, si traduce nell'annullamento della diversità. Rappresentazioni che, dunque, sembrano veicolare, più o meno inconsapevolmente, il paradigma di integrazione assimilazionista su cui si sono fondate le politiche migratorie francesi per decenni, la cui crisi irreversibile si è rifranta nei diversi episodi tragici che ne hanno costellato la storia recente a partire dalle rivolte delle *banlieues* del 2005.

Lungi dall'essere prerogativa del cinema "migrante", il tentativo di normalizzazione attraverso l'appiattimento identitario si estende a quello *mainstream*. Secondo Serge Kaganski (2001), il celebre film *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), per esempio, restituirebbe l'immagine populista, retrograda ed edulcorata di una Francia "nettoyé de toute sa polysémie ethnique, sociale, sexuelle et culturelle", dove persino l'attore d'origine immigrata Jamel Debbouze vi interpreta un "beur désarabisé qui s'appelle Lucien".

Dalla violenza aberrante di *la Haine* all'ironia di *Intouchables* (2011, in italiano: *Quasi Amici*) di Olivier Nakache e Éric Toledano⁷, la (s)drammatizzazione della questione migratoria sembra aver percorso una parabola evolutiva, sconfinando anche in commedie destinati al grande pubblico. D'altra parte, come sottolinea Gasteaut (2001), soltanto se un film supera i confini della sala cinematografica, stimolando dibattiti e riscuotendo grande successo, può davvero incidere nella società⁸.

Senza sconfinare nel cinema "comunitario", arroccato nella difesa dei propri valori estetico-culturali, in film come *Beur, Blanc, Rouge* di Mahmoud Zemmouri (2005) o nel già citato e pluripremiato *Intouchables* – secondo film francese più visto di tutti i tempi – il rapporto tra *issues de l'immigration e français de souche* si declina attraverso la lente dell'ironia caustica e dissacrante, scardinando anche l'ultimo tabù, che per anni aveva soffocato il potere liberatorio e catartico della risata nella rappresentazione della questione migratoria (cfr. López-Campos Bodineau, 2012).

Se, dunque, ancora a metà degli anni Duemila, secondo Gaertner (2005, p. 1999) sopravvivono residui di retorica orientalista e colonialista che assimila gli arabi all'archetipo del Saraceno, "porteur d'une symbolique séculaire", dall'altro lato la cinematografia francese ha tentato nell'ultimo decennio di superare le contraddizioni insite nella rappresentazione di un'identità migrante sfilacciata, coniugando questioni socio-culturali di scottante attualità con un potere narrativo spesso quasi epifanico, senza disdegnare registri ironici e "politicamente scorretti" che ammiccano al

pubblico *mainstream* e ne decretano il successo al botteghino.

Bibliografia

- Benali A., *Le cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'oeil*, Paris, Editions Cerf, 1998.
- Bisciglia S., *L'immagine della città nel cinema*, Bari, Progedit, 2013.
- Blanchard J.P., *Multiplexes, public de banlieue et création cinématographique française: caractère marchand de l'ethnicité sur grand écran*, in Y. Gasteaut, J. Gaertner (a cura di), *op. cit.*, 2014, pp. 153-163.
- Capussotti E., Ellena L., *Memories as a Battleground for Postcolonial Europe. Cinema, Postcolonialism and Migration*, in R. Franck, H. Kaelble, M. F. Lévy, L. Passerini (a cura di), *Building a European Public Sphere. From the 1950s to the Present*, Bruxelles, P.L.E. Peter Lang, 2010, pp. 221-247.
- Caritas di Roma Migrantes, *Dossier Statistico Immigrazione 2010*, Roma, IDOS Centro studi e ricerche, 2010.
- Dalla Gassa M., *Gli immigrati di seconda generazione nel cinema europeo contemporaneo*, in <http://www.minori.it/minori/gli-immigrati-di-seconda-generazione-nel-cinema-europeo-contemporaneo>, cons. 24/06/2015.
- Deluigi R., *Tracce migranti e luoghi accoglienti. Sentieri pedagogici e spazi educativi*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore s.r.l., 2012.
- dell'Agnese E., *La mascolinità del cowboy nel cinema western americano tra iconografia nazionale e identificazione narcisistica*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelie e Parsifal. Modelli e differenze di genere nel mondo dei media*, Milano, Cortina, 2007, pp. 63-92.
- Fornara B., *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, Milano, RCS Libri S.p.A., 2001.
- Frasca G., *Percorsi filmografici. L'esperienza dell'immigrazione*, in <<Cittadini in crescita>>, 1, 2004, pp. 205-213.
- Gaertner J., *Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français 1995–2005, retour sur un decennie*, in «Confluences Méditerranée», 4, 2005, 55, pp. 189-201.
- Gaertner J., *Le Préjugé se vend bien: Arabes et Asiatiques dans le discours cinématographique français*, in «Migrations société», 19, 2007, 109, pp. 163-173.
- Gaertner J., *L'Islam dans le cinéma français*, in «Cahiers de la Méditerranée», 76, 2008, pp. 107-122.
- Gaertner J., *Une nouvelle "Nouvelle Vague"? Comment l'immigration maghrébine régénère le cinéma français (1970-2012)*, in «Hommes et migrations», 1297, 2012, pp. 6-19.
- Gasteaut Y., Gaertner J. (coordonné par), *Écrans et immigration maghrébine en France depuis les années 1960*, in «Migrations Société», 26, 2014, 151.
- Gasteaut Y., *Les représentations de l'immigré dans les films français (1970-1990). Cinéma de l'exclusion, cinéma de l'intégration*, in «Hommes et migrations», 1231, 2001, pp. 54-66.
- Graziano T., Nicosia E., *Geografia delle migrazioni e narrazioni cinematografiche*, in «Geotema», 43-44-45, 2012, pp. 140-145.
- Hargreaves A.G., *Les trois âges cinématographiques des Maghrébins en France*, in «Migrance», 37, 2012, pp. 94-101.
- Kaganski S., *"Amélie" pas jolie*, in «Libération», 31/05/2001, http://www.liberation.fr/tribune/2001/05/31/amelie-pas-jolie_366387, cons. 24/06/2015.
- López-Campos Bodineau C., *L'immigration dans le cinéma français et québécois à travers quelques films*, in «Hommes et migrations», 1297, 2012, pp. 20-28.
- Lukinbeal C., *Cinematic Landscapes*, in «Journal of Cultural Geography», 23, 2005, 1, pp. 3-22.

- Raoulx B., *Il 'procedimento geodocumentario'. Saggio sulla funzione riflessiva della geografia sociale in un mondo mediatizzato*, in «Boll. Soc. Geogr. Ital.», XIII, II, 2009, pp. 49-74.
- Sayad A., *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Le Seuil, 1999.
- Sayad A., *Les Trois "âges" de l'émigration algérienne en France*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 15, 1977, pp. 59-79.
- Schopenauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. P. Savj-Lopez, G. De Lorenzo (a cura di), Bari, Laterza, 2009.
- Schor R., *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1996.
- Tarr C., *Reframing Difference: Beur and banlieue filmmaking in France*, Manchester, Manchester University Press, 2005.

Note

* Seppur frutto di un lavoro condiviso, il primo paragrafo è da attribuire ad Enrico Nicosia, il secondo paragrafo a Teresa Graziano.

¹ L'autore utilizza volutamente il termine generico di "arabo" e non di "maghrebino" poiché nell'immaginario cinematografico i termini sono spesso percepiti come equivalenti e le etnie annullate dall'etichetta dello stereotipo culturale.

² La prima fase prevede progetti migratori temporanei, seguita dai ricongiungimenti familiari e, infine, dalla definitiva sedentarizzazione.

³ Sulla stessa realizzazione del film si riverberano le tensioni che agitano la società: alcuni comuni non rilasciano le autorizzazioni per le riprese, molte strutture ricettive e ristoranti si rifiutano di accogliere la troupe per l'eccessiva presenza di stranieri.

⁴ Il cinema *beur* si riferisce alle realizzazioni di registi di origine maghrebina cresciuti in Francia (i *beurs*, appunto, neologismo coniato nei primi anni Ottanta attraverso il rovesciamento

delle sillabe tipico dello slang parigino, il *verlan*). In ambito cinematografico, l'espressione compare per la prima volta nel 1985 in un'edizione speciale di *Cinématographe* per indicare un gruppo di film indipendenti realizzati dai *beurs* e focalizzati sugli stessi (Tarr, 2005).

⁵ Meno rappresentata risulta, per esempio, la comunità asiatica, sia perché meno appetibile come pubblico potenziale, in quanto in generale gli asiatici non sono assidui frequentatori delle sale cinematografiche (Gaertner, 2007; cfr. Gastaut, 2001), sia perché probabilmente temi scottanti come l'integrazione sono declinati anche in nome dei retaggi (post)coloniali e della supposta incompatibilità dell'Islam con la cultura laicista francese.

⁶ Daniel incarna la simbologia complessa e multifaccettata dei francesi d'origine maghrebina al di là del nome europeo, sebbene l'integrazione nella trama al pari degli altri personaggi (Daniel aiuta i poliziotti francesi a sgominare bande criminali) implicherebbe, secondo Gaertner (2005), un annullamento delle rivendicazioni, una sorta di deculturizzazione etnica.

⁷ Tratto da una storia vera, il film racconta con toni ironici l'improbabile rapporto di affetto che si instaura tra un ricco tetraplegico francese e il suo collaboratore domestico d'origine senegalese, oltre gli schemi dell'appartenenza etnica e del politicamente corretto. Secondo film più visto in Francia dopo *Chez Les Cthis (Giù al Nord)*, il film ha ricevuto premi prestigiosi nel paese e all'estero.

⁸ Un discorso a parte merita la rappresentazione dell'Islam nelle produzioni cinematografiche francesi. Gaertner (2008) sottolinea che, a parte nell'*Union sacrée* (1988) di Alexandre Arcady, nel quale l'Islam è dipinto nella sua veste peggiore, l'"Arabo" cinematografico per anni raramente è anche connotato in nome della sua religione. Fanno eccezione realizzazioni che, però, declinano l'Islam con un esotismo manieristico o utilizzano simboli quali minareti o moschee come meri riferimenti geo-culturali immediati e di superficie. Un'assenza, secondo l'autore, che riflette "l'absence d'un questionnement religieux plus général dans le paysage cinématographique français" (p. 121).

