



Universiteit
Leiden
The Netherlands

L'Immaginario dell'Immigrazione: Un'Analisi di Tre Opere Contemporanee Attraverso la Genre Theory e l'Imagology

Ravinetto, Chiara Luigina Dosithea

Citation

Ravinetto, C. L. D. (2023). *L'Immaginario dell'Immigrazione: Un'Analisi di Tre Opere Contemporanee Attraverso la Genre Theory e l'Imagology*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master thesis in the Leiden University Student Repository](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3638354>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



Universiteit Leiden

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

Corso di Laurea Magistrale in Studi Letterari (Indirizzo Italiano)

L'IMMAGINARIO DELL'IMMIGRAZIONE

Un'Analisi di Tre Opere Contemporanee Attraverso la *Genre Theory*
e l'*Imagology*.

Relatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Carmen Van den Bergh

Lettore Secondario

Chiar.ma Prof.ssa A.E. Schulte Nordholt

Laureanda:

Chiara Luigina Dosithea Ravinetto

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

Indice

Indice.....	1
Abstract.....	2
Introduzione:	3
Capitolo 1: Quadro teorico	7
1.1 Stato dell'Arte	7
1.2 Genre Theory.....	11
1.3 Imagology.....	14
Capitolo 2: Fuocoammare.....	19
2.1 Introduzione	19
2.2 Lampedusa, Gianfranco Rosi e Fuocoammare	20
2.3 Analisi attraverso la lente della Genre Theory.....	22
2.4 Analisi attraverso la lente dell'Imagologia	31
2.5 Conclusione.....	34
Capitolo 3: Tolo Tolo.....	36
3.1 Introduzione	36
3.2 La crisi migratoria e Checco Zalone	36
3.3 Analisi attraverso la lente della Genre Theory.....	38
3.4 Analisi attraverso la lente dell'Imagologia	50
3.5 Conclusione.....	58
Capitolo 4: Adua.....	59
4.1 Introduzione	59
4.2 Igiaba Scego e Adua.....	59
4.3 Il colonialismo italiano in relazione al romanzo	61
4.4 Analisi attraverso la lente della Genre Theory.....	63
4.5 Analisi attraverso la lente dell'Imagologia	71
4.6 Conclusione.....	75
Conclusione Finale.....	76
Bibliografia.....	79
Fonti Primarie.....	79
Fonti Secondarie.....	79
Sitografia	82
Figure	87

Abstract

Tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, l'Italia è stata al centro di grandi cambiamenti demografici e socio-culturali in seguito all'aumento del numero di arrivi di migranti e rifugiati in cerca di una vita migliore e di opportunità di lavoro in Europa centrale. L'obiettivo centrale di questa tesi è di esplorare come la letteratura ed il cinema italiano approcciano il tema dell'immigrazione. La domanda di ricerca è dunque la seguente: *in che modo viene trattato il tema dell'immigrazione in generi letterari e cinematografici diversi?* In particolare, verrà analizzato in che modo (e perché) le diverse modalità narrative e generi cinematografici e letterari degli ultimi anni (2015-2020) riescano ad approcciare questo tema. La scelta del genere narrativo, influisce sulla modalità di rappresentazione di personaggi e luoghi, ed influisce sullo spessore con cui il tema viene trattato? Inoltre, ha importanza se chi scrive abbia vissuto da vicino, o meno, il viaggio migratorio? Le opere vengono narrate da chi è partito dal proprio paese per emigrare in Italia, oppure da chi sia in Italia e "accoglie"?

Al fine di rispondere alla domanda di ricerca centrale, e le varie sotto domande nella tesi sono state analizzate tre opere diverse: il film comico *Tolo Tolo* (2020) diretto da Checco Zalone, il documentario *Fuocoammare* (2016) diretto da Gianfranco Rossi e il romanzo *Adua* (2015) scritto da Igiaba Scego. Questa analisi viene fatta attraverso il metodo di lettura ravvicinata nel contesto di *genre theory* e *imagology*.

parole chiave: migrazione, cinema, letteratura, Italia, *genre theory*, *imagology*.

Introduzione:

I processi migratori hanno sempre fatto parte della storia dell'uomo, difatti, sono la ragione per cui l'uomo si è propagato sul pianeta e viene considerato un passo significativo per lo sviluppo della società (Manenti 451). Questi spostamenti globali hanno avuto un impatto sul profilo antropologico di una popolazione e sul loro atteggiamento (Manenti 452), ed al giorno d'oggi sono diventati

una delle condizioni più dibattute e problematiche del mutamento sociale, spesso percepiti dalla società ricevute come una sorta di sconvolgimento dell'assetto collettivo tale da accrescere la sensazione di disorientamento e di rischio (Paronitti 22).

Secondo l'United Nations Population Fund nel 2015, intorno alle 244 milioni di persone, o il 3.3% della popolazione mondiale, vivono in un paese diverso dal loro paese di origine, non tenendo conto del gran numero di migranti irregolari ("Migration", UNFPA). La complessità di questo processo va ben oltre semplici dati statistici.

Tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, l'Italia è stata al centro di grandi cambiamenti demografici e socio-culturali in seguito all'aumento del numero di arrivi di migranti e rifugiati in cerca di una vita migliore e di opportunità di lavoro in Europa centrale. L'Italia, che fino alla fine degli anni '70 era nota principalmente per la sua emigrazione, si trovò improvvisamente al centro del movimento migratoria dall'Africa all'Europa centrale¹.

Di conseguenza il tema dell'immigrazione non ha solo permeato il panorama politico del paese, ma si è introdotto anche nella cultura popolare italiana. Questa crisi migratoria ha portato a scontri tra la sfera politica e quella letteraria, il più recente esempio di ciò il caso Saviano. Lo scrittore, infatti, è stato portato in causa per diffamazione da Giorgia Meloni

¹ Per un'analisi più dettagliata della storia dell'immigrazione in Italia consultare Colucci, Michele *Storia dell'immigrazione straniera in Italia: dal 1945 ai giorni nostri*. Roma. Carocci, 2018.

dopo essersi riferito a quest'ultima come una 'bastarda' nel dicembre 2020 durante un programma televisivo del canale La7 in cui parlava della crisi migratoria².

L'importanza di questo tema ha portato un gran numero di autori, sceneggiatori, cantautori e artisti di ogni tipo a porre, negli ultimi anni, il tema dell'immigrazione al centro delle loro opere. L'arrivo di immigrati in Italia, con sempre più frequenza, dunque, non viene soltanto discussa al telegiornale, ma anche nella cultura popolare italiana, attraverso film, canzoni, romanzi, vignette e molto altro³.

Ognuna di queste opere, attraverso generi e modalità narrative molto diverse fra loro, mettono in evidenza aspetti diversi di questa tematica alquanto complessa, spingendo il pubblico ad interagire ed esplorare le numerose sfaccettature di essa. Nella tesi sottostante verranno analizzate tre opere diverse in modo da mostrare come generi letterari e cinematografici approcciano ed interagiscono con il tema dell'immigrazione. La scelta del genere narrativo, influisce sulla modalità di rappresentazione di personaggi e luoghi, ed influisce sullo spessore con cui il tema viene trattato? Quali decisioni stilistiche e formali sono state fatte dagli autori nel rappresentare questo tema? In che modo viene rappresentato il viaggio migratorio? Come viene rappresentata l'Italia in queste opere? E l'Africa? Chi viene posto al centro della narrazione? Quale personaggio/i hanno la funzione di focalizzatore? C'è una differenza nella rappresentazione della popolazione autoctona e dei nuovi arrivati? Inoltre, ha importanza se chi scrive abbia vissuto da vicino, o meno, il viaggio migratorio?

² Per più informazione sul caso Saviano consultare Valerio, Chiara. "Meloni Contro Saviano, Perché Questo Processo Non S'ha Più Da Fare." *La Repubblica.it*, 16 novembre 2022, www.repubblica.it/commenti/2022/11/16/news/meloni_contro_saviano_perche_questo_processo_non_sha_piu_da_fare-374760674/ Consultato il 20 novembre 2022 e "Processo Saviano-Meloni, Cosa è Successo e Perché." *Sky TG24.it*, 13 dicembre 2022, <https://tg24.sky.it/cronaca/approfondimenti/processo-saviano-meloni> Consultato il 14 dicembre 2022

³ Alcuni film di rilievo sono: *Lettere dal Sahara* (V. De Seta, 2004), *Saimir* (F. Munzi, 2004), *Il vento fa il suo giro* (G. Diritti, 2005), *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (M.T. Giordana, 2005), *A sud di Lampedusa* (A. Segre and S. Liberti, 2006). Alcuni Romanzi di rilievo sono: *Exit West* (M. Hamid, 2018) *Non dirmi che hai paura* (G. Catozzella, 2015), *Esodo. Storia del nuovo millennio* (D. Quirico, 2016) *Ammare. Vieni con me a Lampedusa* (A. Pellai e B. Tamborini, 2017)

Per rispondere a queste domande di ricerca sono state scelte tre opere di genere diverso le quali hanno al loro centro l'immigrazione dall'Africa all'Italia: il film comico *Tolo Tolo* (2020) diretto da Checco Zalone, il documentario *Fuocoammare* (2016) diretto da Gianfranco Rosi e il romanzo *Adua* (2015) scritto da Igiaba Scego. La domanda rimane perché proprio queste opere? Per lo scopo di questa tesi di Master, non è possibile includere tutte le opere diverse prodotte e scritte in Italia che trattano di immigrazione, specialmente con l'alta produzione di film spinta dalla Primavera Araba⁴.

Potevamo, infatti, includere *Solo il Mare* (2011) diretto da Dagmawi Yimer, Giulio Cederna e Fabrizio Barraco o *Terra di Mezzo* (1996) diretto da Matteo Garrone o *Rhoda* (2004) scritto da Igiaba Scego.

Tuttavia la selezione è stata fatta in base ad alcuni limiti specifici fissati per la ricerca, in modo da creare un lavoro più approfondito, piuttosto che vasto e probabilmente anche più superficiale. La ricerca è quindi limitata a film e romanzi pubblicati in lingua italiana tra il 2015 ed il 2020 con al centro della loro narrativa il tema dell'immigrazione. La decisione di includere opere di genere e modalità narrative completamente diverse, invece, è dovuta dalla domanda di ricerca centrale, visto che lo scopo della tesi è di analizzare come generi differenti approcciano questo tema. Inoltre, con il fine di presentare punti di vista ed esperienze diverse è stata fatta la scelta di includere due direttori di origine italiana ed un'autrice di origine somala, partendo dall'assunzione che l'identità dell'autore/direttore abbia avuto impatto sull'opera stessa e sulla rappresentazione del movimento migratorio. L'analisi sarà fatta attraverso il metodo di lettura ravvicinata nel contesto della *genre theory* e della *imagology*.

⁴ Il termine "Primavera Araba" è usato principalmente dai media occidentali in riferimento ad un numero di proteste e turbolenze politiche sul continente africano dal 2010 al 2011. Molti studiosi considerano questo il catalizzatore per la produzione di film e libri che trattano di queste tematiche. Zuppi, Marco a cura di. "L'impatto Delle Primavere Arabe Sui Flussi Migratori Regionali e Verso L'Italia." *Osservatorio di Politica Internazionale*, n.59, 2012, tratto da <https://www.parlamento.it/application/xmanager/projects/parlamento/file/repository/affariinternazionali/osservatorio/approfondimenti/PI0059App.pdf> consultato il 15 ottobre 2022

La tesi sarà divisa in quattro capitoli. Il primo include il quadro teorico, lo stato dell'arte ed una panoramica dei termini importanti usati nella seguente analisi. I capitoli successivi poi esamineranno le tre opere e come queste interagiscono con il tema dell'immigrazione. Capitolo due sarà quindi dedicato all'analisi di *Fuocoammare* (2016) diretto da Gianfranco Rosi, un documentario con al centro della sua narrativa l'isola di Lampedusa, i suoi abitanti e gli sbarchi di migranti che accadono quasi giornalmente sull'isola. Il terzo capitolo invece, include l'analisi di *Tolo Tolo* (2020) scritto e diretto da Checco Zalone, categorizzato come film comico, con aspetti drammatici⁵. Il film segue il protagonista Checco, il quale, dopo il fallimento della sua ultima impresa, va a lavorare in un villaggio turistico in Kenya e quando scoppia improvvisamente una guerra civile Checco e i suoi nuovi amici decidono di emigrare verso l'Europa. Il film, dunque, segue questo viaggio clandestino verso l'Italia.

Il quarto ed ultimo capitolo, infine, sarà dedicato all'analisi del romanzo *Adua* (2015) scritto da Igiaba Scego. L'opera segue parallelamente Adua, un'immigrante somala arrivata in Italia negli anni '70, e suo padre Zoppe, il quale lavorava come traduttore in Italia negli anni '30, e la loro vita divisa tra Africa ed Italia. Queste tre opere, messe insieme, formano un quadro che riflette alcune delle diverse sfaccettature del viaggio migratorio e l'immigrazione verso un altro paese, con un lavoro che riflette sull'arrivo di migranti a Lampedusa, uno che si concentra sul viaggio stesso dall'Africa all'Italia, ed infine il romanzo che esplora la vita di un migrante in Italia.

⁵ Per una panoramica sul genere di *Tolo Tolo* consultare Cazzullo, Aldo. "Zalone, Il Film Non Fa Molto Ridere: Ma Va Visto." *Corriere Della Sera*, 4 gennaio 2020, www.corriere.it/spettacoli/20_gennaio_03/zalone-film-gli-occhi-migranti-non-fa-molto-ridere-ma-va-visto-d631062c-2e5b-11ea-b175-4a50d07a03f0.shtml consultato il 10 ottobre 2022

Capitolo 1: Quadro teorico

Come menzionato nell'introduzione l'analisi delle tre opere primarie sarà fatta attraverso il metodo di lettura ravvicinata nel contesto della *genre theory* e della *imagology* (da ora in poi chiamata imagologia). In questo capitolo, dunque, verrà *in primis* introdotto il campo di studi all'interno di cui si inserisce questa tesi, poi verranno presentate le opere secondarie principali usate nella seguente analisi. Nelle sezioni seguenti, invece, verrà offerta una breve panoramica del quadro teorico utilizzato in questa tesi partendo da un'introduzione e la definizione dei termini più importanti per comprendere la *genre theory*, per poi passare ad un'introduzione e la definizione dei termini rilevanti per la comprensione dell'imagologia.

1.1 Stato dell'Arte

In passato un numero di critici hanno offerto analisi sul cinema e la letteratura italiana che tratta il tema dell'immigrazione tra Africa ed Italia, spesso attraverso una lente post-coloniale⁶. Inoltre un numero di tesi di dottorato scritte negli ultimi anni, tra cui *La ricostruzione dell'immaginario violato in tre scrittrici italofone del Corno D'Africa: aspetti teorici, pedagogici e percorsi di lettura* di Igiaba Scego e *A Disputed Country: Italy, Migrants, and National Identity in Contemporary Films and Documentaries* di Marzia Bagnasco (entrambe consultate per la stesura di questa tesi), mostrano un trend di interesse sull'argomento.

Le opere primarie analizzate all'interno di questa tesi sono inoltre state trattate separatamente in un numero di articoli con spunti di ricerca assai differenti. Molti, infatti,

⁶ Vedi ad esempio *La letteratura postcoloniale italiana: dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*. Pisa [etc.]: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005. e Lombardi-Diop, Cristina., and Caterina. Romeo. *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York [etc.]: Palgrave Macmillan, 2012.

sono gli articoli che affrontano la bibliografia di Igiaba Scego, attraverso una lente postcoloniale e sociolinguistica, ma sono molto meno gli articoli che analizzano specificatamente il suo romanzo *Adua*. Il documentario *Fuocoammare*, invece, è stato analizzato in un numero di articoli da studiosi di cinema e del documentario. *Tolo Tolo*, al contrario, ha ricevuto fino ad oggi poca attenzione studiosi, mentre il resto della filmografia di Checco Zalone, e l'attore stesso, sono stati analizzati in un numero ridotto di articoli, i quali si concentrano sulla sua posizione all'interno della commedia italiana. Queste tre opere però non sono mai state analizzate in congiunzione o attraverso la lente della *genre theory* o dell'imagologia.

Nella seguente sezione verrà offerta una breve panoramica sui lavori presi in considerazione per questo elaborato. Come già menzionato le opere primarie *Fuocoammare*, *Tolo Tolo* e *Adua* sono state scelte in base a criteri temporali specifici e permettono un'analisi approfondita di tre generi e modalità narrative differenti. Poiché queste opere si differenziano tra loro in genere e modalità narrativa nel quadro teorico sono state consultate opere che trattano generalmente della *genre theory*, in modo da offrire una panoramica dei concetti e termini più importanti, mentre nei capitoli di analisi sono state consultate opere che esplorano il genere specifico di ogni opera.

Dunque, per la composizione della sezione 1.2 *Genre Theory* sono state consultate tre opere monografiche *Modern Genre Theory* di David Duff, *Writing Genres* di Amy Devitt, *Metaphors of Genre: the Role of Analogies in Genre Theory* di David Fishelov, e l'articolo "Genre as Social Action." di Carolyn Miller. Queste opere sono state scelte in base al fatto che questi autori sono tra i più importanti nella *genre theory* moderna ed offrono non solo definizioni chiare dei concetti principali di questa teoria ma anche un quadro ampio delle sfaccettature ed approcci diversi che si possono avere attraverso questa teoria.

Nella sezione 1.3 *Imagologia*, invece, sono state consultate principalmente l'articolo "Imagology: On using ethnicity to make sense of the world" di Leerssen, in cui egli offre una panoramica dell'evoluzione della teoria negli ultimi anni insieme a definizioni di termini e concetti importanti per comprendere la teoria dell'imagologia. Inoltre è stata consultata l'opera monografica *Imagology: the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey* di Leerssen e Beller, al cui interno vengono non solo delineati i modelli teorici più rilevanti per questa teoria, ma viene anche presentata l'evoluzione delle immagini di molti paesi diversi, offrendo un punto di partenza per la seguente analisi delle immagini di persone provenienti dall'Italia e dall'Africa.

Nel secondo capitolo, per una panoramica del genere documentario è stata consultata principalmente l'opera monografica *Introduction to Documentary* di Nichols, in cui quest'ultimo esplora le diverse definizioni del genere documentario ed esplora le diverse forme e convenzioni dei suoi sottogeneri. Inoltre, è stata consultata l'opera di Renov, *Theorizing Documentary*, in cui egli esplora i concetti principali del genere documentario. Ulteriormente sono state consultate un numero di interviste, articoli di giornale e articoli accademici che trattano specificatamente di *Fuocoammare* ed il regista Gianfranco Rossi.

Nel terzo capitolo, per una panoramica del genere comico è stata consultata principalmente l'opera di Neale e Krutnik, *Popular film and television comedy*, in cui viene proposto un quadro delle convenzioni principali del genere comico nel cinema, offrendo un approccio teorico per lo studio delle commedie. Insieme a quest'opera sono inoltre stati consultati due opere sulla commedia all'italiana nello specifico: *Comedy Italian style: the golden age of Italian film comedies* di Fournier-Lanzoni e *La Commedia All'italiana* di D'Amico. Come nel capitolo precedente sono state consultate un numero di interviste, articoli di giornale e articoli accademici che trattano specificatamente di *Tolo Tolo* ed il regista Checco Zalone.

Nel quarto capitolo, per una panoramica del genere della *literary fiction* sono stati consultati principalmente l'opera monografica *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction* di Joyce Saricks e l'articolo "A beginner's Guide to Literary Fiction" pubblicato su *nybookeditors.com*, in cui vengono elencate le convenzioni principali di questo genere. Inoltre, come nei capitoli precedenti sono state consultate un numero di interviste, articoli di giornale e articoli accademici che trattano specificatamente di *Adua* e Igiaba Scego.

Per di più, nella stesura dei diversi capitoli sono state consultate un numero di opere ed articoli, sia giornalistici, sia accademici, che trattano, della migrazione in generale, dell'immigrazione dall'Africa verso l'Italia e della storia del colonialismo italiano.

Attraverso l'analisi proposta in questa tesi si spera di concludere in che modo generi e modalità narrative diverse propongono spunti di riflessione differenti e raggiungono obiettivi differenti. Si vuole quindi mostrare come queste opere, studiate insieme attraverso queste lenti teoriche, offrono un quadro ampio su come la migrazione, i migranti e la storia coloniale in Italia vengono visti nell'immaginario collettivo italiano. In tal modo si vuole anche mostrare come queste opere sottolineano le lacune che sono presenti in questo immaginario collettivo e cercano di spingere il pubblico a riflettere su queste tematiche, nella speranza che un giorno si arrivi non solo a dibattere della crisi migratoria e gli effetti della colonizzazione italiana, ma a trovare soluzioni per questa crisi, diventando un paese non solo educato sulla questione, ma anche più tollerante.

È importante inoltre rimarcare il fatto che la vasta quantità di opere primarie al di fuori di quelle scelte in base ai criteri temporali stabiliti, che affrontano il tema dell'immigrazione offrono la possibilità di futura ricerca attraverso questo approccio strutturalista e imagologico.

1.2 Genre Theory

Come già menzionato, nelle seguenti sezioni vorrei proporre una breve panoramica del quadro teorico utilizzato in questa tesi. Per la seguente analisi verranno utilizzate principalmente due teorie: *genre theory* ed imagologia. Queste due teorie sono alquanto diverse l'una dall'altra, una trova le proprie origini in Aristotele⁷, un'altra molto più recente in confronto, ma come vedremo hanno dei punti d'incontro ed entrambe offrono delle considerazioni per le opere che verranno analizzate in seguito. *In primis*, vorrei offrire una breve introduzione alla *genre theory* e definire i termini importanti per comprendere questa teoria e la seguente analisi delle opere primarie. Infatti, attraverso lo studio del genere e le convenzioni associate a quel particolare genere è possibile fare uno studio sull'approccio alla tematica dell'immigrazione “for genre develops within, embodies and establishes society's values, relationships and functions” (Devitt, *Writing Genres*, 33). La *genre theory* ha un approccio strutturalista allo studio di generi letterari/cinematografici, alle volte anche usato in altre teorie culturali.

In primo luogo vorrei sottolineare nuovamente che la *genre theory* è molto ampia, trovando origine in Aristotele⁸. Nella seguente sezione, dunque, non presenterò un'analisi dettagliata della storia di questa teoria, ma cercherò di definire i termini più rilevanti, ponendo attenzione specialmente a quella che viene spesso definita *modern/contemporary genre theory* e prendendo le definizioni, come già accennato, principalmente da tre opere monografiche ed un articolo riguardanti questa teoria: *Modern Genre Theory* di David Duff, *Writing Genres* di Amy Devitt, *Metaphors of Genre: the Role of Analogies in Genre Theory* di David Fishelov, l'articolo “Genre as Social Action.” di Carolyn Miller.

⁷ Aristotele è uno dei primi a definire i generi letterari nella sua opera *Poetica*.

⁸ Per un'introduzione alla/e *genre theory(ies)* riferirsi a “Introduzione” in Duff, David. *Modern genre theory*. Routledge, 2014.

Il termine più importante da definire è *genre* (in italiano genere) su cui si basa l'intera teoria. Duff definisce il termine come “a recurring type or category of text as defined by structural, thematic and/or functional criteria” (Duff xiii), un genere, dunque, viene definito sulla base di criteri o convenzioni letterarie e cinematografiche. Queste convenzioni sono dispositivi stilistiche o formali caratteristiche di un determinato genere o periodo storico. Il termine dispositivo si riferisce ad ogni elemento di un'opera, il quale ha una funzione artistica distinta (Duff xi). Duff inoltre amplia la definizione di convenzioni letterarie/cinematografiche affermando che “traditionally, conventions are defined as tacit agreements between author and reader (or audience) that make possible certain types of Artistic representation of reality” (Duff x-xi). Da queste definizioni possiamo dedurre che la *genre theory* ha alla sua base la categorizzazione di opere letterarie e non, ed al suo centro, la relazione tra autore e pubblico.

Questo però non è del tutto vero. Nella sua opera Fishelov, il quale approccia la *genre theory* studiando le diverse analogie usate per riferirsi al genere, osserva che la “tendency to resort to analogy suggests, among other things, that the literary genre is an elusive and multifaceted phenomenon that resists explanation by one simple, straightforward approach” (1). I generi letterari/cinematografici dunque, sono un concetto astratto alquanto difficile da definire in modo lineare e che questi possono essere studiati con approcci assai diversi. Duff riassume uno di questi approcci nella sua definizione di “Sociology of genre”. Egli spiega che questa metodologia esamina i fattori economici e sociali che hanno un effetto sulla produzione e ricezione di diversi generi (Duff xv). Infatti, “it might be more precisely described as a shift from a morphology of genre concerned primarily with form to a sociology of genre concerned primarily with function” (Duff 14).

Per l'analisi delle opere primarie è inoltre importante definire due altri termini relativi a questo quadro teorico: de-familiarizzazione e ibridazione. Il termine de-familiarizzazione si

riferisce ad un processo attraverso il quale un'opera letteraria sfida e rielabora la nostra percezione del mondo usando dispositivi stilistici e formali che intensificano la percezione del pubblico, oppure usando parole in modo nuovo (Duff xi). Ogni genere ha il proprio “repertoire of defamiliarizing devices, but [...] can only retain their artistic potency by constantly transforming or 'evolving', a process sometimes accelerated by means of parody” (Duff xi). Il termine ibridazione, invece, si riferisce al processo attraverso il quale due o più generi vengono combinati per creare un nuovo sottogenere, oppure elementi appartenenti a generi diversi vengono combinati in un'unica opera (Duff xiv). Questo termine, come vedremo, è particolarmente importante per quanto riguarda la commedia cinematografica *Tolo Tolo*.

Generi diversi diventano dunque un punto di partenza per autori e cinematografhi per interagire con il loro pubblico. Devitt, inoltre, afferma che “Genres have the power to help or hurt human interaction, to ease communication or to deceive to enable someone to speak or discourage someone from saying something different” (*Writing Genres*, 1). Come è stato menzionato precedentemente ci sono due approcci principali alla *genre theory*, uno dal punto di vista formale, l'altro dal punto di vista sociologico. In linea con quest'ultimo Miller sostiene che “a rhetorical sound definition of genre must be centered not on the substance or the form of discourse, but on the action it is used to accomplish” (151). Credo che sarebbe molto interessante, specialmente nel contesto di questa tesi, combinare la forma ed il contenuto del romanzo/film con le azioni che questi cercano di compiere. Infatti, come afferma Devitt “Text and textual meaning, whether literary or rhetorical, are not objective and static but rather dynamic and created through the interaction of writer, reader, and context” (Devitt, "Integrating", 699).

Come vedremo nei capitoli seguenti questi tre cineasti/autori usano le loro opere per commentare su un tema alquanto dibattuto, e spingere il pubblico a rivalutare cosa sanno e

come interagiscono con il tema dell'immigrazione e migranti stessi. L'intenzione dell'autore è quindi alquanto importante nel comprendere le opere e come queste interagiscono con le convenzioni dei rispettivi generi a cui appartengono.

1.3 Imagology

Oltre ad analizzare le opere nei seguenti capitoli attraverso la *genre theory*, al fine di fornire un'analisi più approfondita e comprendere come questi lavori approcciano il tema dell'immigrazione, i due film ed il romanzo verranno anche analizzati attraverso la teoria dell'imagologia. Leerssen definisce imagologia come lo studio di “discursive articulations of such national characterization; it studies them as a cross-national dynamics and from a transnational point of view [...] [it] began as the study, in literary history, of images and representations of foreigners” (Leerssen 14). Nelle tre opere analizzate in questa tesi la rappresentazione dello straniero e delle popolazioni autoctone sono al centro della narrazione. Infatti, il confronto tra ‘io’ e ‘l'altro’, la contrapposizione tra i due, esplicita la differenza tra soggetto osservante e oggetto osservato, e mostra al pubblico come sotto tutte queste differenze, quella più importante è da quale punto di vista parte la narrazione.

Nel suo articolo “Imagology: On using ethnicity to make sense of the world” Leerssen offre una breve panoramica dell'evoluzione della teoria negli ultimi anni. Le definizioni di termini e concetti che segue nella prossima sezione proviene da questo articolo ed il libro *Imagology: the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey* di Leerssen e Beller.

È importante sottolineare che, nel contesto dell'imagologia, si parla principalmente di immagini, cliché e stereotipi. Mutter afferma che “a set of clichés would form a stereotype, a set of stereotypes would constitute a prejudice, and a set of prejudices constitutes an image”

(cit. in Leerssen e Beller 431). Le immagini, dunque, sono “the mental or discursive representation or reputation of a person, group, ethnicity or nation” (Leerssen e Beller 342). Da questa definizione di immagine arriviamo ad uno dei termini importanti da definire per comprendere questa teoria e per la seguente analisi cioè ‘etno-tipo’.

Gli etno-tipi sono rappresentazioni di caratteristiche nazionali, caratteristiche che sono ‘discursive objects’, convenzioni formulaiche narrative e retoriche attribuite ad una persona proveniente da un determinato paese, o regione (Leerssen 17). Questi etno-tipi alle volte coincidono con comportamenti, nella sfera sociale, o si riferiscono ad un determinato temperamento. Inoltre, quando parliamo di etno-tipi dobbiamo sempre ricordarci che parliamo di generalizzazioni, che non sempre includeranno ogni individuo.

La teoria dell’imagologia parte da un numero di presupposti per quanto riguarda la natura degli etno-tipi. Uno di questi è che gli etno-tipi sono intrinsecamente basati su contrapposizioni, come il contrasto tra ‘io’ e ‘altro’, tra *auto-images* e *hetero-images* (da ora in poi chiamati auto-immagini e etero-immagini). Auto-immagini si hanno quando un autore rappresenta personaggi provenienti dallo stesso luogo, mentre etero-immagini si hanno quando un autore presenta personaggi provenienti da un altro luogo⁹. Un’altra di queste contrapposizioni su cui si basano gli etno-tipi, invece, è di tipo comportamentale, il quale, di natura, non è necessariamente connesso ad una nazione. Un esempio di ciò è come nell’immaginario collettivo pensiamo alle persone provenienti da paesi del nord come equilibrati e freddi, mentre le persone provenienti da paesi del sud come dal sangue caldo ed emotivi.

Gli etno-tipi, inoltre, sono luoghi comuni non impervi al tempo, ma cambiano negli anni, nonostante vengano spesso presentati come atemporali, verità immutabili. Per di più, non ogni stereotipo a cui pensiamo quando viene menzionata una persona di una certa

⁹ Per esempio, nel film *Tolo Tolo* l’auto-immagine è rappresentata dalla figura di Checco (l’italiano), mentre l’etero-immagine è rappresentata dal personaggio Oumar (il keniano). Nel romanzo *Adua*, invece, il personaggio omonimo rappresenta l’auto-immagine della donna somala emigrata in Italia.

nazionalità è un etno-tipo. Il termine è leggermente più specifico e Leerssen precisa che “[w]hat is specific about ethnotypes is that they single out a nation from the rest of humanity by ascribing a particular character to it” (Leerssen 17). Questo non esclude il fatto che gli etno-tipi possono avere connotazioni negative o positive a seconda di chi fa uso dell’etno-tipo ed in quale contesto viene usato. Infatti, nel caso della geopolitica “periods of stability will usually tend to deflate ethnotyping in favour of a trend towards characterological neutrality and normalcy [...], moments of tension will heighten ethnotyping” (Leerssen 19). Per di più alcune caratteristiche attribuiscono un valore retorico positivo, come essere ospitali, essere onesti ed avere una buona etica di lavoro. Caratteristiche opposte, invece, attribuiscono un valore retorico negativo. Gli etno-tipi, dunque, hanno un effetto più forte quando sono basati su contrasti dialettici, bianchi e neri, quando mostrano un contrasto tra le ‘brave persone’ e le ‘cattive persone’, tra l’eroe ed antagonista. Questo significa che gli etno-tipi sono più espliciti in opere di genere comico e narrativa popolare o per i bambini, dove questi contrasti evidenti sono al centro della narrazione. Dall’altro lato “more complicated characters in serious narratives will usually have contradictory or nuanced moral profiles, with [...] a strong tendency towards ironic, ambiguous characterization or ambiguous motivation” (Leerssen 19), rendendo l’uso degli etno-tipi alle volte più implicite.

Un altro termine da definire per la seguente analisi è il termine meta-immagine. Le meta-immagini non sono né auto-immagini, né etero-immagini, ma una proiezione tra le due. Queste immagini esistono, dunque, solo come rappresentazioni di come ‘noi’ pensiamo di essere percepiti dagli ‘altri’ (Leerssen 24). Al centro di questa teoria, dunque, c’è il contrasto tra il soggetto che osserva e l’oggetto che viene osservato, ma anche come noi stessi ci sentiamo osservati dall’altro. L’imagologia pertanto si concentra non sul fatto che la rappresentazione sia veritiera o no, ma del valore della rappresentazione in sé, come questa faccia parte dell’evoluzione e costruzione di queste immagini. Inoltre, uno degli interessi di

questa teoria è analizzare come etno-tipi influenzano l'un l'altro quando si mettono a confronto generi diversi, un'analisi attraverso una lente imagologica nella dimensione testuale, di conseguenza, esamina il testo attraverso convenzioni del genere e strategie retoriche (Leerssen 19). L'imagologia ha, dunque, un punto di contatto con la *genre theory* usata nell'analisi di questa tesi.

Ci sono, inoltre, un numero di punti di contatto tra la teoria dell'imagologia e teorie postcoloniali. Nel capitolo intitolato "Image- immaginario: punti di contatto tra gli studi postcoloniali e l'imagologia letteraria" Nora Moll esplora come queste due teorie si intersecano. Uno degli scopi della teoria postcoloniale è analizzare opere letterarie occidentali, e specialmente un aspetto di queste cioè "la capacità e insieme l'incapacità di raccontare l'altro", la necessità, insieme meravigliosa ed arrogante, di definirlo, di porlo in relazione, spesso di inferiorità, con chi vede e narra e poeta, e con il suo pubblico" (Moll 32)¹⁰. È, dunque, proprio il fatto che questa attenzione al rapporto tra 'io' ed 'altro', tra soggetto osservante e oggetto osservato è anche al centro dell'imagologia, che porta le due teorie ad intersezionarsi.

Nella seguente tesi, dunque, verrà *in primis* identificato il genere a cui appartiene ogni opera, poi verranno identificate le convenzioni di quel determinato genere e verrà analizzato il modo in cui l'autore di quell'opera fa uso di queste convenzioni, cercando di rispondere alla domanda: perché? In seguito poi verranno identificati gli etnotipi presenti in ogni opera e come questi vengono usati nella narrazione. La combinazione di queste due teorie offre la possibilità di analizzare entrambe la forma ed il contenuto di queste opere, esaminando non solo il genere scelto per quella determinata opera, ma anche come questi autori e cineasti rappresentano ed esplorano il rapporto tra 'noi' e 'loro', la relazione tra la popolazione

¹⁰ Un esempio di questo è presente in *Tolo Tolo*, dove 'l'altro' è visto attraverso gli occhi di un uomo italiano, più precisamente 'l'italiano medio', il che la rende una rappresentazione Eurocentrica. In *Adua*, al contrario, la visione non è Eurocentrica, visto che la figura del migrante è descritta e vista attraverso gli occhi del migrante stesso.

autoctona e i migranti. Dato che il tema dell'immigrazione è politicamente e socialmente carico, alle volte si parte dal presupposto che la cultura popolare non possa offrire alcun approfondimento su questo tema. In questa tesi, attraverso l'analisi del genere delle opere e l'analisi dei personaggi al centro di queste storie, si cercherà di esplorare come ognuna di queste opere mette in evidenza aspetti diversi di questa tematica alquanto complessa e spinge il pubblico ad interagire ed esplorare le numerose sfaccettature di questa tematica.

Capitolo 2: Fuocoammare

“The sea is not a place to pass by, the sea is not a road. Oh but today I am alive” (00:49:14)

2.1 Introduzione

Negli ultimi decenni, l'Italia è passata dall'essere un paese di partenza ad uno di arrivo (Pugliese 27). Questo si riflette anche nella produzione di film e racconti che hanno al loro centro la figura del migrante ed il processo migratorio¹¹. Uno dei primi film su questo tema ad aver ricevuto riconoscimento critico in Italia e all'estero è *Fuocoammare* (titolo inglese *Fire at Sea*), un documentario diretto da Gianfranco Rosi, uscito al cinema il 18 febbraio 2016. Il film, infatti, vinse il Golden Bear al sessantaseiesimo Festival Internazionale del Film di Berlino e fu nominato per l'Oscar nella categoria miglior documentario (Ugolini), ed ebbe un incasso di all'incirca 1 milione di euro (“Fuocoammare (2016) - Financial Information”). Filmato ed ambientato nella sua interezza a Lampedusa, il film segue un numero di persone sull'isola, mentre interagiscono fra di loro come se non ci fosse una telecamera a fare le riprese.

¹¹ In un articolo in le Monde gli autori sottolineano la crescita in popolarità di questo tema nel cinema italiano: “C'est presque devenu un genre en soi : voici plusieurs années que le thème de l'immigration nourrit le cinéma italien. On le constate encore durant cette 66^e Mostra de Venise, principale vitrine de la production nationale, où le sujet hante une dizaine de films, toutes sections, tous genres et toutes générations confondus”

“È diventato quasi un genere a sé stante: ormai da diversi anni il tema dell'immigrazione alimenta il cinema italiano. Lo vediamo in questa 66esima Mostra del Cinema di Venezia, vetrina principale della produzione nazionale, dove il soggetto percorre una dozzina di film, di tutte le sezioni, di tutti i generi e di tutte le generazioni messe insieme” (traduzione mia).

In Mandelbaum, Jacques, and Philippe Ridet. “L'immigré, Vedette Américaine De La Mostra De Venise.” *Le Monde.fr*, Le Monde, 10 settembre 2011, www.lemonde.fr/cinema/article/2011/09/10/l-immigre-vedette-americaine-de-la-mostra-de-venise_1570354_3476.html Consultato il 15 giugno 2022

Inoltre possiamo anche riscontrare questo fenomeno nella letteratura con sempre più editori che offrono liste come “20 Libri (+ 4) Sul Fenomeno Dell'Immigrazione”. Valentino, inoltre, scrive che:

“dalla metà degli anni Novanta, un altro tipo di scrittori italiani comincia ad interessarsi all'immagine del migrante e alle nuove dinamiche migratorie: i giallisti (Comberiati 2010: 24). In effetti, se la presenza dello straniero non può più essere ignorata dagli scrittori in quanto fenomeno importante ed evolutivo, saranno proprio gli esponenti del genere poliziesco, da sempre interessati ai mutamenti della società, ad inserire in questi anni lo straniero, spesso sotto le vesti di un clandestino o di un delinquente, nei propri romanzi gialli”. In Valentino, Vittorio. “La Figura Del Clandestino Nella Letteratura Delle Migrazioni in Italia.” *Istitutoeuroarabo.it*, 1° novembre 2019, www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-figura-del-clandestino-nella-letteratura-delle-migrazioni-in-italia/ Consultato il 10 settembre 2022

In primo luogo, prima di iniziare con le analisi su questo documentario, bisogna definire alcuni concetti chiave che verranno utilizzati in questa tesi, cioè i termini immigrazione e migrante. Il termine “immigrazione” si riferisce a “l’ingresso e l’insediamento, in un paese o in una regione, di persone provenienti da altri paesi o regioni [ed] insieme con la corrispondente *emigrazione* rientra nel fenomeno più ampio delle migrazioni internazionali e interne” (*Treccani.it*). La parola “migrante” si riferisce quindi a chi prende parte a questo spostamento. Le ragioni per questo processo migratorio sono infinite, ma vengono comunemente poste in tre categorie: il migrante ambientale, colui che lascia la propria terra o regione in seguito ad un disastro naturale, il migrante economico, colui che si allontana dal proprio paese in cerca di migliori opportunità di lavoro, ed infine il profugo, una persona costretta ad abbandonare il proprio paese in seguito allo scoppio di una guerra, o a persecuzioni sulla base della razza, della sessualità, e delle affiliazioni politiche (*Trevisanut*). Nelle opere cinematografiche analizzate in questa tesi si parla principalmente di profughi, e nel caso del romanzo *Adua* di migranti economici.

2.2 *Lampedusa, Gianfranco Rosi e Fuocoammare*

Il documentario *Fuocoammare* si concentra su un aspetto della crisi migratoria a cui l’Italia si trova di fronte in questi ultimi anni: gli sbarchi di migranti sull’isola di Lampedusa. È, quindi, essenziale in primo luogo offrire una breve panoramica sulla questione migratoria in Italia e in particolare l’importanza di Lampedusa. L’isola, localizzata nel Canale di Sicilia, ha una superficie di solo 20 km² e conta leggermente più di 6000 abitanti (insieme all’isola di Linosa)¹², ed è il territorio italiano più meridionale del mar Mediterraneo, trovandosi geograficamente in Africa. Vista la sua particolare posizione geografica, l’isola è diventata

¹² “Numero di abitanti Lampedusa e Linosa” Dato Istat al 01/08/2022, su demo.istat.it, consultato il 18 novembre 2022

uno dei principali porti di sbarco di migranti provenienti dall’Africa. Nel 1992 ci fu il primo sbarco di migranti maghrebini sull’isola, in seguito a cui le 71 persone arrivate furono accolte nella caserma, nella parrocchia locale, e dai cittadini del posto per un mese fino a che furono raccolti fondi per aiutarli ad arrivare in Sicilia, senza chiare indicazioni da parte delle autorità (Russello). Pochi anni dopo, il 25 aprile del 1996 ci fu il primo naufragio in cui venti migranti provenienti dalla Tunisia persero la vita (Viviano). Si stima che nei 20 anni successivi intorno a 400.000 migranti sono sbarcati a Lampedusa ed almeno 15.000 hanno perso la vita durante il tragitto verso l’isola, come viene spiegato all’inizio di *Fuocoammare*.

In vista dell’incredibile complessità della questione degli sbarchi a Lampedusa Gianfranco Rosi inizia a lavorare sul suo documentario, *Fuocoammare*, l’unico dei suoi lavori che tratta della crisi migratoria. Rosi era stato in un primo momento approcciato dall’istituto Luce per girare un cortometraggio, ma come egli spiega “una volta lì mi sono reso conto che avevo bisogno di un intero film per raccontare quella storia” (Brocardo). Rosi ha lavorato principalmente nel genere documentaristico, avendo diretto sei documentari diversi fino ad oggi. Questi documentari sono assai diversi l’uno dall’altro, esplorando non solo temi completamente diversi, ma anche differenti convenzioni del genere, avendo però in comune i lunghi periodi di riprese e montaggio.

Rosi è un regista Italo-Americano, nato nel 1963 ad Asmara in Eritrea, un’ex colonia italiana, al tempo occupata dall’Etiopia. Nato da padre italiano, si trasferì in Italia all’età di 11 anni, passando i suoi anni formativi tra Italia e Turchia. All’età di 19 anni, dopo aver lasciato l’Università di Pisa, si trasferì a New York per frequentare la NYU Film School. Rimane poi negli Stati Uniti, ricevendo in seguito la doppia cittadinanza. Nelle parole dello stesso Rosi “sicuramente il fatto di non avere il senso di appartenenza a un luogo ha influenzato me come persona e il mio lavoro” (Brocardo).

Il documentario *Fuocoammare* segue un numero di abitanti locali durante la loro vita di ogni giorno, in primo piano tra questi Samuele, un bambino italiano, e la sua famiglia. Oltre a Samuele, suo padre, sua nonna, sua zia Maria e suo zio, tra le persone locali presenti nel film ci sono anche un palombaro, un radiofonico, Pippo, ed il Dottor Pietro Lombardo. In contrapposizione a queste scene di calma quotidianità, il film cattura le immagini di una missione di salvataggio di un gruppo di migranti e segue questi attraverso il processo di trasporto e registrazione nel centro di accoglienza di Lampedusa.

2.3 Analisi attraverso la lente della Genre Theory

Se volessimo dare una definizione al caso di *Fuocoammare*, si potrebbe classificare il film come documentario Osservazionale, partendo dalla terminologia dei sottogeneri documentaristici come formulata da Nichols, che identifica sei diverse modalità di rappresentazione, che hanno la funzione quasi di sub-genere del documentario (99). Queste modalità sono: “poetic, expository, participatory, observational, reflexive, performative” (Nichols 99). Naturalmente le convenzioni che appartengono ad una determinata sottocategoria di documentario possono essere trovate anche in un documentario di tipologia diversa. Ad esempio un documentario si dice di tipologia osservazionale quando le convenzioni maggiormente usate in quel determinato film appartengono a quella tipologia, ma questo non significa che non ci siano elementi appartenenti al sotto-genere riflessivo e partecipativo.

La tipologia di film intesa come documentario Osservazionale nasce durante il secondo dopoguerra e raggiunge il suo apice nel 1960, con la disponibilità di telecamere da 16mm e registratori a nastro che potevano essere facilmente gestite da una persona sola (Nichols 109), permettendo al filmografo di muoversi liberamente da una scena all'altra. Questo stile osservazionale viene inoltre onorato “in post-production editing as well as during

shooting resulted in films with no voice-over commentary, no supplementary music or sound effects, no intertitles, no historical reenactments, no behavior repeated for the camera, and not even any interviews” (Nichols 110).

Questo stile ricorda molto il lavoro dei neo-realisti italiani, osservando e catturando la vita come questa è vissuta, gli ‘attori’ nel film interagiscono gli uni con gli altri, senza tener conto del regista (Nichols 111). Tra le convenzioni principali di questa tipologia di documentario ci sono, dunque, l’uso di telecamere portatili per riprese *on location*, molto spesso lunghe, la registrazione di audio sincrono, l’assenza di voci fuori campo e di interviste e l’eliminazione il più possibile della presenza del documentarista, mentre i soggetti del documentario fingono di non essere ripresi.

In *Fuocoammare* Rosi rimane assai fedele alle convenzioni tradizionali del sotto-genere Osservazionale, ad esempio, facendo uso di riprese nel campo e di registrazioni di suoni sincronici, nascondendo la figura del regista, eliminando l’uso di interviste e voci fuori campo ed usando un linguaggio filmico composto da rotture. Ma perché Rosi sceglie questo sotto-genere al posto di un altro? E come vengono esattamente usate queste convenzioni da Rosi nel contesto di *Fuocoammare*, e per quale motivo? Per rispondere alla prima domanda, bisogna in primo luogo capire in che modo Rosi approccia il suo lavoro. In seguito poi verranno analizzate individualmente le convenzioni di questo sotto-genere in relazione al caso di *Fuocoammare*, in modo da cercare di rispondere alla seconda domanda.

In un’intervista Rosi parla del tempo trascorso a Lampedusa per catturare le immagini del suo documentario e quando gli viene chiesto per quanto esattamente è rimasto sull’isola egli risponde:

Due mesi per cercare di capire come procedere e un anno, non continuativo ovviamente, per le riprese. Il montaggio lo abbiamo cominciato lì nell'ottobre scorso. Dopo la tragedia (*Un barcone intercettato con molti cadaveri a bordo*, ndr) ho capito che il film doveva chiudersi. Perché emotivamente non c'era più spazio per continuare. E perché sentivo l'urgenza di “consegnare” ciò di cui ero stato testimone. (Brocardo)

Rosi identifica il suo ruolo di regista come quello di un testimone che rivela ed attesta la realtà, in questo caso di Lampedusa, senza dare giudizi o esporre la propria opinione, ma lasciando lo spazio al pubblico di fare le proprie analisi e supposizioni sull'argomento. La figura del regista, infatti, è completamente assente all'interno del film, Rosi non compare mai nelle riprese e la sua voce non si sente nel documentario, né per fare domande alle persone ritratte o per spiegare una determinata situazione tramite l'uso del *voice over*. In questo modo, dunque, Rosi sottolinea una delle tendenze fondamentali del documentario, identificate da Renov (21), quella di Registrare, Rilevare e Conservare, ed al tempo stesso mette in risalto il realismo che cerca di catturare. La scelta del sotto-genere Osservazionale permette a Rosi di creare un documentario che faccia da testimone all'isola di Lampedusa, visto che “images have the power [...] to provide the occasion for registering complex realities without simplification” (Dasgupta 103).

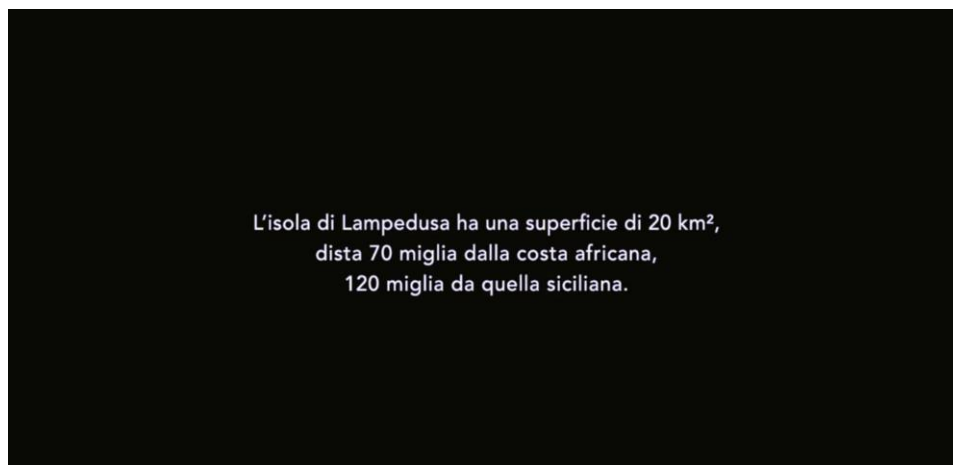


Figura 2.1 Cattura di schermata. Didascalia. *Fuocoammare* (2016).

Come molti documentari, *Fuocoammare* apre con una didascalia sovrapposta ad uno schermo nero: “L’isola di Lampedusa ha una superficie di 20 km², dista 70 miglia dalla costa africana, 120 miglia da quella siciliana”, seguita da una seconda didascalia, anch’essa sovrapposta ad un sottofondo nero: “Nel tentativo di attraversare il Canale di Sicilia per

raggiungere l'Europa, si stima che siano morte 15 mila persone" (Fig. 2.1)¹³. A differenza di altri documentari però, a parte queste prime iscrizioni, il film non ha nessun'altra didascalia.

Questa scena iniziale, come spiega Dasgupta è ingannevole (107). Confrontati con questi dati orribili, ci si aspetta che nel film e soprattutto nelle scene che seguono direttamente queste parole, ci siano immagini che corroborano questa realtà di Lampedusa come isola circondata da un cimitero d'acqua. Ma mentre queste didascalie offrono un contesto per il resto del film, la prima vera e propria scena del documentario segue un bambino, che solo in seguito viene identificato come Samuele. Il bambino si arrampica su un albero e gli unici suoni presenti provengono dal bambino che borbotta, niente musica, niente parole che spiegano la sequenza di immagini. Il forte contrasto tra la scena idilliaca del bambino, che ha niente a che fare con il fenomeno dell'immigrazione, e la crudele realtà della crisi migratoria con al suo centro Lampedusa, ribalta completamente le aspettative del pubblico. Questa sequenza è "an example of a break, or a gap, between the expectation of an audiovisual rendition of a story, marked by a causal link between sequences of images and words" (Dasgupta 108).

Queste rotture sono al centro dell'intero documentario. Il film presenta sequenze di scene di quotidianità degli abitanti seguite da immagini di sbarchi e soccorsi di migranti e della loro realtà all'interno del campo di accoglienza. Il film è composto da una serie di frammenti che non sono connessi da un filo narrativo esplicito, sottolineando come non ci sia interazione tra gli abitanti del posto e i migranti, ed evocando un senso di dislocamento. Lampedusa è al tempo stesso un luogo di morte e soccorso, ed un'isola in cui c'è vita e momenti di tranquilla quotidianità. La realtà dell'isola è molteplice ed è proprio attraverso questi frammenti così diversi, Rosi riesce ad esporre la complessità della verità di

¹³ Tutti i dati del film presi da: Rosi, Gianfranco, regista. *Fuocoammare*. RAI Cinema, *Raitv.it*. 2016.

Lampedusa. Come Meryl Streep ha detto *Fuocoammare* è, dunque, “a daring hybrid of captured footage and deliberate storytelling that allows us to consider what documentary can do. It is urgent, imaginative and necessary filmmaking” (“Berlin Film Festival”).

Questa frammentazione della narrazione, inoltre, mette in risalto il realismo del documentario, visto che le immagini non sono curate per esplorare un filo narrativo tradizionale, ma sono inserite nel film in modo da rappresentare la realtà come questa è, più che raccontare una storia. È, infatti, molto probabile che lo spettatore, finito il film, non abbia alcuna risposta sulle problematiche presentate dall’arrivo di migranti a Lampedusa, ma abbia un punto di partenza per la propria riflessione sull’argomento (Diamond).

Uno degli aspetti più fondamentali del sotto-genere Osservazionale è l’assenza di suoni ulteriori a quelli registrati direttamente nel campo. *Fuocoammare*, dunque, non presenta alcun commento o aggiunte di effetti sonori e musica. Questo però non vuol dire che nel documentario non sia presente alcun suono. L’uso dei suoni registrati sul campo, tra silenzi e conversazioni origliate, il pubblico viene spinto ad ascoltare attentamente, anche nei momenti in cui il silenzio è più espressivo di alcun suono. Poiché *Fuocoammare* non fa uso di interviste uno dei modi attraverso cui Rosi cattura testimonianze dirette dei naufragi e soccorsi che avvengono a Lampedusa è l’uso delle chiamate. Attraverso questa modalità Rosi “offers [...] patient, attentive, sometimes clandestine acts of listening, of calling and recalling. The film aims to make its viewers attentive and answerable” (Wilson 15).

In una delle scene iniziali, ad esempio, la videocamera inquadra un vascello di salvataggio durante la notte, mentre si sente sovrapposta una chiamata di soccorso tra una persona al porto di Lampedusa ed una barca piena di profughi. L’agente chiede in inglese “How many people”, l’uomo risponde “350. Please, I beg you, help us” (*Fuocoammare* 00:03:49-0:04:17). La chiamata continua, e l’agente chiede più volte la posizione del vascello, mentre dall’altro lato della linea si sente solo il rumore di statica e parole

incomprensibili e richieste di aiuto, fino a che non cade la linea. In seguito alla chiamata si passa ad una sequenza di immagini che ritraggono una nave alla ricerca di persone sperdute in acqua con una luce. Purtroppo non c'è alcun segno di vita.

La scena poi passa allo studio radiofonico locale dove Pippo lavora. Le immagini di strumenti radiofonici ricordano i pannelli di controllo della nave di salvataggio. Questa è una dei molti “visual and aural repetitions” (Wilson 16) presenti nel film, che offrono una connessione tra le diverse scene, dove invece manca un filo narrativo esplicito. Pippo, nel suo studio, mette una canzone, che viene sentita anche nella scena successiva, in cui Maria ascolta la radio. La canzone poi è seguita da una notizia che 250 persone sono morte annegate a largo di Lampedusa.

Le chiamate usate all'interno del film, non sono l'unico modo in cui Rosi inserisce testimonianze dirette all'interno del documentario. Verso la metà del film è presente una sequenza di scene riprese nel campo profughi di Lampedusa. Alcuni migranti pregano e parlano fra loro in francese, mentre uno dei profughi canta in inglese del suo viaggio dalla Nigeria, attraverso il Sahara e la Libia, fino in Italia, creando un lamento, un poema di sofferenza e speranza. Quest'uomo non si rivolge mai alla telecamera, ed in certo senso nemmeno a Rosi, ma canta per i suoi compagni che conoscono il suo dolore e dice: “The sea is not a place to pass by, the sea is not a road. Oh, but today I am alive” (*Fuocoammare* 00:49:14). L'uso di questi “sounds, live, recorded and transmitted, sounds more than words, are part of the film's affective system, its bodily connection beyond cognition and direct communication” (Wilson 17).

L'eliminazione delle interviste e la frammentazione della narrazione, dunque, non significano che non ci sia un filo narrativo (anche implicito) o che non vi siano testimonianze dirette presenti nel documentario. Rosi inserisce questi elementi in modo abbastanza ingegnoso, rimanendo fedele alle convenzioni del sotto-genere Osservazionale, tuttavia non

perdendo di vista l'importanza delle testimonianze orali, sia attraverso l'uso delle chiamate e di immagini di soccorso, ma anche attraverso dialoghi tra le persone ritratte. Allo stesso tempo, all'interno del documentario "broken communication and inadequate listening give way to silence as the film creates a nightmare impression of the failure to rescue the dying around the island, and of the numbness of living in the territory of these losses" (Wilson 16-17).

Oltre al modo in cui Rosi approccia i suoni è importante notare l'uso della luce e dei colori nella composizione delle scene. Le sequenze in cui vengono inquadrate navi di salvataggio e filmate scene di soccorsi, infatti, sono quasi sempre notturne e buie. Questo è dovuto principalmente al fatto che la maggior parte dei migranti cerca di attraversare le acque di notte, per rimanere nascosti dalla guardia costiera. Dall'altro lato però anche le scene filmate nel campo profughi e quelle in cui appare il dottore sono scure, con numerose tonalità di blu, mentre le scene in cui vengono ritratti il resto degli abitanti locali, invece, sono spesso composte da tanta luce, mettendo in risalto la differenza tra le immagini presentate. Questa scelta di far uso di molte riprese scure e con tonalità di blu quando vengono presentate immagini in relazione ai migranti, quindi, sembra sottolineare l'oscurità che circonda queste vicende, non soltanto perché orribili e spesso infettate dalla morte di molte persone, ma anche perché sono vicende che non sempre vengono raccontate e portate alla luce.

Nel caso di *Fuocoammare*, per di più, come già menzionato, non viene fatto uso né di voci fuoricampo, né di voci narranti in forma di *voice over*, né di interviste, convenzioni spesso associate al genere documentario, ma che appartengono ad altri sotto-generi di documentario. I pochi dialoghi presenti nel film avvengono tra le persone ritratte e solo in un caso una persona si rivolge direttamente verso la telecamera. La quasi totale assenza di momenti in cui i personaggi interagiscono direttamente con il pubblico o il regista, sottolinea

il realismo che il documentario vuole ritrarre, ed al tempo stesso dà enfasi alle parole rivolte direttamente al pubblico nell'unica istanza in cui ciò avviene.



Figura 2.2 Cattura di schermata. Il dottore mostra immagini al Computer. *Fuocoammare* (2016).

In una scena, il Dottor Pietro Lombardo mostra alla telecamera alcune immagini sul suo computer (Fig. 2.2). Le immagini ritraggono barconi affollati ed alcune vittime che non sono sopravvissute alle terribili condizioni su questi vascelli. Questa sequenza ricorda quasi un'intervista, ed è una delle uniche scene in cui è presente un messaggio esplicito sugli eventi a Lampedusa, non da parte del regista, ma da uno dei soggetti ritratti nel documentario. Il dottore, infatti, mentre mostra queste immagini racconta:

è il dovere di ogni uomo, che sia un uomo, aiutare queste persone. E quando ci riusciamo siamo veramente contenti, siamo felici di avere dato una mano. A volte non è possibile purtroppo e quindi tocca assistere a cose brutte, bruttissime. Morte, bambini, e in quell'occasione poi sono costretto a fare quella cosa che più odio di tutte, le espressioni cadaveriche no. Ne ho fatte tante, forse troppe. Molti mi dicono, amici miei no, colleghi, ma si tanto tu ne hai visti tanti, sei abituato. Non è vero. Come si fa ad abituarsi a vedere bambini morti, donne incinte, donne che hanno partorito durante il naufragio, ancora attaccate al cordone ombelicale no. E quindi le devi mettere nel sacco, devi mettere nelle casse, devi fare anche un prelievo, devi tagliare un dito, devi tagliare una costola, devi tagliare un orecchio ad un bambino. Quindi dopo la morte anche quest'altro oltraggio. Però serve, serve, e quindi lo faccio. Tutto questo ti lascia tanta rabbia, lascia un vuoto nello stomaco, un buco. Ti fa pensare, te li fa sognare. Ti pesano gli incubi che rivivo spesso, spesso. (*Fuocoammare* 0:59:51- 1:01:45)

L'inclusione di questa scena fa in modo che, nonostante Rosi cerchi di mantenere uno sguardo oggettivo sulle vicende di Lampedusa, ci sia comunque un messaggio esplicito e chiaro: è il nostro dovere, in quanto persone, aiutare, in qualsiasi modo ci sia possibile.

È interessante, inoltre, soffermarsi sulla scelta del titolo, il primo punto di contatto tra opera, autore e pubblico. In una scena particolare del film la nonna parla con il nipote Samuele del nonno, che presumibilmente è venuto a mancare anni prima. La donna racconta che, quando il tempo era bello, il nonno passava tutto il giorno sul mare, mentre lei lo aspettava a casa con il pane, ma la notte tornava sempre sull'isola "perché di notte passavano le navi, era tempo di guerra" (*Fuocoammare* 0:39:59). Durante quegli anni, infatti, navi nemiche lanciavano razzi che illuminavano la notte così tanto che "pareva che c'era fuoco a mare" (*Fuocoammare* 0:40:31).

Il titolo del documentario sembra riprendere questa espressione 'fuoco a mare', indicando che, mentre in quel momento non c'è una guerra e non vengono lanciati razzi sul mare, si sta però svolgendo un altro tipo di massacro nel mare. Il titolo del documentario, dunque, evoca in sé, con questa forte immagine, sottolineando l'urgenza del tema di cui tratta, ancor prima dell'inizio del film. In una delle scene seguenti, però, viene esposta un'altra sfumatura da attribuire al titolo.

La zia Maria dedica al figlio una canzone, anch'essa intitolata *Fuocoammare*, con l'augurio che il maltempo passi in fretta. In questo momento la parola 'fuocoammare' non ha una connotazione negativa, non ricorda la guerra, ma rappresenta l'amore di una madre per il figlio e la sua speranza che tutto finisca bene. Come spiega eloquentemente Dasgupta "the title of the film [...] pithily combines in one word the separate realities and histories of war, migration, love and caring" (Dasgupta 113).

2.4 Analisi attraverso la lente dell'Imagologia

Finora l'analisi si è concentrata principalmente sulle convenzioni del genere osservazionale del documentario ed il quadro narrativo. Rimane, quindi, da esaminare i protagonisti di quest'opera e le modalità in cui vengono rappresentati. In questo caso, proprio perché *Fuocoammare* appartiene al genere documentario, mantenendo dunque un alto livello di realismo, Rosi non fa uso in modo esplicito di stereotipi nella sua narrazione, come ad esempio fa Checco Zalone in *Tolo Tolo*. Questo, però, non vuol dire che Rosi non faccia uso di immagini specifiche in modo da enfatizzare la narrazione.

In *Fuocoammare*, come già osservato, vengono contrapposti due piani narrativi diversi: da un lato si hanno gli abitanti locali e dall'altro si hanno i migranti che arrivano sull'Isola per via del mediterraneo. La scelta di contrapporre scene di quotidianità a scene di soccorsi e del centro di accoglienza, evidenzia il paradigma di contrasto tra 'noi' e 'loro'.



Figura 2.3 Cattura di schermata. Samuele e il dottore.
Fuocoammare (2016).

Questo è inoltre rinforzato dal fatto che questi due piani non interagiscono l'uno con l'altro. L'unico punto di incontro si ha con la figura del dottore, il quale si prende cura sia degli abitanti del posto (Fig. 2.3), sia dei migranti quando arrivano sull'isola, sottolineando il fatto che entrambe le realtà coesistono sull'isola. È anche importante notare che nonostante questo

contrasto tra ‘noi’ e ‘loro’ sia assai marcato all’interno del documentario tutte le persone presenti in questo film sono etero-immagini, visto che Rosi elimina completamente dalla narrazione la figura del regista, facendo in modo che anche gli abitanti sono presentati come una comunità distaccata dal resto dell’Italia.

Prendendo in considerazione la dualità intrinseca di *Fuocoammare* viene naturale domandarsi: Chi viene posto al centro della narrazione? Quale personaggio ha la funzione di focalizzatore? Per quanto riguarda la prima domanda, sia gli abitanti locali, tra cui vengono messi in primo piano Samuele e il Dottor Lombardo, che i migranti vengono egualmente incentrati nella narrazione. Per quanto riguarda la funzione di focalizzatore, Rosi sceglie di raccontare gli eventi del documentario attraverso la prospettiva di Samuele, una scelta che permette al regista di contrastare immagini pesanti e piene di sofferenza con un po’ di leggerezza. Le scene che ritraggono Samuele hanno inoltre il potenziale di funzionare come metafore; oltre ad essere leggere contengono talvolta un messaggio critico. In una di queste scene di morale implicita il bambino va dal dottore per farsi controllare la vista. Il dottore determina che Samuele abbia un occhio pigro e che il miglior corso di cura sia coprire l’occhio buono per rafforzare l’occhio pigro. L’occhio pigro di Samuele “becomes an excellent metaphor for the lazy eye of Europe. The documentary maker has the enhanced function through his camerawork, focalization and intervention of activating the lazy eye of Europe by bringing into sharp focus the neglected reality of suffering and inhumanity that happens at Europe’s border” (Ponzanesi 161).

Un'altra domanda da porsi è: come vengono rappresentati gli abitanti del luogo? Ed in contrasto come vengono rappresentati i migranti? Mentre gli abitanti locali sono spesso ritratti in momenti di tranquilla quotidianità, mentre mangiano, giocano e parlano, i migranti sono principalmente rappresentati in momenti di sofferenza, morte, forte vulnerabilità e tristezza. Rosi, infatti, include nel documentario scene di corpi e di migranti spaventati

durante le scene di soccorso. Queste immagini sono un perfetto esempio di ciò che Giorgio Agamben chiama *nuda vita*, una vita esposta alla morte esposta alla spettacolarizzazione (55). Anche Hannah Arendt nel suo saggio *On Revolution* avverte che bisogna fare attenzione a non trasformare la sofferenza umana in uno spettacolo quando si mostrano immagini di persone che stanno vivendo afflitti da guerra, povertà e dolore.

Tuttavia mentre Rosi cerca di allontanarsi dalle immagini di miserie e sofferenza che dominano i giornali in quegli anni e mostrare una realtà diversa da quella di vittimizzazione, non ci riesce del tutto (Fig. 2.4). Mostrando queste immagini e “the harsh reality of the people tormented by the journey, Rosi accentuates even more the bare life of the migrants, highlighting their condition of absolute exposure to the power of the dominant society and of the spectator” (Bagnasco 31). Rosi, esplorando questo senso di ‘altro’, cattura con le telecamere il più delle volte grandi gruppi di migranti che perdono, nella composizione di scene scure ed omogenee, la loro individualità e la loro umanità, diventando semplicemente corpi.



Figura 2.4 Cattura di schermata. Gruppo di migranti arrivati al Centro di Accoglienza. *Fuocoammare* (2016).

Questo aspetto è inoltre messo in risalto dal fatto che i migranti non hanno una voce, se non per urlare e implorare aiuto, con l'esclusione della scena analizzata in precedenza in cui uno dei migranti canta del suo viaggio. Infatti, "Rosi's extensive conversations with refugees are also effectively silenced because there is a near total erasure of refugees' voices, personal identities, and histories" (Sou 336). In contrasto, nel film sono incluse le testimonianze (voci e sguardi) degli abitanti locali, esplorando la loro relazione con l'isola di Lampedusa così che "the audience ultimately learns more about a romanticized identity of the island and its residents, at the expense of the hundreds of refugees who are filmed as mass movements of silent, voiceless, and identity-less bodies" (Sou 336).

Queste immagini e questi suoni suscitano nello spettatore un senso di forte disagio. Nel cercare di mostrare la tragicità della situazione di questi migranti, nel modo più realistico possibile e Rosi non riesce a "emancipate those subjects from the white host country's processes of objectification and dehumanization" (Bagnasco 34), proprio perché in *Fuocoammare* "black people [are represented] as bodies, as something distant, alien, in some ways uncanny and unidentifiable—faceless and amassed as they are in key moments of the film—Rosi does not emancipate those subjects from the white host country's processes of objectification and dehumanization" (Bagnasco 34). Mentre questa incapacità di rompere completamente da sistemi di narrazione che disumanizzano ed oggettivano la figura del migrante è un punto che apre *Fuocoammare* a forte critica, uno dei grandi meriti del film è che evita "celebratory discourses on Europe as the ideal haven" (Ponzanesi 165).

2.5 Conclusion

In conclusione Rosi in *Fuocoammare* esplora, attraverso l'uso del genere documentario, la tematica dell'immigrazione e spinge il suo pubblico a rivalutare cosa sanno e come interagiscono con questo tema e i migranti stessi. Quando in un'intervista gli viene

chiesto cosa esattamente può fare il cinema per quanto riguarda il tema dell'immigrazione Rosi risponde che il cinema "Può dare una testimonianza, far sì che la gente prenda consapevolezza di questa tragedia, una vera e propria mattanza, uno tsunami umano: milioni e milioni persone che scappano dalla fame, dalla guerra e che nessuna barriera potrà fermare" (Brocardo). Ed è proprio questa la funzione di *Fuocoammare*. Per arrivare a questo fine la scelta del genere e la modalità di narrazione, come è stato constatato, è di fondamentale importanza.

L'analisi del modo in cui Rosi interagisce e fa uso delle convenzioni tipiche del genere documentario Osservazionale fornisce informazioni sullo scopo della narrazione, cioè di testimoniare su quello che sta avvenendo nel mediterraneo, ed aiuta a comprendere meglio la narrazione stessa in tutti i suoi dettagli. Infine, è importante anche riflettere su quali prospettive sono incluse nel film e come vengono rappresentati i soggetti di questo documentario. In questo caso il film è narrato attraverso il personaggio di Samuele, ed assume dunque una visione eurocentrica della crisi migratoria. Questo è inoltre rafforzato dal fatto che le persone migranti siano rappresentate più come corpi che individui facendo in modo che *Fuocoammare* perdi l'occasione di mettere al fronte della discussione della crisi migratoria la prospettiva e le esperienze dei migranti stessi. La scelta di rappresentare i migranti in questo modo, però, potrebbe anche essere ricollegata al genere di *Fuocoammare*, il quale cerca di non essere esplicitamente moralizzante, seguendo lo spirito del genere documentario Osservazionale, il cui scopo centrale è di testimoniare il più oggettivamente possibile.

Capitolo 3: Tolo Tolo

“Certo avrei potuto migrare” (0:01:19)

3.1 Introduzione

Nel capitolo precedente è stato analizzato *Fuocoammare*, un documentario sulla crisi migratoria, girato sull'isola di Lampedusa. Il documentario, come è stato constatato, è un genere interessante che offre un veicolo attraverso il quale si può esplorare questa tematica assai complessa.

In questo capitolo, invece, verrà analizzato un film di genere completamente diverso: *Tolo Tolo* (2020). Il film, scritto in collaborazione con Paolo Virzì, e poi diretto ed interpretato da Luca Pascale Michele, nome d'arte Checco Zalone, uscì al cinema il primo gennaio del 2020 ed incassò 52 milioni di euro (*“Tolo Tolo” BoxOfficeMojo.com*). Le riprese per il film sono durate nove mesi e si sono svolte in Marocco, Kenya, Malta ed Italia (Zangarini).

Su Netflix il film compare nella categoria di film comici, ma come fa notare Cazzullo *“Il film di Checco Zalone non fa molto ridere [...] Questo non significa che Checco non abbia infilato le sue gag, le sue battute, le sue trovate. [...] Ma inserite in un contesto talmente amaro che la risata a volte si strozza in gola”* (*“Zalone, Il Film Non Fa Molto Ridere”*). *Tolo Tolo* segue Checco Zalone, un disoccupato pugliese che dopo il fallimento del suo ristorante in Puglia trova lavoro in un villaggio turistico in Kenya. Dopo lo scoppio improvviso della guerra civile Checco è costretto a tornare in Europa insieme ad altri migranti.

3.2 La crisi migratoria e Checco Zalone

Con un influsso sempre più alto di migranti verso Lampedusa, il resto dell'Italia e l'Europa, è importante, in primo luogo, soffermarsi sul fatto che con l'avvento delle Ong

(organizzazioni non governative come Sea Watch, Sos Mediterranée e Open Arms, che hanno preso a bordo migranti per poi farli sbarcare in sicurezza in Italia) “si è aperta così una stagione di scontro tra Roma e le Ong, il cui apice è stato raggiunto nell’estate del 2018 e del 2019, quelle dove a guidare il ministero dell’Interno era Matteo Salvini. In quei due anni sono state emanate norme volte ad evitare l’arrivo di migranti dalle navi degli attivisti. In alcuni casi sono stati ingaggiati dei duelli anche di carattere giudiziario” (Indelicato)¹⁴. Il film, infatti, nasce in risposta al continuo dibattito politico e sociale che circonda la crisi migratoria ormai da anni. Zalone afferma che “ho affrontato un tema che era nell’aria [...] a cui tra una proclama di Salvini e uno sbarco a Lampedusa pensavo da anni” (Pagani).

Tolo Tolo è il primo film di Zalone a trattare il tema della migrazione dall’Africa verso l’Italia. Luca Medici, nome d’arte Checco Zalone, è un comico, attore, musicista, sceneggiatore e regista italiano, nato il 3 giugno 1977 in provincia di Bari (“Luca Medici” Cinemaitaliano.info). Dopo aver conseguito una laurea in giurisprudenza egli inizia a cantare. Con l’arrivo sul palco di Zelig Off nel 2005 comincia ad avere notorietà. Il suo esordio al cinema avviene nel 2009 con *Cado dalle nubi* di cui scrive la sceneggiatura ed in cui interpreta il protagonista (“Zalone, Checco”, Treccani.it). In totale egli lavora in 5 film diversi, l’ultimo dei quali è *Tolo Tolo*. Il personaggio per cui è più conosciuto e che spesso interpreta, sia nei suoi film, sia in altri contesti, è quello di Checco Zalone stesso, una rappresentazione stereotipata di un uomo pugliese, un tipico ‘italiano medio’.

¹⁴ Per più informazioni sulla legislatura europea riguardante i migranti consultare Cavaliere, Luciana “Le Politiche Europee Dell’Immigrazione”, 2015, e Sandu, Georgiana “Politica Di Immigrazione: Note Tematiche Sull’unione Europea: Parlamento Europeo”, giugno 2022.

Per più informazioni sui migranti in arrivo consultare Department of Economic and Social Affairs. “International Migration Report 2017 [Highlights]”, 2017.

3.3 Analisi attraverso la lente della Genre Theory

Come già menzionato, se volessimo dare una definizione al caso di *Tolo Tolo*, il film si potrebbe classificare come una commedia con alcuni tratti drammatici. Neale e Krutnik sottolineano come “comedy is itself a varied phenomenon, both in the range of forms it encompasses [...] and in the range of defining conventions it can involve” (1). Nonostante ciò possiamo subito identificare uno dei tratti principali della commedia “from Aristotle on [...] comedy was for centuries the most appropriate genre for representing the lives [...] of the ‘middle’ and ‘lower’ orders of society, those whose power was limited and local” (Neale e Krutnik 12). Nel caso di *Tolo Tolo*, infatti, Zalone esplora le vite dei migranti, ma anche quella del cosiddetto ‘italiano medio’. Proprio perché il genere comico è estremamente vario, in questa sezione, verranno prese in considerazione le convenzioni generali del cinema comico come, ad esempio, la presenza del lieto fine, l’uso di stereotipi e di gag e battute per portare alla risata¹⁵. All’interno di questo genere, in aggiunta, è molto importante l’uso di alcuni personaggi tipici della commedia, anche detti maschere, cioè personaggi altamente stereotipati che spesso presentano caratteristiche fisse, come ad esempio ‘l’italiano medio’, il quale è pieno di pregiudizi e polemiche e completamente inetto nella maggior parte delle situazioni¹⁶.

È, inoltre, importante prima di passare all’analisi di *Tolo Tolo* menzionare l’importanza della commedia in Italia. Il genere comico, come già menzionato, è un fenomeno assai vario, ed ha avuto attraverso i secoli un numero di forme e modalità diverse, tra poemi, opere teatrali, romanzi, film e serie televisive. In Italia sono nati e prosperati in particolare la *commedia erudita*, la *commedia dell’arte* e poi con l’avvento del cinema la

¹⁵ Vedi Neale, S., e Krutnik, F. “Introduction”. In *Popular film and television comedy* London [etc.]: Routledge. 1990, pp. 1–7.

¹⁶ Questo segue la tradizione della *commedia dell’arte*, in cui veniva fatto uso di personaggi stereotipati, che spesso indossavano maschere e costumi caratteristici. es. la Pulcinella.

*commedia all'italiana*¹⁷. *Tolo Tolo*, per di più, presenta alcune similitudini con la *commedia all'italiana* del secondo dopoguerra nella scelta delle tematiche trattate¹⁸. Questo stile cinematografico, infatti, presenta come caratteristica distintiva l'approccio, attraverso la commedia di costume e la satira, a tematiche serie. Questo nuovo genere “pushed the boundaries of comedy to spotlight societal weaknesses” (Lanzoni 231), riflettendo sulle condizioni sociali dell'Italia in quegli anni. *Tolo Tolo* non è ambientato completamente in Italia e non riflette necessariamente la società italiana di questi anni, ma riflette su come gli italiani possibilmente la pensano riguardo alla migrazione dall'Africa all'Italia.

Come già menzionato il genere comico ha un numero di caratteristiche generali tra cui la presenza del lieto fine, l'uso di stereotipi e di gag e battute per portare alla risata. In aggiunta due altri aspetti fondamentali del genere comico riguardano l'ambientazione e la struttura della narrazione. In *Tolo Tolo* Zalone fa uso del *déplacement*, un meccanismo narrativo caratteristico della commedia italiana (Canova 7). *Déplacement*, anche chiamato spiazzamento, comporta la dislocazione di un personaggio-tipo dal suo 'ambiente naturale' ad un ambiente nuovo sul piano geografico, culturale e sociale. Nel film il personaggio di Checco, interpretato da Zalone stesso, è costretto a lasciare Spinazzola, il suo paese di origine, in seguito al fallimento del suo ristorante ed al pignoramento dei suoi beni e quelli dei suoi investitori. Egli si trasferisce in Kenya dove trova lavoro in un resort ed è proprio qui che un susseguirsi di eventi paradossali lo portano a compiere il 'grande viaggio' verso l'Europa. L'ambientazione del film fa in modo che Checco si ritrovi in situazioni completamente al di fuori delle sue esperienze precedenti. Il *déplacement*, viene, quindi,

¹⁷ Per più informazioni sulla *commedia erudita* consultare Herrick, Marvin T. *Italian Comedy in the Renaissance*, 1966, *Urbana (Ill.)*. University of Illinois Press, pp. 60-164.

Per più informazioni sulla *commedia dell'arte* consultare Duchartre, Pierre *The Italian Comedy*, Courier Corporation, 2012.

Per più informazioni sulla *commedia all'italiana* consultare: Lanzoni, R.F. *Comedy Italian style: the golden age of Italian film comedies*, 2008; D'Amico, Masolino *La Commedia All'italiana*, 2008 e Boitani, Giacomo ““Neorealismo with a satirical outlook”: Alberto Sordi (1920-2003) and the stardom of the commedia all'italiana genre” *Status Quaestionis* 1, 2011.

¹⁸ Alcuni titoli che appartengono a questo filone cinematografico sono: *I Soliti Ignoti* (M. Monicelli, 1958), *La Grande Guerra* (M. Monicelli, 1959) *Il Vedovo* (D. Risi, 1959), *Tutti a Casa* (L. Comencini, 1960).

usato perché “l’attrito fra i codici del personaggio protagonista e quelli del nuovo ambiente in cui si trova a dover agire genera situazioni dall’effetto comico garantito” (Canova 6).

La scelta dell’ambientazione è dunque uno dei pilastri su cui si basa la commedia, visto che offre un punto di partenza per la narrazione e le situazioni comiche al suo interno. Oltre a questo, però, è anche molto importante la struttura stessa della narrazione. Secondo il modello di Evanzio¹⁹, un grammatico del quarto secolo, una commedia dovrebbe essere composta da tre parti: una *protasis*, o esposizione, una *epitasis*, o complicazione, ed infine una *catastrophe*, o risoluzione. In seguito è poi stato aggiunto al modello una quarta fase la *catastasis*, un secondo momento di complicazione, che avviene dopo l’*epitasis* (Neale e Krutnik 27). La *catastrophe*, inoltre, può avere due elementi: la *peripeteia*, anche detta rovescio di fortuna, e la *anagnorisis*, termine che indica la transizione dall’ignoranza alla scoperta di nuove informazioni (Neale e Krutnik 33).

Questo modello di Evanzio, però, “is so schematic and so general that it can be applied to genres like the western, the thriller, and the detective film, as well as the genre of comedy” (Neale e Krutnik 29). Per distinguere un film di genere comico da film che presentano questo stesso modello, bisogna analizzare al fianco della struttura generale della commedia le motivazioni che spingono le azioni ritratte e lo scopo che queste hanno all’interno della narrazione. Il genere comico, infatti, “is often a generic exception to the rules and regimes of motivation that tend to govern most other Hollywood genres” (Neale e Krutnik 30). Il film comico, dunque, permette allo sceneggiatore di usare forme di motivazioni non strettamente causali e strutture narrative alle volte digressive, dato che “comedy does not seem to require a particular regime of motivation to bind together the events in its stories or the components in its structure” (Neale e Krutnik 31). Un esempio di questo fenomeno è l’uso della coincidenza per portare avanti la narrazione.

¹⁹ Per un approfondimento consultare Euanthius, & Cupaiuolo, G. *De fabula: introduzione, testo critico, traduzione e note di commento a cura di Giovanni Cupaiuolo*. Loffredo. 1992.

Passiamo ora all'analisi del caso di *Tolo Tolo*, nel quale è possibile riscontrare la struttura del modello di Evanzio. In primo luogo abbiamo la fase della *protasis*, che spande dall'inizio del film fino alle scene in cui Checco lavora al resort in Kenya. Nelle scene iniziali Checco apre un ristorante di sushi a Spinazzola, seguendo il suo sogno di essere un imprenditore, e portare la sua visione di modernità in Puglia. Poco più di un mese dopo il ristorante fallisce e i creditori iniziano a pignorare i beni di Checco e dei suoi investitori, tra cui alcuni dei suoi parenti.

In questa sequenza di scene vengono introdotti alcuni dei personaggi del film, tra cui il protagonista Checco, sua madre Nunzia (interpretata dall'attrice Arianna Scommegna) e le sue due ex-mogli Nicla (interpretata da Sara Putignano) e Barbara (Diletta Acquaviva) e altri abitanti del paese che vengono travolti da debiti in seguito al fallimento di *Murgia & Sushi*. Viene, inoltre, introdotto il personaggio di Luigi Gramegna (Gianni D'Addario), che a questo punto è un disoccupato del posto che chiede un lavoro a Checco. Il protagonista, nella speranza di sfuggire dai suoi debiti scappa in Africa, lasciando i suoi compaesani a subire le conseguenze del suo fallimento. In Kenya, egli inizia a lavorare in un resort turistico frequentato soprattutto da italiani. Lì egli fa amicizia con Oumar (Souleymane Sylla), un cameriere keniano, il quale proclama "l'Italia è la mia passione, è il mio sogno andarci" (*Tolo Tolo* 0:06:00)²⁰, e si innamora di una donna Idjaba (Manda Touré), due personaggi principali all'interno della narrazione. In questa *protasis*, dunque, non vengono solo introdotti i personaggi principali della narrazione, ma viene anche preparata la scena per gli avvenimenti che avvengono in seguito.

Si passa poi all'*epitasis*, che spande dallo scoppio della guerra civile in Kenya al momento in cui Checco chiama la madre in Italia. Alcuni terroristi, dopo lo scoppio della guerra, attaccano il villaggio turistico e Checco e Oumar sono costretti a fuggire e

²⁰Tutti i dati del film presi da: Medici, Luca Pasquale, regista. *Tolo Tolo*. Netflix.com. 2020.

nascondersi nel paesino da cui proviene Oumar. Quest'ultimo decide di imbarcarsi nel 'grande viaggio' verso l'Italia per seguire i suoi sogni. Checco, invece, chiama a casa per far sapere alla madre che non è disperso, come invece aveva annunciato il telegiornale in precedenza. Durante questa chiamata si ha il secondo momento di complicazione, la *catastasis*: la signora Isa prende il telefono di mano a Nunzia e chiede a Checco di estinguersi, per il bene di tutta la sua famiglia. Essendo considerato disperso, infatti, nel momento in cui viene dichiarato deceduto tutti i debiti che ha con lo Stato, e quelli dei suoi familiari, saranno eliminati. Checco, avendo sentito ciò, annuncia a Oumar "faccio il grande viaggio" (*Tolo Tolo* 0:24:52) e strappa il passaporto (Fig. 3.1).



Figura 3.1 Cattura di schermata. Checco strappa il passaporto. *Tolo Tolo* (2020).

Nelle parole di Igiaba Scego questo è il momento in cui Checco “si spoglia del suo privilegio, [...] diventa un viaggiatore senza diritti. Sa che è quell’oggetto a renderlo in fondo uno di (quasi) serie A. L’unica differenza tra lui e i migranti è in quel passaporto bordeaux” (Raimo e Scego). Il suo piano, da questo momento in poi, è di arrivare fino in Liechtenstein e di iniziare lì una nuova vita, con una nuova identità.

Nel film però questi non sono gli unici momenti di complicazione all'interno della narrazione, ma sono quelli che fanno parte del filone narrativo centrale. Le fasi di *epitasis*, *catastasis* e *catastrophe*, infatti, si ripetono più volte all'interno del film, fino ad arrivare alla risoluzione finale. Per l'appunto Checco si trova più volte in situazioni in cui viene messo di fronte ad un problema, che poco dopo si risolve, spesso con un rovescio di fortuna. Ad esempio, al minuto 47 del film, Checco scende dal camion su cui sta viaggiando nel deserto con Oumar, Idjaba e Doudou, il bambino in carica a Idjaba, per andare incontro ad un contingente dell'esercito italiano. I soldati però lanciano una bomba, non lasciandolo avvicinare, e continuano a guidare nella direzione opposta del camion. In quell'istante il camion pieno di migranti inizia di nuovo a muoversi, lasciando indietro Checco (Fig. 3.2).



Figura 3.2. Cattura di schermata. Checco corre accanto al convoglio. *Tolo Tolo* (2020).

Doudou si butta giù dal camion per rimanere con Checco e Oumar ed Idjaba sono costretti a seguirlo. I quattro si incamminano nel deserto e la situazione sembra essere disperata, ma in un completo rovescio di fortuna, si imbattono in un giornalista francese che gli dà un passaggio. I guai di Checco e i suoi compagni però non sono ancora finiti. In queste scene viene inoltre fatto molto affidamento all'uso della coincidenza per avanzare la narrazione. Quante probabilità ci possono essere che un giornalista stia guidando nel deserto

nello stesso momento in cui Checco e i suoi compagni si ritrovano a piedi? Per lo scopo di questa narrazione, a quanto pare le probabilità sono molto alte.

La risoluzione finale, avviene solo nelle ultime scene del film, con Checco che finalmente torna in Italia, mentre i suoi parenti che vengono informati del fatto che lui è vivo. Anche se questo non è necessariamente un lieto fine, visto che Checco è ancora voluto dallo Stato italiano per l'evasione ai suoi debiti. Inoltre, i suoi parenti non hanno più diritto al risarcimento per la morte di Checco ricevuto in precedenza. Il vero lieto fine, invece, sta nella riunione tra Doudou e suo padre in Italia durante il festival delle contaminazioni, che avviene nelle scene finali del film. Checco, infatti, era stato incaricato da Idjaba, poco prima che i due andassero per la propria strada, di accompagnare il piccolo in Italia per poi aiutarlo a ritrovare la sua famiglia. Questo lieto fine “schizza un abbozzo di contaminazione culturale riuscita: [...] l'agnizione fra padre e figlio in un contesto di accoglienza lascia intravedere un diverso possibile esito dei viaggi dei migranti” (Canova 8).

Tolo Tolo, oltre a far uso del *déplacement*, nella sua messinscena utilizza anche il *pastiche*, detta anche ibridazione. Il *pastiche* è una ripresa di convenzioni di un genere, o dello stile di un autore specifico, alle volte con scopi parodistici (“Pastiche”). Nel film, Zalone “ibrida generi e linguaggi con una ribalderia e un'esuberanza davvero travolgenti” (Canova 7), facendo uso di elementi appartenenti al genere del musical, del cartone animato stile Disney e del genere romantico. In un certo senso “l'ibridazione non è solo il tema del film, diventa anche il suo linguaggio. E il pastiche diventa la forma che consente al film di aderire al suo oggetto” (Canova 7).

Gli elementi all'interno del film appartenenti al genere del musical sono particolarmente importanti poiché “uno degli accessi più interessanti per capire l'operazione di Zalone in *Tolo tolo* è proprio quello musicale” (Tomatis). L'uscita di *Tolo Tolo* al cinema fu preceduta dalla pubblicazione sul web di un singolo di Zalone intitolato *Immigrato* (2019),

che aveva la funzione di una sorta di trailer per il film (Tomatis). Il contenuto del testo della canzone è assai controverso con Zalone che canta “Immigrato/Chi ha lasciato il porto spalancato? /Immigrato/Ma non t'avevano rimpatriato? /Immigrato”²¹. La canzone ha un forte impatto ed “il motivo per cui ha saputo sconcertare molti, è che è una parodia, sì, ma all'apparenza non particolarmente intelligente” (Tomatis). Il personaggio di Checco, nella canzone, riprende gli stereotipi tipicamente collegati con la figura dell’immigrato, illuminando una corrente di pensiero condivisa da molti in Italia, soprattutto per quel che riguarda l’“italiano medio” che Zalone qui rappresenta.

Tuttavia *Immigrato* non è l’unica canzone originale connessa con il film. Più volte nella narrazione, infatti, vengono inserite canzoni originali scritte e cantate da Zalone stesso. Queste canzoni sono assai orecchiabili e fanno uso di suoni che suscitano allegria, e attraverso l’uso del *pastiche*, creano un contrasto tra i toni allegri delle scene e le tematiche serie di cui trattano. Inoltre, Zalone fa uso della storpiatura nel linguaggio stesso delle canzoni inserendo termini popolari e dialettali. I momenti musical, dunque, hanno la funzione di alleggerire la tensione ed allo stesso tempo affrontare alcune delle serie sfaccettature dell’immigrazione in toni parodistici.

Un esempio di questo *pastiche* si ha nel primo momento in cui vengono usati elementi del genere musical. Checco si trova su un bus insieme ad altri migranti e mentre egli si sta riposando, i passeggeri africani iniziano a cantare uno ad uno, ripetendo sentimenti anti-immigrazione in Europa: “Tu puoi mettere barriere/ puoi fermarci alle frontiere/ Tu puoi dire “no sbarcare” / Tu puoi dire “affogare!” (*Tolo Tolo* 0:27:50-0:28:01). La canzone poi continua: “Se t’immigra dentro al cuore/ Una ragazza di colore/ Hai farfalla nella panza/ E ci do 'a cittadinanza” (*Tolo Tolo* 0:28:13-0:28:24). Il sentimento sembra essere assai crudo: gli italiani rifiutano i migranti, ma se incontrano una bella donna africana all’improvviso sono

²¹ Vedi “Checco Zalone - Immigrato (Video Ufficiale)” *YouTube.com*, CheccoZaloneTube, 6 dicembre. 2019, www.youtube.com/watch?v=SmH2ZZy0dUI Consultato il 23 giugno 2022.

accoglienti. La cittadinanza sia una ‘cosa’ semplice che Checco possa dare in cambio di qualcos’altro, al posto di un lungo e complicato processo legale. L’immagine che richiama è rafforzata dal suono africano della canzone e dalla sequenza di montaggio che alterna inquadrature ravvicinate dei volti dei migranti e Checco e inquadrature ampie che riprendono i pullman.

Mentre all’inizio sembra che questo momento musical stia succedendo realmente alla fine della sequenza Checco si sveglia, indicando che era tutto un sogno. Infatti, questi “momenti-musical di Tolo Tolo sono [...] forti, anzi, quasi stranianti (per via della tematica toccata), per questo risultano ancora più orientati sul piano onirico (molti i debiti verso la Disney), staccandosi dal tessuto narrativo con una sorta di climax ascendente” (Bertoloni 125). Il sogno, inoltre, sembra essere un tema ricorrente all’interno del film, non solo nei momenti- musical, ma in tutta la narrazione. Checco più volte parla dei suoi sogni e delle sue speranze. In una delle scene iniziali nel resort, riferendosi all’Africa, egli afferma “qui si può sognare” (*Tolo Tolo* 0:07:15), proprio perché secondo lui la corruzione è ‘onestissima’, la burocrazia è ‘easy’, ed il fisco è ‘nero friendly’. Oltre a questo, sono più di uno i *montage* in cui lo spettatore vede una realtà parallela, immaginata o sognata da Checco. Mentre si trova nel villaggio di Oumar, ad esempio, egli sogna di aprire un ristorante in Africa dove “nessuno si sarebbe mai lamentato” (*Tolo Tolo* 0:21:22), o in altre parole dove non esistono leggi a tutela dei dipendenti e dei disabili. Come vedremo nella sezione seguente, Checco cerca continuamente di evadere la sua realtà, il che è sottolineato dai *montage* di sogni, e vede l’Africa come un paradiso dove i suoi sogni possono realizzarsi, libero dalle complicazioni della burocrazia italiana.

Passiamo ora però ad un altro elemento fondamentale della commedia presente in *Tolo Tolo* cioè l’uso di battute per portare alla risata. Le battute all’interno del film spesso fanno ridere perché Checco sembra sempre essere assurdamente inconsapevole di ciò che gli

sta accadendo intorno. Il perfetto esempio di questo si ha nella sequenza di scene in cui scoppia la guerra civile in Kenya. Checco si era recato insieme a Oumar in un villaggio vicino al resort per comprare una nuova crema per gli occhi con acido ialuronico (questa crema verrà menzionata più volte nella storia, e sottolinea il fatto che una delle priorità di Checco durante il viaggio non è sopravvivere, ma mantenere la sua vanità). Mentre si trova in una sorta di farmacia esplose una bomba, e Checco, non rendendosi conto della gravità della situazione, chiede se sia esplosa una bombola del gas. Dopo essere uscito dal negozio, in balio alle persone che stanno scappando, egli chiede cosa sta succedendo, urlando ad un certo punto “uno che parla inglese Dio santo” (*Tolo Tolo* 0:11:44). Uno degli Africano gli dice di scappare in inglese e lui risponde “no, no io non lo parlo. chiedevo” (*Tolo Tolo* 0:11:46), e continua a camminare tranquillo in cerca di Oumar.

Quando i due si ritrovano Oumar chiede a Checco di chiamare a casa. Checco manda un messaggio a sua madre, ma non fa in tempo di parlare con lei che viene bombardato di chiamate dalle ex-mogli furiose con lui. Ad un certo punto, mentre parla con una delle sue ex, esclama persino “meglio l’ISIS” (*Tolo Tolo* 0:13:39) e poi rivolgendosi ad Oumar dice “tu non conosci la vera guerra amico mio” (*Tolo Tolo* 0:14:02), riferendosi alle mogli, senza rendersi conto che proprio in quel momento entrambi si trovano in mezzo ad un vero conflitto armato. La sua inconsapevolezza è il mezzo attraverso cui lo spettatore viene portato alla risata. La risata, in questo caso, ha lo scopo non solo di evidenziare l’ignoranza di Checco, ma anche di portare lo spettatore a riflettere sul perché queste situazioni siano così assurde.

Alle volte, inoltre, le battute sono rafforzate dall’uso degli oggetti di scena, come ad esempio vediamo in una scena dove Checco sta mangiando la pasta. Egli, mentre gli altri sono seduti a terra mangiando piatti tipici locali, rimane seduto su uno sgabello. Checco chiede a Oumar se qualcuno si sente offeso e lui semplicemente risponde “noi conosciamo la tua cultura” (*Tolo Tolo* 0:18:28), mentre una donna passa a Checco un piatto pieno di prodotti

tipici italiani, rendendo la situazione ancor più comica. Infatti, l'offerta sottolinea visualmente, attraverso l'uso di oggetti di scena, il fatto che il compito di colmare il divario culturale ricada sugli africani, e non sull'ospite bianco.



Figura 3.3 Cattura di schermata. Checco mimica il Duce. *Tolo Tolo* (2020).

All'interno di *Tolo Tolo*, inoltre, sono presenti alcuni elementi della satira, seguendo la tradizione della *commedia all'italiana*. Secondo il dizionario Garzanti la satira è un “genere letterario che ritrae con intenti critici e morali personaggi e ambienti della realtà e dell'attualità, in toni che vanno dalla pacata ironia alla denuncia, all'invettiva più acre” (“Satira”). Secondo Neale e Krutnik la satira mette in risalto e gioca con le convenzioni sociali che rappresenta, attaccandole e ridicolizzandole (19). Un esempio lampante di questi elementi satirici all'interno della narrazione si ha in tutti quei momenti in cui Checco soffre di ‘attacchi di fascismo’. Al minuto 26, mentre Checco e gli altri migranti che si sono messi in viaggio con lui sono fermi per via di un guasto al pullman, Checco si sente impossessato da una voce. Checco, infastidito dalla calma dei suoi compagni di viaggio, dopo che una donna schizza dell'acqua sulle sue scarpe, assume un'espressione facciale ed una postura che ricorda il Duce (Fig. 3.3). Con l'uso del *voice over* e l'aiuto della musica d'accompagnamento tipica del periodo fascista, ripete alcune delle parole del famoso

discorso di Mussolini a Trieste²², dicendo “Il problema è quello razziale. [...] Occorre una chiara, severa coscienza razziale che stabilisca delle superiorità nettissime” (*Tolo Tolo* 0:26:46-0:27:07). Tali episodi di ‘fascismo’ vengono derisi dagli altri migranti presenti che non prendono sul serio Checco, e le sue esclamazioni di superiorità, rivelando una poco velata critica della propaganda razzista mussoliniana. Inoltre, la presentazione di questi sentimenti attraverso una sorta di ‘tic’, un malore, sottolinea l’elemento satirico di queste scene in cui Zalone denuncia ed ironizza la presunta superiorità espressa in questi momenti.

Mentre si trovano nel caravan nel deserto, è proprio un medico di colore che gli diagnostica questi ‘attacchi di fascismo’ dopo che Checco si sente di nuovo male. Sentendo questo Checco si scusa dicendo “il fascismo c’ho? e lo dici così? ma no scusate me lo ha mischiato mio zio” (*Tolo Tolo* 0:44:40). Il dottore gli dice di non preoccuparsi, che tutti noi abbiamo un po’ di fascismo dentro che viene fuori con il sole e la stanchezza. Sentendo ciò Checco paragona il fascismo alla candida, rendendo il momento ancora più ironico. Il dottore ride e risponde che la cura per il fascismo è l’amore, portando Checco ad immaginare la sua storia d’amore con Idjaba, in un altro momento-musical.

L’Italia attraverso cui la coppia viaggia in questa sequenza immaginaria, accompagnata dalla canzone *Italia* di Mino Reitano, è un’Italia in cui tutti i protagonisti sono africani di colore, i vini proposti al ristorante sono di origine africana, il Davide di Michelangelo assume tratti africani, la nazionale di calcio è composta da tutti uomini neri ed il papa è un uomo nero con i rasta. Attraverso queste scene in cui Checco soffre di ‘attacchi di fascismo’ e il sogno di un’Italia completamente ribaltata “Zalone targets the cultural attitudes and ideological positions of Italians regarding white racial superiority and homogeneity, and the fear of integration with other cultures” (Bagnasco 68). Infatti, il personaggio di Checco viene usato per esporre “the cultural bias fuelling the racist discourse

²² Vedi “Il discorso di Mussolini a Trieste del 18 settembre 1938.” YouTube, caricato dall’Istituto Luce Cinecittà, settembre 18, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=IsoQdmKDK4> Consultato il 22 settembre 2022.

in Italy, and to mock Italians' eternal temptation to lean towards fascism in moments of national (or, as in the film's plot, personal) crisis" (Fantoni et al. 54).

Come affermato in precedenza all'interno del genere comico, e specialmente nella tradizione della *commedia all'italiana*, viene spesso fatto uso di personaggi-tipo o maschere. Nella seguente sezione verranno analizzati più approfonditamente i personaggi di *Tolo Tolo*, le loro caratteristiche e la modalità in cui vengono usati all'interno della narrazione.

3.4 Analisi attraverso la lente dell'Imagologia

Tolo Tolo presenta un cast composto da una vasta gamma di personaggi provenienti da paesi diversi: da un lato abbiamo gli italiani, le auto-immagini, dall'altro gli africani, le etero-immagini insieme ad un numero di altri personaggi minori di nazionalità diverse. Partiamo in primo luogo dai personaggi africani presenti nel film, per poi passare ad un'analisi più dettagliata dei personaggi di Oumar e Idjaba.

Nella sezione precedente è stato menzionato il fatto che Checco si trasferisce in Africa, più specificatamente in Kenya. In realtà nel film non viene mai menzionato il paese in cui si trasferisce il personaggio dopo aver lasciato Spinazzola e la deduzione che questo paese sia il Kenya viene dal fatto che il film è stato girato in parte lì. Lo spettatore non sa, dunque, in quale paese Checco si trova, soltanto che questo è nel continente africano, e non sa nemmeno da dove provengono e di che nazionalità i personaggi africani che accompagnano Checco nel suo viaggio. In un certo senso "in creating this ambiguity, the director activates a narrative strategy aimed at drawing a simplistic portrait of mass migration, giving up investigating the folds of the dramatic personal stories of migrants" (Bagnasco 62). I migranti sull'autobus ed i migranti nel centro profughi dell'Unicef sono mostrati come persone serene e spensierate, una realtà molto diversa da come magari immaginiamo siano i veri migranti che stanno fuggendo da povertà e persecuzione, diventando una parodia della

rappresentazione superficiale che alle volte avviene nei media. L’Africa come rappresentata in *Tolo Tolo*, è anch’essa una parodia basata sugli stereotipi diffusi in occidente a riguardo del continente. L’Africa immaginaria di Zalone è un continente ospitale rispetto agli stranieri, dove la gente vive una vita semplice e poco sofisticata, dove la corruzione è altamente diffusa, e viene vista da Checco come un paradiso, un rifugio dalla sua situazione legale in Italia²³.



Figura 3.4 Cattura di schermata. Oumar dopo aver tradito i suoi compagni. *Tolo Tolo* (2020).

Questo uso di stereotipi prosegue nella caratterizzazione dei personaggi principali in *Tolo Tolo*. Ad esempio entrambe i personaggi di Oumar e Idjaba sono intrinseci all’interno della commedia e “their sketched personalities reinforce Tolo tolo’s parodic approach to the harsh realities of migration” (Bagnasco 64). Oumar è un completo ribaltamento dello stereotipo del migrante analfabeta, un uomo colto, appassionato di cinema e letteratura italiana. Egli, in un certo senso, è l’epitome del migrante di colore perfetto, italianizzato ancor prima di arrivare nel paese. Ma Oumar diventa, alla fine del film, anche un traditore, nel momento in cui vende i suoi compagni alla prigione libica per pagarsi il viaggio verso l’Italia. Oumar, che all’inizio si presenta non solo come il migrante perfetto, ma anche come il compagno di viaggio perfetto per Checco, leale e addirittura necessario per la

²³ Questa visione dell’Africa appare sin dal sedicesimo secolo, vedi Beller e Leerssen *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*. Leiden, BRILL, 2007, pp.79-82.

sopravvivenza dell'italiano, si rivela essere un traditore, che mette i suoi sogni al di sopra delle sue amicizie. Questo però non lo fa con gioia, ma spinto da necessità, sottolineato dal fatto che, nel momento in cui viene rivelato il tradimento, Oumar è immobile nell'auto mentre una lacrima scende dalla guancia (Fig. 3.4). Questa contraddizione che troviamo all'interno del personaggio di Oumar, riflette l'idea che “ci sia un conflitto permanente rimosso nella narrazione della relazione tra Europa e Africa, che invece quando emerge non può essere risolto soltanto con una forma di pacificazione paternalista” (Raimo e Scego).

Dall'altro lato, invece, il personaggio di Idjaba sembra essere altamente stereotipato all'inizio della narrazione, ma si rivela essere più complesso verso la fine. Idjaba, una giovane donna africana, viene inserita nella narrazione come l'oggetto delle affezioni di Checco, sin dal primo istante che lei compare nel film. La donna appare sullo schermo per la prima volta in una sequenza di scene riprese durante il tramonto, vestita di bianco, lontana dalle altre persone del resort, mentre va a nuotare (Fig. 3.5). Idjaba, seguendo la tradizione della rappresentazione delle donne di colore nella cultura popolare italiana sin dal diciannovesimo secolo, diventa una sorta di 'Venere Nera', ossia “a figure deeply rooted in the Italian imagery [...] whose exotic sexuality had been historically portrayed alongside a sense of danger” (Caponetto 191). La scena tranquilla viene interrotta con la presenza di Checco, che appare accanto a lei nell'acqua e cerca di parlarci.



Figura 3.5 Cattura di schermata. Idjaba si spoglia prima di nuotare. *Tolo Tolo* (2020).

Sebbene Checco venga respinto di volta in volta da Idjaba, il destino della donna sembra inspiegabilmente connesso a quello dell'italiano. Ma alla fine lei non si innamora di Checco, ma del giornalista francese Alexandre, il quale cerca di avvicinarsi romanticamente soltanto per convincerla a condividere la sua storia. Questo fatto rafforza l'immagine di Idjaba come oggetto di desiderio dell'uomo bianco. Questa rappresentazione della donna di colore come seduttrice era già stata usata nel periodo fascista per convincere gli italiani a colonizzare paesi africani. Questo stereotipo viene ripreso più volte all'interno della narrazione, specialmente nella canzone analizzata nella sezione precedente, in cui Checco esclama “in pratica la gnocca salva l’Africa” (*Tolo Tolo* 0:28:39).

Qualcosa va detto inoltre sul giornalista francese, il quale si presenta come un grande umanitario, ma alla fine si rivela essere “un odioso narciso radical-chic che abbandona i suoi compagni di viaggio in un carcere libico” (Canova 8). Vestito in garbo che ricorda leggermente quello di un esploratore di altri tempi, Alexandre rappresenta “una presa in giro di alcuni giornalisti narcisi che si incontrano negli scenari di guerra e non solo” (Raimo e Scego), interessato soltanto a trovare la prossima storia da vendere e la sua immagine (Fig. 3.6).



Figura 3.6 Cattura di schermata. Primo incontro con Alexandre. *Tolo Tolo* (2020).

Nonostante Idjaba venga presentata come un oggetto di desiderio, il personaggio sembra distanziarsi dallo stereotipo della Venere Nera, essendo estremamente indipendente e forte. Lei non si appoggia a Checco, non fa finta di ricambiare i suoi sentimenti per arrivare in Italia, anzi nel momento in cui affida Doudou a Checco decide di tornare nel suo paese per combattere. La scelta di affidare il bimbo a Checco, che in questo momento scopriamo non è suo, ma di una sua compatriota, è un ribalto dello stereotipo della madre africana alla ricerca di una vita migliore per lei e suo figlio. Allo stesso tempo, però, Idjba fa uso della sua *allure* quando ne ha bisogno, ad esempio quando si trova nella prigione a Tripoli insieme a Checco e Doudou. Quando due guardie la avvicinano, lei fa finta di essere interessata e va con loro, solo per poi sopraffarli e guidare una ribellione nella prigione ed è finalmente raffigurata come il forte soldato che è (Fig. 3.7).



Figura 3.7 Cattura di schermata. Idjaba durante la ribellione nella prigione. *Tolo Tolo* (2020).

Non mancano, inoltre, un numero di auto-immagini nella forma dei personaggi secondari italiani nel film, attraverso cui Zalone gioca con gli stereotipi sugli italiani, calcando la satira che pervade il film. In alcuni momenti questi diventano persino delle meta-immagini, riportando alcuni degli stereotipi che gli italiani hanno all'estero. Tra questi si ha gli anziani del villaggio di Spinazzola che non capiscono come funziona la cintura su cui si trovano i pezzi di sushi ed al posto di prendere un piatto lo seguono mentre gira in tondo, sottolineando l'in-volontà di progredire. Poi, si hanno gli italiani al resort, che parlano solo di

come la burocrazia ha rovinato i loro piani di business, nonostante la corruzione del sistema, i quali rappresentano lo stereotipo dell'italiano corrotto che vuole prendere delle scorciatoie a tutti i costi e rimane subito quando questo non funziona. Tra questi etno-tipi dell'italiano si hanno anche la madre di Checco, la quale incarna lo stereotipo della madre italiana, sempre preoccupata per il figlio e molto protettiva (Fig. 3.8), e Luigi Gramegna, il quale passa da essere un cameriere al sushi bar di Checco, ad un ministro, al presidente del consiglio, diventando una parodia del sistema politico italiano.



Figura 3.8 Cattura di schermata. La madre al telefono con Checco dopo l'insurrezione in Kenya. *Tolo Tolo* (2020).

Ma chi viene esattamente posto al centro della narrazione? Quale personaggio ha la funzione di focalizzatore? Come si può intravedere già nell'analisi presentata nella sezione precedente il personaggio al centro della narrazione e con la funzione di focalizzatore è Checco stesso, il quale non è più il protagonista bianco ritratto come colonizzatore, ma come migrante in cerca di un posto migliore. Il personaggio di Checco Zalone, come già menzionato, è una rappresentazione stereotipata di un uomo pugliese, un tipico 'italiano medio', e appare non solo in *Tolo Tolo*, ma anche in film e sketch precedenti di Zalone. Il nome deriva dall'espressione pugliese 'che cozzalone!', che significa 'che delinquente'. In linea con la tradizione "of the Italian *avanspettacolo*, and before that of the *commedia dell'arte*, the name reveals the character's personal attributes and ethos (*nomen omen*)"

(Fantoni et al. 54), indicando che Checco è un uomo rozzo, non tradizionalmente istruito, spinto nelle sue azioni dai suoi bisogni egoistici, a cui piacciono i beni materialistici al di sopra di tutto (dimostrato in più momenti nel film dalla sua ossessione con la crema per il viso e i suoi vestiti di marca).

Il personaggio, quando emigra in Africa, “porta con sé i pregiudizi e i luoghi comuni dell’italiano medio, a cominciare dalla diffidenza nei confronti del diverso, conditi da una sfacciata, ostentata e grossolana ignoranza” (Canova 7). Persino la sua decisione di emigrare in Africa può essere collegata ad una visione europea del continente come un posto di fuga (Beller e Leerssen 81). La prima volta che vediamo Checco nel resort egli, quando viene chiamato per servire alcuni piatti, offre all’altro cameriere una banconota e, nel momento in cui nota l’errore esclama “ma no scusi ma devo abituarci” (*Tolo Tolo* 05:47). Attraverso la narrazione appare chiaro che il personaggio di Checco non è affidabile ed è un inetto che si salva per caso, o più correttamente si salva perché fortunato, soprattutto nella scelta di compagni. La sua ignoranza nei confronti della sua situazione di migrante più volte gli causa problemi, sottolineando il fatto che in questo contesto “his whiteness does not guarantee him any racial privilege, but rather causes discrimination, albeit differently, because he is not privy to the codes and practices that, in this situation, are the exclusive prerogative of black Africans” (Bagnasco 66-67).

Questo non vuol dire che non ci siano momenti in cui il personaggio sembra quasi redimersi. Dopo che Checco e Doudou sono salvati dal naufragio della loro barca, i migranti sono bloccati a bordo fino a quando la nave della Ong è autorizzata a farli sbarcare. In un momento di furore Checco prende il telefono dalle mani di uno dei volontari e dice: “Scusate è una vergogna, è una vergogna. Sta facendo una figura di merda davanti a tutto il mondo. Dovete farci sbarcare perché qui a bordo non ci sono degli animali, ma degli uomini come tutti voi” (*Tolo Tolo* 1:14:40-1:14:55). Sentendo ciò tutti i migranti applaudono e sembra che

finalmente Checco stia cambiando e si stia rendendo conto della situazione in cui tutti loro si trovano (Fig. 3.9). Ma non passa nemmeno un secondo che Checco dimostra il contrario, poiché quando scopre che è al telefono con il porto di Marina di Vibo Valentia dice rivolgendosi ai migranti e ai volontari della Ong “ma no, ragazzi torniamo in Africa [...] Un po’ di dignità” (*Tolo Tolo* 1:15:21-1:15:30).



Figura 3.9 Cattura di schermata. I migranti applaudono Checco. *Tolo Tolo* (2020).

Il fatto che nella durata del film, e soprattutto dopo tutto ciò che gli è successo, Checco non appaia subire alcuna evoluzione “rispecchia anche in questo l’insensibilità dell’italiano medio di cui la sua maschera è epitome ed epitaffio: [...] il Checco di *Tolo Tolo* è statico e immutabile come il paese a cui dà voce” (Canova 9). Checco rimane fedele ai suoi pregiudizi, si aspetta di essere servito e riverito, ed alla fine non subisce nemmeno le conseguenze delle sue azioni all’inizio del film. Nell’ultima scena, infatti, in cui sembra sia tutto stato un film nato dall’immaginazione di Oumar, è quest’ultimo che viene arrestato per poi esser rimandato nel suo paese, non Checco, che alla fine del film canta una canzone sulla Cicogna strabica, in veste di colonizzatore.

È dunque chiaro che all’interno di *Tolo Tolo* non sia ben chiara la distinzione tra buoni e cattivi ma che il film “plays on the relationship between races, confronting black and white in a battle of racial misunderstanding and antagonism that does not lead to any peaceful solutions” (Bagnasco 67), facendo in modo che nella sua narrazione, pervasa da caricature,

nessuno si metta in salvo dalla “dangerous cultural synthesis that demolish the distinctive identities of Italians and Africans” (Bagnasco 67).

3.5 Conclusion

In conclusione Zalone in *Tolo Tolo* esplora la tematica dell’immigrazione attraverso il genere comico, spingendo il suo pubblico a riflettere sui propri pregiudizi. Inoltre, è importante sottolineare il fatto che questo caso è assai unico: non solo perché Zalone interpreta uno dei personaggi principali del film, ma egli è anche lo sceneggiatore ed il regista, il che lo pone in una posizione di autorità e libertà nelle scelte stilistiche del film. Mentre il film “cambia qualcosa sul registro comico (la tessitura delle gag è meno densa, la partitura ritmica di Nunziante non c’è più, la risata si fa più fine e meno immediata), ma guadagna qualcosa sul piano più specificamente filmico e sociale” (Canova 7). Il genere comico, che spesso viene scartato quando si parla di tematiche cariche, in questa istanza offre la possibilità di affrontare il tema della migrazione e di giocare con i pregiudizi del popolo italiano attraverso l’uso della satira.

Il film, però, non è stato ben recepito da tutti i critici, alcuni dei quali non hanno gradito della regia di Zalone²⁴. Nonostante questo l’analisi della modalità in cui Zalone interagisce e fa uso delle convenzioni tipiche del genere comico fornisce un punto di partenza per meglio comprendere la narrazione stessa e lo scopo del film. La rappresentazione dei personaggi come caricature più che individui complessi sottolinea gli stereotipi che pervadono i media italiani quando si parla di migranti. Tutto ciò ha il potenziale di spingere lo spettatore a riflettere su sé stesso e sul tema della migrazione, ma solo nel momento in cui vede il film per la satira che è.

²⁴ Per più dettagli su cosa è stato detto dalla critica consultare: “Cosa Si Dice Di ‘Tolo Tolo.’” *Ilpost.it*, 5 gennaio 2020, www.ilpost.it/2020/01/02/tolo-tolo-checco-zalone/ Consultato il 12 ottobre 2022.

Capitolo 4: Adua

“La valigia è pronta, non l’ho mai disfatta” (16)

4.1 Introduzione

Nei capitoli precedenti sono stati analizzati due film che trattano del tema della migrazione attraverso due generi completamente diversi, quello del documentario e della commedia. Come è stato constatato, nonostante i generi diversi, entrambi i film offrono degli spunti interessanti per riflettere sulla rappresentazione del viaggio migratorio dall’Africa verso l’Italia. In questo capitolo, invece, verrà analizzato un romanzo, *Adua* (2015) che presenta non solo un genere diverso rispetto a *Fuocoammare* e *Tolo Tolo*, ma presenta un allontanamento dalle modalità narrative presentate in precedenza.

La questione del genere a cui appartiene *Adua* è leggermente più complessa rispetto alla caratterizzazione delle opere nei capitoli precedenti. La casa editrice caratterizza l’opera semplicemente come romanzo e Scego stessa non specifica a quale genere questa faccia parte, parlando nelle interviste solo del ‘libro’. La definizione di *Adua* come romanzo, però, è troppo vaga e generica. Su *Goodreads.com* il libro appare nella categoria della fiction storica e della cosiddetta *literary fiction*, che per definizione si allontana dalle regole e convenzioni di un genere specifico, ma come vedremo questo non vuol dire che non sia anch’essa un genere con le proprie convenzioni letterarie specifiche.

4.2 Igiaba Scego e Adua

Adua, scritto da Igiaba Scego, venne pubblicato per la prima volta il 02 settembre del 2015 dalla casa editrice Giunti. La scrittrice e giornalista di origine somala, nasce in Italia nel 1974, dopo che i genitori furono costretti a fuggire dalla Somalia in seguito al colpo di stato

di Siad Barré nel 1969. Scego cresce a Roma e si laurea presso la Sapienza di Roma in Lettere straniere, ottenendo nel 2008 un dottorato di ricerca in pedagogia all'università di Roma Tre (Clemente). Nel 2003 inizia la sua carriera letteraria con un libro per bambini, *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, e solo un anno dopo pubblica il suo primo libro *Rhoda*, con cui vince il premio letterario Eks&Tra dedicato agli autori migranti e i loro discendenti. Nel 2012 ottiene il premio Modello per la sua biografia *La Mia casa è Dove Sono* (2010) (Brioni). In tutta la sua bibliografia Scego tratta principalmente di temi che riguardano “the double identity of Italians of African origin, the denunciation of Italy’s colonial past and its sexist and racist legacy in the present” (Brioni).

Adua, a differenza delle opere analizzate nei capitoli precedenti, non parla soltanto della crisi migratoria che sta avvenendo in Italia negli ultimi decenni, ma racconta la storia della bella Adua, intrecciando tre periodi storici diversi. Il romanzo dunque tocca temi come il colonialismo italiano, il viaggio migratorio negli anni '70, e la condizione dei migranti di oggi dopo l'arrivo in Italia. Scego, in un'intervista spiega che:

È da tempo che studio le radici del razzismo e la diffusione degli stereotipi. Sono partita con la “conquista” dell’America (non è stata una scoperta, ma una conquista) e sono approdata al neocolonialismo moderno, quello dei giorni nostri, dove l’Africa è sfruttata per le sue materie prime e dove gli africani sono privati dei diritti elementari. Ragiono molto su questi temi. Il libro nasce da questo mio sguardo “post-coloniale”. Uno sguardo che cerca nel suo piccolo di combattere contro le ingiustizie e le disuguaglianze. *Adua* nasce da questo. E c’era in me l’esigenza di far capire ai lettori che il presente è legato al passato. Se oggi arrivano i migranti in fuga da guerre alimentate anche dall’Occidente con la vendita delle armi e lo sfruttamento del suolo (penso, per esempio, al mio Paese d’origine usato dalle multinazionali come pattumiera per i rifiuti tossici) significa semplicemente che il colonialismo del passato ha posto le basi per il disastro odierno. L’Africa purtroppo non si è mai emancipata dal colonialismo. Questo è continuato sotto altre forme [...] (Cit. in Ciarapica, poi in Clemente)

Per rimanere fedele allo scopo per cui Scego scrive il romanzo nella seguente sezione verrà esaminata brevemente la storia del colonialismo italiano, in modo da offrire del contesto storico per l'analisi seguente.

4.3 Il colonialismo italiano in relazione al romanzo

La storia del periodo coloniale italiano è assai lunga e complessa²⁵ ed ha piantato i semi per la crisi migratoria d'oggi ed il neocolonialismo odierno, che vede numerose nazioni africane ancora sfruttate dall'occidente per le loro risorse. Nel contesto di questa tesi verrà offerta una breve panoramica del colonialismo italiano, sottolineando soltanto gli avvenimenti più importanti di questo periodo in connessione al romanzo *Adua*, il quale cerca a suo modo di rompere il silenzio sulla storia tumultuosa tra Italia, Somalia ed Etiopia. L'Italia, infatti, ebbe controllo di quattro colonie in Africa per decenni: l'Eritrea, tra il 1882 ed il 1947, la Libia, tra il 1911 ed il 1943, l'Etiopia, tra il 1936 ed il 1941, ed infine la Somalia, tra il 1890 ed il 1945, con una continuata amministrazione fiduciaria dal 1950 fino al 1960, quando viene fondata la Somalia indipendente (Ghielmi). Vista la grande influenza che l'Italia ha avuto sul colonialismo dell'Africa, assumendo il controllo di più di uno stato, è interessante che Igiaba Scego parli di rompere il silenzio con il suo romanzo. Ci si aspetta, infatti, che un evento storico di così grande impatto sia molto discusso, ma questo non è il caso.

Angelo Del Boca sottolinea come “a differenza di altre nazioni, dove è stata coraggiosamente affrontata una seria riflessione sul passato coloniale, l'Italia si è sottratta a questo obbligo; anzi ha favorito la rimozione delle colpe coloniali, con palesi falsificazioni, che hanno ostacolato la ricerca storica” (589). Non è dunque sorprendente che non molti in Italia sappiano di questa parte della storia italiana²⁶. La reticenza a discutere gli errori

²⁵ Per un approfondimento sulla storia del colonialismo italiano riferirsi alle opere di Angelo Del Boca, in particolare *L'Africa nella coscienza degli italiani*, Laterza, 1992 e *Gli italiani in Africa Orientale: La Conquista dell'Impero*. Laterza, 1976.

²⁶ Scego afferma che “Sarebbe fondamentale studiare la storia dell'imperialismo europeo, eppure a scuola non si fa. Non sappiamo niente di quello che Paesi come la Gran Bretagna, la Francia e il Belgio hanno fatto in Africa e altrove. L'Italia, poi, non prende in grande considerazione la propria storia coloniale” in Grasso, Gabriella. “Adua: Intervista a IGIABA SCEGO.” *QCODEMagazine.it*, 12 settembre 2015, www.qcodemag.it/archivio/2015/12/09/adua-intervista-a-igiaba-scego/ Consultato il 20 giugno 2022.

compiuti durante il colonialismo è alquanto diffusa ancora oggi e, proprio questa ragione, è necessario analizzare opere che trattano non solo di questa storia coloniale, ma anche della seguente crisi migratoria che sta avvenendo nel nostro paese, è molto importante.

In primo luogo bisogna menzionare la Battaglia di Adua, da cui prende il nome il romanzo ed uno dei suoi personaggi principali. Si denota, infatti, come il nome Adua si riferisce ad una delle città del Nord dell'Etiopia e ad una delle più grandi sconfitte subite dall'esercito italiano in Africa. Durante la battaglia, avvenuta il 1° marzo del 1896, infatti, l'esercito italiano sottovalutò l'avversario, portando ad un gran numero di morti e fu il momento in cui l'Italia pose fine, almeno per un periodo, alle proprie ambizioni coloniali nel corno d'Africa (Bufardecì). Come vedremo nella seguente analisi del romanzo, Igiaba Scego gioca molto sulle aspettative del lettore, partendo da questo titolo, in sé un'eco del passato tumultuoso tra l'Italia ed il continente africano.

Secondo Morone la perdita delle colonie in seguito alla Seconda Guerra viene generalmente vista come la fine ufficiale della potenza coloniale italiana ("La Fine del Colonialismo", 1). Questo però non è del tutto vero, specialmente quando prendiamo in considerazione il caso della Somalia. Come già indicato tra il 1950 ed il 1960, infatti, l'Italia aveva di nuovo il controllo della Somalia attraverso l'Amministrazione Fiduciaria Italiana della Somalia (AfiS). Nonostante questa fosse un'amministrazione fiduciaria, nella realtà rimase molto simile all'amministrazione precedente, sia nei propri ideali sia nella sua realizzazione pratica (Morone, "L'Onu e l'Amministrazione", 45). Infatti, "da un punto di vista della storia dell'Africa non vi è dubbio che il colonialismo, italiano come quello di altri paesi europei, finì solo quando le istituzioni coloniali vennero liquidate e le ex colonie divennero formalmente indipendenti" (Morone, "La Fine del Colonialismo", 2). Ma come narra Scego, nonostante la Somalia sia già indipendente durante la gioventù di Adua, questo

non significa che la presenza precedente dell'Italia come potenza coloniale nel paese non sia ancora visibile al tempo della narrazione.

Infine in *Adua* viene accennato un altro episodio importante della storia italiana in Africa: la guerra in Etiopia e l'uso dei gas contro le popolazioni abissine nel 1937. La guerra tra il Regno d'Italia e l'Impero d'Etiopia durò dal 3 ottobre del 1935 al 5 maggio del 1936, fu una guerra su due fronti, che terminò con l'ingresso delle truppe italiane in Addis Abeba, dopo una forte resistenza da parte dell'esercito etiope. Durante questo conflitto il regime fascista impiegò non solo un gran numero di uomini ed armi moderne, ma anche una campagna propagandistica di grande scalo. Nonostante la guerra terminò ufficialmente nel 1936, questa non fu la fine del conflitto, con una crescita nella resistenza delle popolazioni locali ed una continua guerriglia. Durante la guerra e ancora nel 1937, in seguito ad un attentato sulla vita del generale Rodolfo Graziani, venne inoltre fatto uso di gas velenosi contro l'esercito e civili abissini²⁷. Il conflitto terminò completamente soltanto nel 1941 quando l'Etiopia fu liberata con l'aiuto delle forze britanniche (Rochat, "L'Impiego dei Gas", 74)²⁸.

4.4 Analisi attraverso la lente della Genre Theory

Come già menzionato categorizzare il caso di *Adua* per quanto riguarda il genere è leggermente più complesso rispetto alle due opere discusse in precedenza. Nonostante prenda in prestito alcuni aspetti della fiction storica, cioè l'uso di un'ambientazione nel passato²⁹, il libro rientra nella corrente della *literary fiction*. Gupta definisce la *literary fiction* come "a lumping together of texts that have conventionally registered in the study of the novel as

²⁷ Su questo vedere anche il romanzo di Melandri, Francesca. *Sangue Giusto*. Rizzoli, 2017.

²⁸ Per ulteriori informazioni vedere anche Rochat, Giorgio. *Le guerre italiane 1935-1943*, Milano, Einaudi, 2008.

²⁹ Per un approfondimento su questo genere vedere Peabody, Susan. "Reading and writing historical fiction". *Iowa Journal of Literary Studies*, 10(1), 1989.

Literature pursued by scholarly and academic elites, according to elite notions of evaluation and ordering- *genre*” (220). Questa categoria di opere spesso viene considerata al di sopra della classificazione tradizionale in base al *genre*, ma come alcuni critici hanno affermato che la *literary fiction* può essere considerato un *genre* a sé, proprio perché presenta un numero di convenzioni comuni. Vista l’astrattezza della definizione della *literary fiction*, in questa sezione verranno prese in considerazione le convenzioni generali del genere identificate in *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction* di Joyce Saricks e l’articolo “A beginner's Guide to Literary Fiction” pubblicato su *nybookeditors.com*.

Tra queste convenzioni vi è l'esplorazione della condizione umana come tema centrale dell’opera ed il fatto che la narrativa è “character-centered rather than plot-oriented” (Saricks 177). Questo dimostra che “the characters must be explored and defined and the impetus that moves the story forward. Literary fiction doesn’t just show the characters in action, it also shows how every action changes the character” (“A Beginner's Guide”). Nel caso di *Adua* Scego, infatti, esplora con più attenzione i personaggi di Adua e del padre Zoppe, mentre la trama viene messa in secondo piano. Gli eventi narrati vengono scelti proprio perché offrono un punto di ingresso per comprendere i meccanismi interni su questi due personaggi, piuttosto che per l’avanzamento della trama. I due personaggi, inoltre, hanno entrambi la funzione di narratore, Adua in prima persona e Zoppe in terza e prima persona, il che dà all'autrice la possibilità di esplorare ed esporre i pensieri più privati di entrambi.

Tra le convenzioni usate in *Adua*, la scelta dell’ambientazione, invece, rientra nel genere della fiction storica. Come nota Saricks le opere che appartengono alla *literary fiction* “may play with the conventions of other genres” (178). Il romanzo segue tre filoni temporali diversi, gli anni ‘30, gli anni ‘60 e ‘70 e l’attualità, spostandosi tra l’Italia, la Somalia ed altri paesi africani. *Adua* apre con l’omonima protagonista che parla con la sua amica Lul, dopo aver ritrovato l’atto di proprietà della sua casa d’infanzia a Magalo. Adua era emigrata dalla

Somalia nel 1976, dopo esser stata approcciata da alcuni italiani per fare un film, il quale era il suo sogno. La sua vita però si rivela non essere una favola in cui lei diventa la nuova Marilyn Monroe, ma una storia tragica piena di dolore e vergogna.

Dall'altro lato invece si ha Zoppe, il padre di Adua, che nel 1934 si trova a Roma a lavorare come interprete. In seguito ad un incidente in cui egli viene assalito da alcuni soldati italiani Zoppe torna in Africa al servizio dell'esercito italiano. In parallelo con la vita di Adua anche la vita di Zoppe è piena di dolore e vergogna. La relazione tra padre e figlia è alquanto complessa, pervasa dal risentimento, dai rimpianti e dalle parole non dette. L'ultima volta che i due si sono visti, racconta Adua, Zoppe era in prigione per insubordinazione, mentre lei sognava del viaggio verso Roma che sarebbe avvenuto poco dopo. Nella durata del romanzo il lettore è trasportato in ogni capitolo da un luogo all'altro, da un periodo all'altro, mentre Scego dipinge uno sfondo storico dettagliato e di forte impatto.

Oltre alle due caratteristiche principali già menzionate, i romanzi che rientrano nella *literary fiction*, ad esempio, presentano una fine ambigua, lasciando al pubblico il compito di interpretarla, e gli autori fanno uso di simboli e allegorie per esplorare il significato più profondo dell'opera, insieme ad una modalità narrativa non convenzionale ("A Beginner's Guide").

È possibile riscontrare questa modalità narrativa non convenzionale già nella suddivisione del romanzo, il quale presenta trenta capitoli più un epilogo, una nota storica ed un glossario. I capitoli, inoltre, sono raggruppati in gruppi di tre con il primo narrato da Adua il secondo ha la forma di una paternale ed il terzo è narrato da Zoppe.

L'autrice indica in cima ad ogni sezione chi sarà il narratore, e dunque indicando più o meno in che periodo si sta svolgendo. I capitoli intitolati *Zoppe*, infatti, raccontano la vita di quest'ultimo negli anni '30 tra Italia ed Africa, ed hanno il compito di ricostruire il passato coloniale italiano. Nei capitoli intitolati *Adua*, invece, il lettore è trasportato dall'Italia

dell'attualità alle esperienze della protagonista durante la sua infanzia e gli anni '70. Le paternali, infine, presentano i pensieri più nascosti di Zoppe per quanto riguarda sua figlia, e sottolineano non solo il loro rapporto altamente conflittuale, ma anche come i due non siano mai riusciti a comunicare tra loro. Questi estratti leggono come un flusso di coscienza direttamente proveniente dalla mente di Zoppe e sono narrati in prima persona.

L'inclusione della nota storica ed il glossario sono anch'essi inusuali, ma mostrano l'aspetto didattico che Scego vuole dare al suo romanzo. *Adua* non è solo un racconto di due migranti somali ed il loro rapporto con l'Italia, ma una ricostruzione di eventi che spesso non entrano nell'immaginario collettivo italiano, ed è quindi importante informare il lettore dove necessario di eventi e parole sconosciute.

All'interno della narrazione Scego fa inoltre uso dell'ibridazione. Il romanzo non ibrida soltanto la *literary fiction* con la fiction storica ma “merges African fable and folklore, family anecdotes, and a sophisticated knowledge of literature and cinema to explore themes of colonialism, racism, and power” (McCullough). Il cinema, in particolare, viene ripreso più volte dall'autrice nella narrazione. Adua racconta che a Magalo c'era un piccolo cinema costruito ai tempi del fascismo. Quando era una bambina il fascismo le sembrava una cosa molto lontana, la cosa importante era avere un cinema, perché senza quello lei non avrebbe mai scoperto la bellezza dei film. Il cinema, inoltre, rappresenta il luogo in cui Adua si innamora di Roma. Lei stessa racconta:

“Per perpetua gloria di Roma” era stato scritto sul basamento. E quel sottotitolo campeggiava anche nell'insegna colorata del cinemino. “Per perpetua gloria di Roma”. A me, a furia di leggere quella scritta, era venuta una voglia pazza di quella Roma lontana, piena di dolce vita e cabaret (Scego, *Adua*, 68)

Da quel momento in poi lei si innamora del cinema e sogna di diventare un'attrice, di essere libera, di andare in Italia.

Nel 1976, quando Adua ha solamente 17 anni, questo sogno sembra realizzarsi quando incontra alcuni italiani. Adua racconta: “E io mi sentivo letteralmente al settimo

cielo. Erano italiani, volevano fare il cinema, mi avrebbero trasformata in Marilyn e avrei lasciato quella fogna di Magalo per sempre” (Scego, *Adua*, 95). Questo film però si rivela essere un incubo. Nessuno, infatti, le aveva raccontato di cosa effettivamente parlerà il film, solo che lei avrebbe interpretato una fotografa di nome Elo. Adua, in seguito, rivela che il film era intitolato *Femina Somala* e fu un campione di incassi, rimarcando che “nessuno mi aveva ancora detto che Elo si spogliava nuda e si donava agli uomini come una cagna” (Scego, *Adua*, 107). Questo film alla fine non la fa diventare libera, ma sfruttata, soggetta ad umiliazione ed abusi. Lei poi si ritrova in un paese che non la accoglie a braccia aperte, dove l’aspetta solo delusione e povertà. Solo nell’epilogo Adua riesce a riconquistare la sua libertà.

Nell’epilogo, infatti, il marito di Adua, con cui aveva una relazione tumultuosa e di convenienza, parte per un altro paese. Ma prima di andarsene la ringrazia per tutto il suo aiuto e le regala una telecamera dicendo “Ora potrai filmare quello che vuoi, ora potrai narrarti come ti pare e piace” (Scego, *Adua*, 154). Sta poi al pubblico interpretare questo finale aperto ed ambiguo, dove finalmente Adua sembra aver riconquistato la sua identità e la sua libertà di mostrarsi al mondo come meglio vuole. Si potrebbe dunque dedurre che il passo seguente per Adua sia un ritorno in Somalia, un ritorno alle sue origini, oppure una nuova avventura a Roma, questa volta libera, dove prima era stata imprigionata da stereotipi e sfruttamenti.

Leggendo il romanzo, inoltre, uno è portato a chiedersi se la connessione con il cinema ed il film che la protagonista ha nella narrazione non sia anche illustrato dallo stile del romanzo stesso. Questo, infatti, in determinati casi sembra quasi emulare lo stile cinematografico, con una voce narrante che ricorda il *voice over*, continui *flashback* e *flashforward*, e descrizioni dettagliate dei vestiti, i quali raccontano una storia sul personaggio, da dove questo arriva, dove sta andando, qual è il suo vissuto, emulando l’importanza del guardaroba nei film, dove i vestiti vengono usati per arricchire l’immagine dei personaggi.

In *Adua*, inoltre, vengono amalgamati all'interno della narrazione favole e folklore africani e aneddoti familiari attraverso le visioni di Zoppe, le quali vengono usate per parlare della storia coloniali e fascista. Zoppe ereditò il dono di indovino dal padre, ma non condivideva la stessa fede e le capacità interpretative che il padre aveva nel loro dono. Infatti egli racconta:

Zoppe non aveva mai saputo distinguere tra realtà e finzione. Non aveva mai imparato a governare bene ciò che vedeva. Hagi Safar gliel'aveva insegnato, ma a lui mancava l'anima. La seconda anima che Hagi Safar possedeva, quella che ti permette di entrare in empatia con il tempo (Scego, *Adua*, 49).

Nonostante Zoppe non sia sempre capace di interpretare le sue visioni, queste offrono a Scego l'opportunità di esplorare eventi non direttamente relazionati con i protagonisti del romanzo. Attraverso le visioni, ad esempio, il lettore intravede l'implementazione delle leggi razziali del periodo fascista. Mentre Zoppe è in prigione egli ha una visione di Rebecca, la bambina ebrea, figlia dei suoi unici amici a Roma ed avverte il lettore che “c'era un'ostilità che si faceva di giorno in giorno più palese, più sfacciata, più odiosa verso gli ebrei” (Scego, *Adua*, 51). Più avanti nella narrazione, inoltre, Zoppe ha visioni la guerra in Etiopia e l'uso del gas da parte dell'esercito italiano, e racconta “vide divise brune, zigomi tirati, occhi a cipolla, pelle rosa, cadaveri neri” (Scego, *Adua*, 101), aggiungendo poi “le teste erano etiopi e le fauci sorridenti erano gli italiani” (Scego, *Adua*, 134).

Un altro aspetto della *literary fiction* che appare in *Adua* è l'uso di simboli ed allegorie per esplorare significati più profondi. Un esempio di questo è il titolo, il quale, come già accennato, riprende la più grande vittoria africana sugli italiani. Il personaggio omonimo di Adua riceve questo nome dal padre all'età di otto anni quando i due sono riuniti. Lei prima si chiamava Habiba, che significa amore in arabo, ma Zoppe lo considerava un nome sporco e plebeo, e decide dunque di cambiarlo. Quando Adua si ribella e dice alla maestra che si chiama Habiba Zoppe la rimprovera dicendo “Dovresti ringraziarmi, ti ho dato il nome della prima vittoria africana contro l'imperialismo” (Scego, *Adua*, 47). *Adua* il romanzo e la

protagonista diventano un simbolo della sofferenza coloniale subita e della possibile rivincita sul passato violato che può avvenire attraverso una ricostruzione del colonialismo e dell'imperialismo trascorso, col fine di comprensione meglio gli effetti duraturi di quel periodo storico.

Anche la città di Roma ha una dimensione simbolica nel romanzo. Roma rappresenta un sogno per entrambe Zoppe e Adua, un posto che significa libertà. Zoppe quando viene scelto per lavorare come traduttore in Italia dice “Roma era il mio sogno, la conoscevo ancor prima di conoscerla” (Scego, *Adua*, 23). Anche Adua come Zoppe rimarca “Già mi vedevo a Roma, una città che conoscevo dai libri” (Scego, *Adua*, 96). Ma quella Roma che da lontano rappresentava un sogno e libertà, si rivela presto per entrambi i personaggi essere un incubo, un simbolo di oppressione. Zoppe racconta:

Ma avevo presto scoperto che un negro a Roma doveva far bene attenzione. [...] Lui Roma se l'era immaginata una reggia a cielo aperto, invece ci pisciavano cani e umani. E a volte il puzzo di latrina gli faceva venire il voltastomaco. Ma mai quanto la tristezza di vedere quanto poco era amato dalla popolazione. A volte il disgusto nei suoi confronti si palesava in sputi improvvisi che lui schivava con gran maestria (Scego, *Adua*, 26).

In Somalia i simboli del fascismo dipingono un'immagine gloriosa di Roma, ma questa si rivela essere una città inospitale per chi, secondo molti, è una sottocategoria di umano.

Questa identità duplice che Roma presenta è visibile in molti altri aspetti dell'opera ed è riconducibile non solo al fatto che la duplice identità degli africani in Italia sia una delle tematiche di più interesse per Scego, ma anche al fatto che lei stessa si sente duplice, straniera e autoctona³⁰. Scego, infatti spiega che “Roma e Mogadiscio, le mie due città, sono come gemelle siamesi separate alla nascita. L'una include l'altra e viceversa. Almeno così è nel

³⁰Secondo Beller: “The literary image of immigrants has two perspectives. One answers to the *in-between*: between the nation, culture, and religion of provenience and the nation, culture, and way of life of destination (where the migrant arrives). The immigrants bring with them their original culture and behaviour of the country that they left, the physical and psychical baggage. However, living in another country and perceived as a stranger, they fall into an abyss, feeling rejected by the new country. [...] The second perspective is the creation of a new literary status in its own right. By this means immigrants can develop new perspicacity, values, and lifestyles. They no longer cling to their original culture nor to the culture of their new homeland, refuting both the ethnic “ghetto” and complete assimilation” in Beller, Manfred. “Immigration and Imagology, or Nationalisms Abandoned.” *New Perspectives on Imagology*. Brill, 2022. 151-161.

mio universo di senso. [...] L'Italia era il mio Paese. Pieno di difetti, certo, ma il mio Paese. L'ho sempre sentito profondamente mio. Come del resto lo è la Somalia, che di difetti abbonda" (Scego, *La Mia Casa è Dove Sono*, 11-17).

Due altri elementi che pervadono la narrazione ed hanno alto valore simbolico sono il turbante blu di Zoppe e l'elefantino scolpito da Bernini in Piazza Santa Maria sopra Minerva. Zoppe inizia ad indossare il turbante blu all'insistenza del Conte Anselmi, e diventa il simbolo del suo stato di servitù. Ma una volta liberato da quella servitù Zoppe continua ad indossare il turbante, fino a che Adua non lo ruba prima di partire per l'Italia. In una visione un babbuino, che rappresenta il padre di Zoppe, gli strappa la stoffa dalla testa, cercando di liberarlo da quel simbolo di oppressione, ma lui non comprendendo il simbolismo se lo rimette. Nell'epilogo, al contrario, un gabbiano attacca Adua, strappando la stoffa irreparabilmente. Adua riconosce che "era segno della mia schiavitù e delle mie antiche vergogne, quel turbante" (Scego, *Adua*, 154). Finalmente, sia padre che figlia, sono liberi dall'ombra del colonialismo e dagli abusi subiti in passato.

Nel romanzo *Adua* racconta la sua storia all'elefantino. Mentre parla con la statua Adua rimarca "anche mio padre aveva le orecchie grandi, ma lui non mi ha mai saputo ascoltare, né io sono riuscita a parlarci" (Scego, *Adua*, 15). L'elefantino, dunque, rappresenta il padre e la loro relazione tumultuosa basata sul silenzio. Inoltre, come afferma Finozzi "il fatto che l'unico interlocutore di Adua sia una statua ricorda le voci non ascoltate della migrazione e la sordità del paese ospitante che rimane indifferente alla molteplicità di situazioni simili a quella che viene narrata, pervasa da abusi, oltraggi, vessazioni, razzismo e rabbia" (137).

Un aspetto che rimane da affrontare è il fatto che nella *literary fiction* "literary style is important. Authors and readers pay attention to words and how they are woven together with elegant, often poetic language" (Saricks 178). In primo luogo, la narrazione in *Adua* è

caratterizzata dall'uso di migrantismi, cioè parole provenienti dalle lingue dei migranti in arrivo e rappresentano “una realtà linguistica nuova, [...] nascente per via del contatto tra italiano e lingue immigrate” (Ferrari 879). L'uso di queste espressioni sottolinea la duplice identità di entrambe Scego e Adua. Queste espressioni poi sono elencate insieme ad una traduzione nel glossario. Inoltre, il romanzo presenta

“una scrittura, una narrazione e una lingua fortemente autobiografiche, storicizzanti, informali, polifoniche, talvolta stereotipate e con formule ricorrenti (se non addirittura ripetitive), con un notevole influsso del genere fiabesco, con implicazioni di natura religiosa e con frequenti notazioni di natura (meta)linguistica che non di rado chiamano in causa anche il variegato mondo dei mass media” (Buroni 62-63).

Il linguaggio nel romanzo, come la narrazione stessa, presenta dunque un forte processo di ibridazione.

Come affermato in precedenza all'interno della *literary fiction*, uno degli aspetti fondamentali è il fatto che l'opera è “character-centered rather than plot-oriented” (Saricks 177). Nella seguente sezione verranno analizzati più approfonditamente i personaggi di *Adua*, le loro caratteristiche e la modalità in cui vengono usati all'interno della narrazione.

4.5 Analisi attraverso la lente dell'Imagologia

Proprio perché il genere letterario della *literary fiction* esplora la condizione umana e i personaggi sono il catalizzatore della narrazione, è assai importante analizzare in che modo questi personaggi vengono presentati e in determinati casi quali etno-tipi vengono usati nel romanzo. Partiamo in primo luogo dai due personaggi principali all'interno della narrazione, Adua e Zoppe, i quali hanno la funzione di narratore.

Adua e Zoppe presentano alcuni stereotipi, che derivano non da come sono descritti da Scego, ma da come vengono visti da altri personaggi all'interno della narrazione. Questo è assai interessante poiché presenta, da parte di Scego, uno studio non completamente centralizzato sulle etero-immagini e auto-immagini, ma piuttosto sulle meta-immagini, su

come una persona venga percepita dall'altro. Infatti, attraverso l'esplorazione della "memoria del colonizzato e dei soprusi subiti, l'acquisizione di un punto di vista differente, la ricostruzione di un immaginario violato ci permettono [...] di avere una chiave di lettura valida non solo per il passato coloniale, ma anche per gli attuali movimenti migratori in atto" (Scego, *La ricostruzione dell'immaginario violato*, II).

Molti sono gli epiteti usati per descrivere Adua. Lei stessa si descrive come una 'vecchia lira', mentre altri la descrivono, soprattutto nella sua gioventù, come 'bella', 'splendida', 'selvaggia', 'goffa' ed 'impacciata'. Quando viene approcciata dagli italiani per il film, Adua viene vista come un oggetto sessuale per la fantasia degli italiani, una Venere Nera. Questa immagine e "la stereotipizzazione della donna nera ipersessualizzata e selvaggia nell'Italia degli anni Settanta in cui approda la giovane Adua è memore di quella perpetrata in epoca fascista" (Finozzi 143). Adua diventa alle mani di altri solo un corpo, non più una persona, ma un oggetto. Il suo valore sta soltanto nella sua sessualità.

Questo fatto diventa estremamente chiaro nel capitolo 22 dove Adua racconta lo stupro subito alle mani del regista del film e sua moglie. I due la fanno ubriacare e la moglie esclama "Arturo, è tua, fanne quello che vuoi" (Scego, *Adua*, 111), parlando della ragazza come se non fosse nemmeno lì. La violenza è ancora più forte visto che Adua è infibulata, come da tradizione nel suo paese³¹. Adua descrive lo stupro in modo quasi prosaico raccontando "fu così che in quella strana notte di maggio fui sverginata da un paio di forbici" (Scego, *Adua*, 111). E mentre "lo stupro riduce la donna, o più generalmente il corpo nero, a un mero oggetto ad uso dell'uomo, [...] l'infibulazione rispecchia il ruolo della donna nella società, quindi riguarda il genere culturale" (Kornacka 240-241). Lo stato di Adua come corpo, dunque, non è imposto soltanto dagli italiani, ma già prima dal padre e la sua

³¹ L'infibulazione prevede la mutilazione genitale femminile. In *Adua* Scego descrive la mutilazione come la rimozione del clitoride ed altre parti della vulva e la cucitura delle labbra così che la donna rimanga pura e vergine fino al giorno del matrimonio. Per più informazioni consultare Pasquinelli, Carla. *Infibulazione: il corpo violato*. Vol. 57. Meltemi Editore srl, 2007.

cultura. Questo non oscura il fatto che lo sfruttamento in Italia è quello che spezza Adua, la quale afferma “in Somalia ero una ragazzina piena di sogni e voglia di vedere il mondo. Loro in pochi mesi mi hanno manipolata, sevizata, usata, trasformata. Mi sembrano passati anni, non mesi. Mi sento tanto vecchia, quasi decrepita” (Scego, *Adua*, 123).

Parallelamente anche Zoppe è sottoposto agli stereotipi di altri e subisce numerose violenze da parte degli italiani durante la sua vita. Egli, in uno dei paternali, ammette il suo fallimento con Adua, confessando:

Ma vedendo il tuo film ho pianto. Ho fallito in questa vita. Se ti ho permesso la mia stessa umiliazione significa solo che ho fallito. [...] Forse ti dovrei chiedere scusa. Ma non ci riesco. Certe parole non le so usare. Però una cosa te la posso dire, ho capito, guardando il film, quanto hai sofferto in questa vita. Alla fine io e te non siamo diversi, qualcuno ci ha umiliato, schiacciato. Io sono rimasto sotto. Sono stato sconfitto. Forse tu sarai più fortunata. Forse (Scego, *Adua*, 142).

Zoppe è un uomo silenzioso, duro, schiacciato dalle sue esperienze passate. Purtroppo egli non arriva mai a liberarsi dalle immagini imposte su di lui da coloro che lo consideravano inferiore. La sua riluttanza a parlare del suo periodo con gli italiani fa in modo che Adua non venga avvertita in tempo del pericolo che questi pongono nei suoi confronti. Quest'ultima, infatti, racconta che “Nessuno ci aveva mai raccontato che il colonialismo era il male. Anche chi conosceva la verità ha taciuto. Mio padre, per esempio, ha taciuto” (Scego, *Adua*, 69).

Soltanto rompendo il silenzio è dunque possibile diventare liberi, non solo dalle violenze, ma anche dagli stereotipi imposti sul corpo nero dall'uomo bianco. Il romanzo, infatti, diventa una “lettura critica sulla società, il cui obiettivo è demistificare, disvelare, decostruire, disinnescare i razzismi, una lettura che reclama verità, la voce piena da opporre al silenzio, i diritti della giustizia all'infamia della menzogna” (Clemente).

Ma mentre gli italiani nel libro sono presentati come oppressori, ossessionati dalla loro percepita superiorità, come quelli che impongono stereotipi sull'altro, anche Adua stessa non è completamente innocente. Questo è evidente in come quest'ultima descrive il marito che chiama semplicemente *Titanic*. Adua, infatti, quando parla del marito racconta:

Era un Titanic, uno sbarcato a Lampedusa, un balordo. Gli serviva una casa, una tetta, una minestra, un cuscino, un po' di quattrini, una speranza, una parvenza qualsiasi di respiro. Gli serviva una mamma, una *hooyo*, una puttana, una donna, una *shermutta*, me. [...] Mi dispiaceva che un bel ragazzo come lui soffrisse la fame a via Giolitti (Scego, *Adua*, 30).

Già da questa descrizione una cosa pare chiaro: nonostante i due siano entrambi migranti c'è una lacuna tra di loro, tra le loro esperienze. Titanic, indulge in alcool e parla tutto il giorno con altre donne. In un certo senso egli è la rappresentazione dello stereotipo del migrante pigro che pensa solo al sesso ed all'alcool e non lavora.

Il fatto che Adua non usa mai il nome del marito Ahmed fino alla fine del romanzo, quando lui sta per partire, sottolinea la distanza fra i due. E mentre lei lo chiama Titanic lui la chiama Vecchia Lira quando si arrabbia. L'uso di questi termini è fatto coscientemente per marcare il divario, ma anche per ferire. Adua spiega che loro, cioè la nuova generazione di migranti “usano nei nostri confronti la stessa violenza che noi usiamo nei loro” (Scego, *Adua*, 32), ma anche che lei è consapevole del fatto che “non è bello chiamare un ragazzo che ha rischiato la vita in mare con il nome di una nave che è affondata” (Scego, *Adua*, 32). Solo quando Adua lo lascia andare entrambi sono liberi non solo dal loro matrimonio, ma anche dagli stereotipi che li hanno trattenuti dal prendere in mano le loro rispettive vite.

Come spiega Scego nella nota storica entrambi i personaggi di Adua e Ahmed sono creati in base ad uno studio approfondito. Nel caso di Adua questo studio “è stato condotto sia esaminando film, fotografia, biografie di attrici più o meno famose [...], sia studiando il cinema italiano (in particolare il filone erotico degli anni '70-'80) e la TV commerciale degli anni '80-'90” (Scego, *Adua*, 157). Ahmed, o meglio Titanic, invece, Scego spiega “si nutre del mio lavoro con i ragazzi rifugiati. Il corpo migrante deve affrontare non solo il razzismo e la differenza degli autoctoni, ma sempre più spesso anche la presa di distanza [...] da parte della stessa “comunità” di appartenenza” (Scego, *Adua*, 157). Per questa ragione i due personaggi subiscono un processo di stereotipizzazione.

4.6 Conclusion

In conclusione Igiaba Scego esplora in *Adua* la tematica dell'immigrazione attraverso uno studio del passato coloniale, delle prime migrazioni e la realtà dei migranti che vivono già da tempo in Italia. Il genere della *literary fiction* permette all'autrice di esplorare i personaggi al centro del suo romanzo. Secondo Scego, infatti, “per sanare la sfasatura occorre *decolonizzare la memoria*, sciogliere il paradosso opponendo ad esso argomentazioni logiche e inoppugnabili discese da una serrata analisi storica e dalla conseguente presa di coscienza” (Clemente). Questo è realizzabile non soltanto attraverso gli studi postcoloniali, ma anche attraverso lo studio della letteratura migrante, frutto dell'immaginario di persone che provengono da ex colonie africane. Questi autori per l'appunto “contrastando ed integrando alla rappresentazione storica ufficiale autorappresentazioni differenti, avviano un proficuo processo di negoziazione e rielaborazione della memoria storica, e in questo senso Igiaba Scego è una delle voci più potenti e passionali” (Clemente).

Il genere dell'opera, ma anche il fatto che questa rientri nella letteratura migrante, offre la possibilità di affrontare il tema della migrazione e di esplorare i pregiudizi e gli stereotipi spesso legati ai migranti africani. L'analisi della modalità in cui Scego fa uso delle convenzioni tipiche della *literary fiction* fornisce un punto di partenza per meglio comprendere il romanzo stesso ed il suo scopo. La rappresentazione dei personaggi individui complessi su cui vengono imposti stereotipi, inoltre, sottolinea la violenza a cui questi pregiudizi possono portare. Tutto ciò spinge il lettore a riflettere su sé stesso, sul tema della migrazione e sul passato coloniale italiano.

Conclusione Finale

In conclusione, come abbiamo visto nei capitoli precedenti Gianfranco Rosi, Checco Zalone e Igiaba Scego, usano le loro opere per commentare ed esplorare un tema assai dibattuto, cioè quello dell'immigrazione, spingendo il loro pubblico a rivalutare le loro conoscenze e come interagiscono con il tema dell'immigrazione e migranti stessi. Nelle tre opere analizzate all'interno di questa tesi la rappresentazione delle popolazioni autoctone e dello straniero sono al centro delle narrazioni. Attraverso il confronto tra 'io' e 'l'altro' e la contrapposizione tra i due, questi tre autori e cineasti esplicitano la differenza tra soggetto osservante e oggetto osservato e mostrano al pubblico come sotto tutte queste differenze, quella più importante è da quale punto di vista viene narrata la vicenda.

Nel primo capitolo è stato introdotto il quadro teorico su cui si basa l'intera analisi. In primo luogo è stata offerta una panoramica delle fonti secondarie consultate durante la stesura della tesi ed è stata identificata la lacuna che ha portato a questa analisi. Le tre opere primarie, infatti, non sono mai state analizzate in congiunzione o attraverso la lente dell'imagologia e della *genre theory*. In seguito, è stato offerto un resoconto dei termini e concetti principali di queste due teorie.

Nei capitoli seguenti si è cercato di rispondere alla domanda di ricerca centrale: *in che modo viene trattato il tema dell'immigrazione in generi letterari e cinematografici diversi?* Inoltre, si è cercato di rispondere alle diverse sotto domande in relazione ad ogni opera primaria: la scelta del genere narrativo influisce sulla modalità di rappresentazione di personaggi e luoghi, ed influisce sullo spessore con cui il tema viene trattato? Quali decisioni stilistiche e formali sono state fatte dagli autori nel rappresentare questo tema? Chi viene posto al centro della narrazione? Quale personaggio/i hanno la funzione di focalizzatore? Inoltre, ha importanza se chi scrive abbia vissuto da vicino, o meno, il viaggio migratorio?

Nel secondo capitolo è stata presentata l'analisi di *Fuocoammare*. Nel film Gianfranco Rosi offre una delicata testimonianza delle tragedie che spesso avvengono intorno all'isola di Lampedusa. Attraverso l'analisi delle convenzioni del genere documentario Osservazionale usate in *Fuocoammare* è possibile identificare lo scopo della narrazione e meglio comprenderla in tutti i suoi dettagli. Tra queste convenzioni, l'uso della narrazione esterna è di fondamentale importanza, dato che lascia spazio al regista di creare una testimonianza oggettiva. Riflettere su quali prospettive sono incluse all'interno del film e su come i soggetti di questo documentario sono rappresentati, inoltre, è molto rilevante. In questo caso il film è narrato attraverso il personaggio di Samuele ed assume dunque una visione eurocentrica della crisi migratoria. I migranti, infatti, sono rappresentati più come corpi senza voce che individui, il che diminuisce il potenziale del documentario come testimonianza diretta, visto che la prospettiva e le esperienze dei migranti stessi non sono messi al fronte della discussione della crisi migratoria.

Nel terzo capitolo è stata presentata l'analisi di *Tolo Tolo*. Nel film Checco Zalone offre una forte satira sul trattamento dei migranti in Italia ed Europa, assumendo la funzione di specchio, ed attraverso l'analisi delle convenzioni del genere comico usate è possibile non solo identificare lo scopo della narrazione, ma anche meglio comprendere la narrazione stessa. Tra queste convenzioni, l'uso del *pastiche*, del *déplacement* e dei personaggi tipo sono di fondamentale importanza. Il genere comico, che spesso viene scartato quando si parla di temi carichi, in questo caso offre il veicolo perfetto per affrontare il tema dell'immigrazione in toni più leggeri. Allo stesso tempo questo genere offre la possibilità di giocare, attraverso l'uso della satira, con i pregiudizi del popolo italiano. A differenza di *Fuocoammare* in *Tolo Tolo* si riscontra un più alto livello di individualismo, ma anche di stereotipi. La rappresentazione dei personaggi come caricature sottolinea i pregiudizi e gli stereotipi che pervadono l'immaginario collettivo italiano con riguardo ai migranti, spingendo lo spettatore a

riflettere non solo sul tema dell'immigrazione, ma anche su sé stesso. Il film, inoltre, è narrato attraverso il personaggio di Checco, assumendo come in *Fuocoammare* una visione eurocentrica della crisi migratoria.

Nel quarto capitolo, infine, è stata presentata l'analisi di *Adua*. Nel romanzo Igiaba Scego offre un meticoloso studio del passato coloniale italiano ed un'esplorazione del tema dell'immigrazione, riflettendo sulle prime migrazioni dall'Africa verso l'Italia e la realtà dei migranti che vivono già da tempo in questo paese. Attraverso lo studio delle convenzioni principali della *literary fiction* usate all'interno di *Adua* è possibile non solo comprendere la narrazione stessa, ma anche il suo scopo, cioè decolonizzare la nostra memoria. A differenza delle due opere precedenti, il fatto che *Adua* rientri all'interno della letteratura migrante e che la sua narrazione sia guidata dai personaggi, offre la possibilità di affrontare il tema della migrazione ed esplorare i pregiudizi e stereotipi legati ai migranti africani da una prospettiva completamente diversa, non più eurocentrica. La rappresentazione dei personaggi come individui complessi su cui gli stereotipi vengono imposti, non come corpi o come caricature, sottolinea la violenza subita dai migranti non solo nell'immaginario collettivo italiano, ma anche nella realtà, spingendo il lettore a riflettere nuovamente su sé stesso, l'immigrazione ed il passato coloniale italiano.

Si può, dunque, concludere che generi e modalità narrative diverse propongono spunti di riflessione differenti e raggiungono obiettivi differenti. Queste tre opere, analizzate congiuntamente attraverso queste lenti teoriche, offrono un quadro ampio su come la migrazione, i migranti e la storia coloniale in Italia vengono visti nell'immaginario collettivo italiano, spingendo il pubblico a riflettere su queste tematiche. In futuro, sarebbe interessante, ampliare la ricerca attraverso lo studio strutturalista e imagologico di altre opere primarie che affrontano il tema dell'immigrazione.

Bibliografia

Fonti Primarie

Medici, Luca Pasquale, regista. *Tolo Tolo*. Netflix.com. 2020.

Rosi, Gianfranco, regista. *Fuocoammare*. RAI Cinema, Raitv.it. 2016.

Scego, Igiaba. *Adua*. Giunti, 2015.

Fonti Secondarie

Agamben, Giorgio. *Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press, 1998.

Arendt, Hannah. *On Revolution*. Faber & Faber, 2016.

Bagnasco, Marzia. *A Disputed Country: Italy, Migrants, and National Identity in Contemporary Films and Documentaries*. Tesi di Dottorato, Indiana University, 2021.

Beller, Manfred, e Joep Leerssen. *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*. Leiden, BRILL, 2007.

Beller, Manfred. "Immigration and Imagology, or Nationalisms Abandoned." *New Perspectives on Imagology*. Brill, 2022. 151-161.

Bertoloni, Luca. "Usi espressivi della forma-canzone nelle "original soundtrack" del fenomeno Checco Zalone: performance, visioni, immaginario e crossmedialità. Da "Angela"(2009) a "L'immunità di gregge"(2020)." *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia* 6.10, 2021, pp. 119-135.

Boitani, Giacomo. "'Neorealismo with a satirical outlook': Alberto Sordi (1920-2003) and the stardom of the commedia all'italiana genre." *Status Quaestionis* 1, 2011.

Buroni, Edoardo. "L'italiano per vocazione: aspetti metalinguistici nella narrativa di Igiaba Scego." *Uno standard variabile: linee evolutive e modelli di lettura della lingua d'oggi*. Vol. 11. No. 1. Università degli Studi di Milano, 2019, pp. 57-104.

Canova, Gianni. "Il fantasma della contaminazione." *Fata Morgana Web*, 2020, pp. 6-9.

Caponetto, Rosetta Giuliani "Blaxploitation Italian Style." in *Postcolonial Italy* a cura di Lombardi-Diop, C., & Romeo, C. New York: Palgrave Macmillan US. 2012, pp. 191-203.

Colucci, Michele *Storia dell'immigrazione straniera in Italia: dal 1945 ai giorni nostri*. Roma. Carocci, 2018.

D'Amico, Masolino. *La Commedia All'italiana*. Milano: Saggiatore, 2008.

- Dasgupta, Sudeep. "Fuocoammare and the aesthetic rendition of the relational experience of migration." *Handbook of Art and Global Migration*. De Gruyter, 2019, pp. 102-116.
- Del Boca, Angelo *Gli italiani in Africa Orientale: La Conquista dell'Impero*. Laterza, 1976.
- Del Boca, Angelo *L'Africa nella coscienza degli italiani*, Laterza, 1992.
- Del Boca, Angelo. "Il colonialismo italiano tra miti, rimozioni, negazioni e inadempienze." *Italia contemporanea* 212, 1998, pp. 589-603.
- Devitt, Amy J. "Integrating rhetorical and literary theories of genre." *College English* 62.6, 2000, pp. 696-718.
- Devitt, Amy J. *Writing Genres*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004.
- Duchartre, Pierre. *The Italian Comedy*, Courier Corporation, 2012.
- Duff, David. *Modern genre theory*. Routledge, 2014.
- Euanthius, & Cupaiuolo, G. *De fabula: introduzione, testo critico, traduzione e note di commento a cura di Giovanni Cupaiuolo*. Loffredo. 1992.
- Fantoni, Gianluca, Marco Paoli, and Armando Rotondi. "Representations of 'Italian populism in film.'" *Modern Italy* 27.1, 2022, pp. 49-60.
- Ferrari, Jacopo. *PAROLE MIGRANTI. I MIGRATISMI DI IGIABA SCEGO*. Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, 2022.
- Finozzi, Anna. "Riscrivere la storia coloniale tramite l'uso dell'oralità: Il caso di Adua (2015)." *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas* 2, 2021, pp. 131-145.
- Fishelov, David. *Metaphors of Genre: the Role of Analogies in Genre Theory*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Gupta, Suman. "On Mapping Genre: Literary Fiction/Genre Fiction and Globalization Processes." *Globalizing Literary Genres*. Routledge, 2015, pp. 223-237.
- Herrick, Marvin T. *Italian Comedy in the Renaissance. Urbana (Ill.)*. University of Illinois Press, 1966.
- Kornacka, Barbara. "Sesso, genere, razza, identità. La scrittura di Igiaba Scego tra femminismo e prospettiva postcoloniale." *Studia de Cultura* 9.3 (2017): 236-246.
- La letteratura postcoloniale italiana: dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*. Pisa [etc.]: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005.

- Lanzoni, Rémi Fournier. *Comedy Italian Style: The Golden Age of Italian Film Comedies*. Continuum, 2008.
- Leerssen, Joep. "Imagology: On using ethnicity to make sense of the world." *Iberic@ al* 10, 2016, pp. 13-31.
- Lombardi-Diop, Cristina., and Caterina. Romeo. *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York [etc.]: Palgrave Macmillan, 2012.
- Manenti, René "Introduzione. Mobilità Umana nel XXI secolo" *Studi Emigrazione* 52. 200, 2015, pp. 451-454.
- Melandri, Francesca. *Sangue Giusto*. Rizzoli, 2017.
- Miller, Carolyn R. "Genre as Social Action." *The Quarterly journal of speech* 70.2, 1984, pp. 151–167.
- Moll, Nora. "Image-immaginario: punti di contatto tra gli studi postcoloniali e l'imagologia letteraria." *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, 2013, pp. 31-54.
- Morone, Antonio M. "L'Onu e l'Amministrazione fiduciaria italiana in Somalia. Dall'idea all'istituzione del trusteeship." *Italia Contemporanea* 242, 2006, pp. 45-64.
- Morone, Antonio M. "La fine del colonialismo italiano tra storia e memoria." *Storicamente* 12, 2016, pp. 1-31.
- Neale, S., e Krutnik, F. *Popular film and television comedy* London [etc.]: Routledge. 1990.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana Univ. Press, 2001.
- Paronitti, Katia. "Lo sguardo sull'altro. Cinema italiano e antropologia dell'immigrazione." *Scienze e ricerche* 23, 2016, pp. 22-31.
- Pasquinelli, Carla. *Infibulazione: il corpo violato*. Vol. 57. Meltemi Editore srl, 2007.
- Peabody, Susan. "Reading and writing historical fiction". *Iowa Journal of Literary Studies*, 10(1), 1989.
- Ponzanesi, Sandra. "Of shipwrecks and weddings: borders and mobilities in Europe." *Transnational Cinemas* 7.2 (2016): 151-167.
- Pugliese, Enrico. "Le nuove migrazioni italiane: il contesto ei protagonisti." *La nuova emigrazione italiana. Cause, mete e figure sociali*, 2015, pp. 25-38.
- Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. Routledge, 1993.

- Rochat, Giorgio. "L'impiego dei gas nella guerra d'Etiopia. 1935-36." *Rivista di storia contemporanea* 17.1, 1988, pp. 74-109.
- Rochat, Giorgio. *Le guerre italiane 1935-1943*, Milano, Einaudi, 2008.
- Saricks, Joyce. "Literary Fiction." *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*, di Joyce Saricks, 2nd ed., ALA Editions, 2009, pp. 177-195.
- Scego, Igiaba. *La Mia Casa è Dove Sono*. Rizzoli, 2013.
- Scego, Igiaba. *La ricostruzione dell'immaginario violato in tre scrittrici italofone del Corno D'Africa: aspetti teorici, pedagogici e percorsi di lettura*. Tesi di Dottorato, Università degli Studi Roma Tre, 2008.
- Sou, Gemma. "Fire at Sea (Fuocoammare), directed and produced by Gianfranco Rosi (Italy). 2016, 114 minutes. Italian with English subtitles. Webpage: <http://www.fireatsea.com>" *Nationalities Papers* 46.2, 2018, pp. 335-336.
- Wilson, Emma. "Telephone Calls in Gianfranco Rosi's Fire at Sea (Fuocoammare, 2016)." *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* 18, 2019, pp. 12-23.

Sitografia

- "A Beginner's Guide to Literary Fiction." *NYBookEditors.com*, luglio 2017, <https://nybookeditors.com/2018/07/what-is-literary-fiction/> Consultato il 10 novembre 2022.
- "Adua." *Goodreads*, Goodreads, www.goodreads.com/book/show/31945215-adua Consultato il 03 giugno 2022.
- "Berlin Film Festival: Fire at Sea Wins Golden Bear." *BBC News*, BBC, 20 febbraio 2016, www.bbc.com/news/entertainment-arts-35623412 Consultato il 19 novembre 2022.
- "Checco Zalone - Immigrato (Video Ufficiale)." *YouTube.com*, CheccoZaloneTube, 6 dicembre 2019, www.youtube.com/watch?v=SmH2ZZy0dUI Consultato il 23 giugno 2022.
- "Cosa Si Dice Di 'Tolo Tolo.'" *Ilpost.it*, 5 gennaio 2020, www.ilpost.it/2020/01/02/tolo-tolo-checco-zalone/ Consultato il 12 ottobre 2022.
- "Numero di abitanti Lampedusa e Linosa" 01/08/2022, su *demo.istat.it*. Consultato il 18 novembre 2022.
- "Fuocoammare (2016) - financial information" in *the-numbers.com*. [https://m.the-numbers.com/movie/Fuocoammare-\(Italy\)#tab=summary](https://m.the-numbers.com/movie/Fuocoammare-(Italy)#tab=summary) Consultato il 22 novembre 2022.

- “Il discorso di Mussolini a Trieste del 18 settembre 1938.” YouTube, caricato dall’Istituto Luce Cinecittà, 18 settembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=IsoQdrnKDK4> Consultato il 22 settembre 2022.
- “Immigrazione”, in *Treccani.it- Enciclopedia on line*, istituto dell’Enciclopedia, <https://www.treccani.it/enciclopedia/immigrazione/> Consultato il 15 giugno 2022.
- “Luca Medici ‘Checco Zalone’” in *Cinemaitaliano.info*, <https://www.cinemaitaliano.info/pers/019395/luca-medici-checco-zalone.html> Consultato il 20 giugno 2022.
- “Migration.” in *United Nations Population Fund*, www.unfpa.org/migration#:~:text=In%202015%2C%20244%20million%20people,ou%20side%20their%20country%20of%20origin Consultato il 18 ottobre 2022.
- “Pastiche.” in *Onze Taal.nl*, [pastiche \(woordenschat\) | Genootschap Onze Taal](https://www.onzetaal.nl/woorden/pastiche) Consultato il 02 gennaio 2023
- “Processo Saviano-Meloni, Cosa è Successo e Perché.” *Sky TG24.it*, 13 dicembre 2022, <https://tg24.sky.it/cronaca/approfondimenti/processo-saviano-meloni> Consultato il 14 dicembre 2022.
- “Satira” in *GarzantiLinguistica.it*, www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=satira Consultato il 04 ottobre 2022.
- “ToloTolo.” in *BoxOfficeMojo.com* www.boxofficemojo.com/title/tt10413566/?ref=bose_r_1 Consultato il 02 settembre 2022.
- “Zalone, Checco.” in *Treccani.it- Enciclopedia on line*, istituto dell’Enciclopedia, www.treccani.it/enciclopedia/checco-zalone Consultato il 02 settembre 2022.
- Brioni, Simone. “IGIABA SCEGO.” *Institute of Languages, Cultures & Societies*, <https://ilcs.sas.ac.uk/research-centres/centre-study-contemporary-womens-writing-ccww/ccww-author-pages/italian/igiaba#criticism> Consultato il 15 giugno 2022.
- Brocardo, Enrica. “Gianfranco Rosi: ‘L'esodo Dei Migranti? Una Vera Mattanza.’” *VanityFair.it*, VanityFair, 14 febbraio 2016, www.vanityfair.it/show/cinema/16/02/12/fuocoammare-il-documentario-di-gianfranco-rosi-sugli-sbarchi-a-lampedusa-in-concorso-alla-berlinale2016?refresh_ce= Consultato il 02 settembre 2022.
- Bufardeci, Giuseppe. “La Battaglia Di Adua.” *Ars Bellica*, 2 Gennaio 2014, www.arsbellica.it/pagine/contemporanea/Adua/Adua.html Consultato il 15 ottobre 2022.
- Cavaliere, Luciana. “Le Politiche Europee Dell’Immigrazione.” *Centrostudieuropei.it*, 2015, www.centrostudieuropei.it/jeanmonnet/wp-content/uploads/2015/04/Cavaliere_Le-politiche-europee-dellimmigrazione.pdf Consultato il 02 ottobre 2022.

- Cazzullo, Aldo. "Zalone, Il Film Non Fa Molto Ridere: Ma Va Visto." *Corriere Della Sera*, 4 gennaio 2020, www.corriere.it/spettacoli/20_gennaio_03/zalone-film-gli-occhi-migranti-non-fa-molto-ridere-ma-va-visto-d631062c-2e5b-11ea-b1754a50d07a03f0.s.html consultato il 10 ottobre 2022.
- Clemente, Annamaria. "Educazione Postcoloniale in Adua Di Igiaba Scego." *Istitutoeuroarabo.it*, Dialoghi Mediterranei, 1 gennaio 2016 www.istitutoeuroarabo.it/DM/educazione-postcoloniale-in-adua-di-igiaba-scego/ Consultato il 11 dicembre 2022.
- Department of Economic and Social Affairs. "International Migration Report 2017 [Highlights]." *Un.org*, United Nations, 2017, www.un.org/development/desa/pd/ Consultato il 02 ottobre 2022.
- Diamond, Anna. "In Fire at Sea, Tragedy and Normalcy Live Side by Side." *The Atlantic*, Atlantic Media Company, 22 febbraio 2017, www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/02/fire-at-sea-documentary-review/517359 Consultato il 10 novembre 2022.
- Ghielmi, Martino. "Colonialismo Italiano in Africa: Conoscere per Creare (Diversamente)." *VadoinAfrica.com*, 24 aprile 2022, <https://vadoinafrica.com/colonialismo-italiano-africa/> Consultato il 10 novembre 2022.
- Grasso, Gabriella. "Adua: Intervista a IGIABA SCEGO." *QCODEMagazine.it*, 12 settembre 2015, www.qcodemag.it/archivio/2015/12/09/adua-intervista-a-igiaba-scego/ Consultato il 20 Giugno 2022.
- Indelicato, Mauro. "Dal Primo Sbarco Del 1992 AD Oggi: Storia Dell'immigrazione in Italia." *InsideOver*, 25 giugno 2021, <https://it.insideover.com/migrazioni/immigrazione-in-italia-storia.html> Consultato il 02 settembre 2022.
- Mandelbaum, Jacques, and Philippe Ridet. "L'immigré, Vedette Américaine De La Mostra De Venise." *Le Monde.fr*, Le Monde, 10 settembre 2011, www.lemonde.fr/cinema/article/2011/09/10/l-immigre-vedette-americaine-de-la-mostra-de-venise_1570354_3476.html Consultato il 15 giugno 2022.
- McCullough, Gretchen. "A Review of Adua by IGIABA SCEGO." *The Literary Review*, 20 giugno 2018, www.theliteraryreview.org/book-review/a-review-of-adua-by-igiaba-scego/ Consultato il 12 dicembre 2022.
- Merlini, Valeria. "20 Libri (+ 4) Sul Fenomeno Dell'Immigrazione" *Panorama.it*, 19 Nov. 2020, www.panorama.it/20-libri-4-sul-fenomeno-dellimmigrazione Consultato il 10 settembre 2022.
- Pagani, Malcom. "Checco Zalone: 'Ma Quale Razzismo, Sono Stato Anche Io Un Migrante Che Nessuno Voleva.'" *VanityFairItalia.it*, 23 dicembre 2019, www.vanityfair.it/show/cinema/2019/12/23/checco-zalone-immigrato-film-tolo-tolo Consultato il 21 giugno 2022.

- Raimo, Christian, e Igiaba Scego. “Cosa Dice Tolo Tolo Sull'italia Di Oggi e Di Ieri.” *Internazionale*, Internazionale, 15 gennaio 2020, www.internazionale.it/opinione/christian-raimo/2020/01/15/tolo-tolo-checco-zalone Consultato il 04 dicembre 2022.
- Russello, Fabio. “Storia Di Carletto e Dei 71 Migranti Approdati per Primi 21 Anni Fa.” *La Repubblica*, La Repubblica, 7 luglio 2013, https://palermo.repubblica.it/cronaca/2013/07/07/news/storia_di_carletto_e_dei_71_migranti_approdati_per_primi_21_anni_fa-62550120/ Consultato il 18 novembre 2022.
- Sandu, Georgiana. “Politica Di Immigrazione: Note Tematiche Sull'unione Europea: Parlamento Europeo.” *Europarl.europa.eu*, giugno 2022, www.europarl.europa.eu/factsheets/it/sheet/152/politica-di-immigrazione Consultato il 02 ottobre 2022.
- Tomatis, Jacopo. “La Musica Di Tolo Tolo Di Checco Zalone.” *IlGiornaleDellaMusica.it*, 13 gennaio 2020, www.giornaledellamusica.it/articoli/la-musica-di-tolo-tolo-di-checco-zalone Consultato il 13 ottobre 2022.
- Trevisanut, Seline. “Immigrazione [Dir. Int]” in *Treccani.it -Diritto on Line*, 2015, www.treccani.it/enciclopedia/immigrazione-dir-int_%28Diritto-on-line%29/ Consultato il 15 giugno 2022.
- Ugolini, Chiara. “I Migranti Di 'Fuocoammare' in Corsa per Gli Oscar. Rosi: ‘Questo Film è Di Tutti.’” *La Repubblica*, La Repubblica, 26 settembre 2016, www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/09/26/news/italiano_agli_oscar-148548563/ Consultato il 17 novembre 2022.
- Valentino, Vittorio. “La Figura Del Clandestino Nella Letteratura Delle Migrazioni in Italia.” *Istitutoeuroarabo.it*, 1 novembre 2019, www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-figura-del-clandestino-nella-letteratura-delle-migrazioni-in-italia/ Consultato il 10 settembre 2022.
- Valerio, Chiara. “Meloni Contro Saviano, Perché Questo Processo Non S'ha Più Da Fare.” *La Repubblica.it*, 16 novembre 2022, www.repubblica.it/commenti/2022/11/16/news/meloni_contro_saviano_perche_questo_processo_non_sha_piu_da_fare-374760674/ Consultato il 20 novembre 2022.
- Viviano, Francesco. “Strage Nel Mare Di Lampedusa - La Repubblica.it.” *Archivio - LaRepubblica.it*, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/04/26/strage-nel-mare-di-lampedusa.html?ref=search> Consultato il 18 novembre 2022.
- Zangarini, Laura. “Dal Set Al Titolo Cambiato, 5 Segreti Su ‘Tolo Tolo.’” *Corriere.it*, Corriere Della Sera, 12 novembre 2021, www.corriere.it/spettacoli/cards/tolo-tolo-set-titolo-5-curiosita-che-forse-non-conoscete-film-zalone/location.shtml Consultato il 02 settembre 2022.
- Zuppi, Marco a cura di. “L'impatto Delle Primavere Arabe Sui Flussi Migratori Regionali e Verso L'Italia.” *Osservatorio di Politica Internazionale*, n.59, 2012, tratto da

<https://www.parlamento.it/application/xmanager/projects/parlamento/file/repository/affariinternazionali/osservatorio/approfondimenti/PI0059App.pdf> Consultato il 15 ottobre 2022.

Figure

Figura 2.1 Cattura di schermata. Didascalia. <i>Fuocoammare</i> (2016).	24
Figura 2.2 Cattura di schermata. Il dottore mostra immagini al Computer. <i>Fuocoammare</i> (2016).	29
Figura 2.3 Cattura di schermata. Samuele e il dottore. <i>Fuocoammare</i> (2016).	31
Figura 2.4 Cattura di schermata. Gruppo di migranti arrivati al Centro di Accoglienza. <i>Fuocoammare</i> (2016).	33
Figura 3.1 Cattura di schermata. Checco strappa il passaporto. <i>Tolo Tolo</i> (2020).	42
Figura 3.2. Cattura di schermata. Checco corre accanto al convoglio. <i>Tolo Tolo</i> (2020).	43
Figura 3.3 Cattura di schermata. Checco mimica il Duce. <i>Tolo Tolo</i> (2020).	48
Figura 3.4 Cattura di schermata. Oumar dopo aver tradito i suoi compagni. <i>Tolo Tolo</i> (2020).	51
Figura 3.5 Cattura di schermata. Idjaba si spoglia prima di nuotare. <i>Tolo Tolo</i> (2020).	52
Figura 3.6 Cattura di schermata. Primo incontro con Alexandre. <i>Tolo Tolo</i> (2020).	53
Figura 3.7 Cattura di schermata. Idjaba durante la ribellione nella prigione. <i>Tolo Tolo</i> (2020).	54
Figura 3.8 Cattura di schermata. La madre al telefono con Checco dopo l'insurrezione in Kenya. <i>Tolo Tolo</i> (2020).	55
Figura 3.9 Cattura di schermata. I migranti applaudono Checco. <i>Tolo Tolo</i> (2020).	57