

Il cinema di Dagmawi Yimer : un nuovo sguardo sull'Italia di oggi

Daniela Ricci

► **To cite this version:**

Daniela Ricci. Il cinema di Dagmawi Yimer : un nuovo sguardo sull'Italia di oggi. From the european south : a transdisciplinary journal of postcolonial humanities, Université de Padoue, 2016. hal-01787106

HAL Id: hal-01787106

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01787106>

Submitted on 7 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Il cinema di Dagmawi Yimer: un nuovo sguardo sull'Italia di oggi

Daniela Ricci

ATER - UFR PHILLIA. Université Paris Ouest Nanterre La Défense

ABSTRACT

Dagmawi Yimer: a new gaze on contemporary Italy

The aim of this paper is to analyse how contemporary film director Dagmawi Yimer translates the social changes and the cultural 'transits' in our society, setting them in a wider historical perspective, and by means of new aesthetics and narrative styles.

Dall'epoca del tardo-neorealismo, quale riflesso della situazione storica e sociale del nostro paese, il cinema italiano si è dapprima interessato al fenomeno dell'emigrazione (*Emigrantes*, Fabrizi 1949; *Il cammino della speranza*, Germi 1950), per portare in seguito sul grande schermo una traiettoria migratoria più specifica e interna, quella che percorreva l'asse dal sud più povero al più prospero nord (*Napoletani a Milano*, De Filippo 1953; *Rocco e i suoi fratelli*, Visconti 1960). Solo più tardi, e in ritardo rispetto ad altri paesi europei quali la Francia o la Gran Bretagna, il cinema italiano degli anni Novanta affronta il fenomeno delle migrazioni internazionali, anche se ancora in maniera episodica. L'impatto mediatico dell'omicidio del sudafricano nero Jerry Masslo (1989) ha inizialmente amplificato l'attenzione di alcuni cineasti italiani sull'immigrazione sub-sahariana. Tra i titoli più significativi possiamo citare: *Pummarò* (Placido 1990), *Terra di mezzo* (Garrone 1997), *L'assedio* (Bertolucci 1998), *Bell'amico* (D'Ascanio 2002), *Lettere dal Sahara* (De Seta 2004), *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (Giordana 2005). Questo interesse crescente si è acclarato nell'ultimo decennio attraverso opere come: *Bianco e nero* (C. Comencini 2007); *Billo – Il grand Dakhaar* (Muscardin 2007); *Good morning Aman* (Noce 2009); *Là-bas – Educazione criminale* (Lombardi 2001); *Terraferma* (Crialesi 2012); *Black star. Nati sotto una stella nera* (Castellani 2012); *La mia classe* (Gaglianone 2013); *Italian Movies* (Pellegrini 2013); *Il villaggio di cartone* (Olmi 2014).

Anche la produzione di documentari porta un'attenzione crescente alla vita dei migranti africani in Italia, seppur con sensibilità molto diverse le une dalle altre (*Il sangue verde*, Segre 2010; *Solo andata*, Caramaschi 2010; *Approdi e Shukri, una nuova vita*, Schillaci, en-

trambi del 2011; *Grazie per tutto Signor Presidente*, Bennati 2012; *Grooving Lampedusa*, Badagliacca 2012; *Il rifugio*, Cannito e Cusani 2012, *Insider – Outsiders*, Trevisiol e Vegetti 2014; *Invisible cities*, Bucci 2014; *Limbo*, Calore e Hofer 2014).

In generale, questi film mostrano un insieme di *clichés* sugli immigrati africani, più o meno mascherati da buoni sentimenti (come, ad esempio, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*). La maggior parte degli interpreti africani, spesso scelti esclusivamente per le loro caratteristiche somatiche, ricopre ruoli che li racchiudono nella loro differenza etnica. Solitamente sono presentati dal punto di vista dell'italiano bianco come 'gli altri'. Questo anche quando il film vorrebbe mostrare una pluralità di prospettive, come provano a fare Lombardi o Noce. I migranti africani sono cioè sovente rappresentati da narrazioni oggettivanti, che ne elidono le soggettività. Essi diventano così simboli anonimi di un gruppo omogeneo e marginalizzato, come privi di un'*agency* propria, come una massa informe, senza una storia o una cultura precedenti al loro arrivo in Italia, senza una vita premigratoria. Raramente quindi lo spettatore si identifica col personaggio di origine africana. I pochi esempi di rappresentazioni più attente alla complessità dei protagonisti sub-sahariani, quali *La prima neve*, *Il sangue verde* (Segre 2013 e 2010) o *Shukri, una nuova vita* (Schillaci 2011), rimangono eccezioni.

Simili immagini sono raramente controbilanciate da altri tipi di rappresentazioni; esse contribuiscono quindi a costruire una visione egemonica di una presunta verità universale, dettata dal potere simbolico di chi racconta. C'è tutto un fuori campo dimenticato, non rappresentato, non visto, che rischia di rimanere simbolicamente mancante o deformato negli archivi del futuro. Quello che manca è un punto di vista 'incarnato' nella realtà delle storie umane dei migranti, che la messa in scena 'convenzionale' appiattisce in un sistema univoco di relazioni tra autoctoni e immigrati.

Nuovi sguardi sull'Italia contemporanea: Dagmawi Yimer e il cinema in prima persona

Da qualche anno alcuni registi di origine africana guardano invece alla nostra società, alla storia italiana e al suo divenire. Dopo l'algerino Rachid Benhadj, l'etiope-olandese (nato a Londra) Theo Eshetu ha segnato una tappa importante con il suo *Il sangue non è acqua fresca* (1997). In seguito altri registi quali Fred Kuwornu, ma anche Mohamed Z. Ali, Malick Ba, Peter Ewanfoh, Mohamed Kenawi, Ben Oduwole, Prince Osharhenoguwu, Jivis Tegno, hanno iniziato a realizzare i loro film in Italia. Questi registi spesso spostano il punto di osservazione e offrono un'altra visione, più complessa e sfaccettata. Per la maggior parte nati dall'urgenza di prendere la parola, i loro film reinterrogano le rappresentazioni e i codici narrativi dominanti, offrendo nuovi approcci epistemologici.

Per illustrare questo cambio di paradigma, prendo l'esempio per me più significativo, quello dell'etiope Dagmawi Yimer. Arrivato a Lampedusa su un 'barcone', Yimer è stato pre-

sentato dai media come appartenente alla massa anonima e ‘problematica’ dei *clandestini*, prima di diventare produttore di immagini e di memorie capaci di rimettere in discussione la visione dei migranti e le loro posizioni sociali.

Seppur alcuni tratti comuni possono avvicinare i film di diversi registi migranti, io qui mi riferisco al caso specifico di Yimer, alla sua sensibilità personale, alla capacità di ascolto e di dialogo che ritroviamo nei suoi film. Grazie all’attenzione ai casi individuali e ai dettagli, i suoi film intersecano i vissuti personali con un’apertura alle questioni sociali contemporanee. Questo sguardo nasce da una soggettività nutrita dalla sua esperienza e dalla sua storia migratoria, la quale fa tristemente eco a molte altre.

Dopo aver intrapreso gli studi di diritto internazionale ad Addis Abeba, Yimer è fuggito nel novembre del 2005 a seguito delle manifestazioni contro le elezioni politiche (maggio 2005) brutalmente represses da un regime autoritario e antidemocratico. Arrivato a Lampedusa il 30 luglio 2006, ha in seguito partecipato a Roma alla realizzazione del documentario collettivo *Il deserto e il mare* (2007), risultato di un laboratorio video partecipativo, organizzato dall’associazione Asinitas in collaborazione con Zalab, in cui “le telecamere venivano date per esprimersi,” come egli stesso racconta a Leonardo de Franceschi (De Franceschi 2013, 349).

Da questa esperienza è nato *Come un uomo sulla terra* (2008). Co-realizzato con Andrea Segre e Riccardo Biadene, il documentario guarda oltre il presente, alla condizione precedente l’arrivo in Italia: alcuni migranti etiopi raccontano il doloroso viaggio attraverso la Libia e le sue prigioni, nelle quali hanno subito trattamenti brutali e disumani. Le narrazioni in prima persona sono intrecciate a immagini d’archivio (tra cui quelle relative allo ‘sbarco’ di Yimer) e alle dichiarazioni di personaggi politici e responsabili internazionali, la cui ipocrisia è abilmente messa in evidenza dal montaggio. In un clima di partecipazione e di scambio tra registi e protagonisti, *Come un uomo sulla terra* arriva a descrivere e denunciare un quadro politico più ampio. Qui è Yimer stesso che, presente nel film, attraverso l’alternanza del suo racconto personale – inserito nel contesto storico – e del dialogo con i protagonisti che hanno affrontato il suo stesso viaggio, costruisce il tessuto narrativo del film. La comunanza delle dolorose esperienze vissute conferisce ai racconti dei migranti una valenza ancora più significativa. Il fatto di potersi esprimere nella loro lingua, l’amarico, libera ulteriormente la parola.

I film di Yimer nascono dalla necessità di rompere il muro di silenzio e d’isolamento a cui spesso i migranti sono costretti. È l’urgenza di raccontare, affinché la storia non sia dimenticata, che fa superare il dolore del ricordo. In questo intento di far sapere, di far memoria, i suoi film incontrano il progetto Archivio delle Memorie Migranti (AMM). L’AMM si propone infatti di dare vita a un nuovo modo di comunicare i processi migratori in corso e “allo stesso tempo permette l’inserimento di memorie ‘altre’ nel patrimonio collettivo della memoria nazionale e transnazionale” (www.archiviomemoriemigranti.net/presentazione). Il presi-

dente Alessandro Triulzi spiega che questo archivio “risponde innanzitutto all’obiettivo di *lasciare una traccia*, nella coscienza e nella consapevolezza della nostra società, del vissuto di alterità in cammino [...], un fenomeno che si conosce poco e a cui si presta attenzione solo per fatti di cronaca...” (Triulzi 2009,18). E questa raccolta di memorie passa attraverso l’inversione dello sguardo: non sono gli autoctoni che raccontano con una prospettiva esterna, presunta neutra e oggettiva, la vita degli immigrati in Italia (o giornalisti che raccolgono testimonianze). Quella dell’auto-rappresentazione diventa allora una scelta politica e culturale, nella quale i migranti sono soggetti attivi, padroni della narrazione della propria esperienza.

L’atto di testimoniare

C.A.R.A. Italia (2010) è la storia di Abubaker e Hassan, due giovani somali, e di altri (Gambesi, Nigreriani, Senegalesi, Sierraleonesi) residenti al Centro di Accoglienza per Richiedenti Asilo di Castelnuovo di Porto. Le narrazioni personali sono montate in parallelo a scene di vita quotidiana. Al di là dell’urgenza della denuncia, *C.A.R.A. Italia* nasce dal desiderio di informare, di raccontare l’assurda lunga attesa della risposta alla domanda d’asilo, ma anche i desideri, la determinazione, la perseveranza dei protagonisti. In questo centro di ‘accoglienza’ sperduto nel nulla, tra Roma e Firenze, la solitudine e il vuoto sono resi nell’immagine in vari modi, tra cui stanze e lunghi corridoi talmente vuoti da diventare quasi oppressivi, paesaggi desolati, solitudini filmate in grandi cortili o per strada, che si alternano ai momenti di condivisione. Questi ultimi diventano una risposta al vuoto, (che può rappresentare anche il vuoto istituzionale), una lotta per ricostruire la propria vita anche laddove il sistema sembra impedirlo. La casualità del destino di ognuno emerge chiaramente dalle scene finali in cui qualcuno riceve lo stato di rifugiato e altri no. Per i più fortunati comincia così un secondo viaggio di sofferenza, spesso di esclusione, di emarginazione e di lotte per esistere, a partire dal fatto di non avere né un lavoro, né un posto dove dormire. La presenza di articoli di giornali – come nel suo film successivo, *Va’ pensiero. Storie ambulanti*, così come nel noto documentario britannico *Handsworth Songs* (Akomfrah 1986) – sottolinea il contrasto tra la visione esogena ufficiale e la percezione e i vissuti personali degli immigrati. I protagonisti raccontano la loro realtà fatta di discriminazioni quotidiane, le contraddizioni del nostro paese – una “repubblica fondata sul lavoro” – che impedisce ai richiedenti asilo di lavorare, che non li aiuta neanche psicologicamente. Discutono delle ragioni della partenza dalla Somalia, delle aspettative, alimentate anche dai legami storici con l’Italia. Non è un caso che *C.A.R.A. Italia* apra su un racconto di memoria personale, sui motivi della partenza (così come l’incipit di *Come un uomo sulla terra* propone il racconto di Yimer, tra storia e vissuto individuale). Questo è un elemento abbastanza raro, di solito l’attenzione dei registi italiani si ferma infatti più che altro sul presente dei migranti. Negando il passato e la memoria, essi suggeriscono che le esistenze prima dell’arrivo in Italia non hanno nessun valore, che la vita dei protagonisti

inizia con la condizione di *immigrati*, come se *immigrato* fosse una caratteristica identitaria immanente che ci si porta dietro dalla nascita, come se questi uomini, donne e bambini nell'immaginario collettivo fossero *immigrati* già prima di arrivare.

Un'altra rarità, rispetto a molti documentari che ormai siamo abituati a vedere, ad esempio sui CIE (Centri di identificazione ed espulsione) o sui CPT (centri di permanenza temporanei), consiste nel fatto che qui non c'è nessuna descrizione didascalica e oggettiva sulle condizioni di vita nel centro, tutto è mostrato o espresso in prima persona da coloro che ci vivono. In *C.A.R.A Italia* gli operatori italiani sono assenti (se non fosse per la breve comparsa di parte di una mano, protetta da un simbolico guanto bianco, nell'angolo dell'inquadratura).

Sono realtà che Yimer conosce per averle vissute, e ciò alimenta la fiducia di chi si racconta. Qui la presa di parola si esprime attraverso una soggettivazione della narrazione. Questo radicamento nel vissuto personale di chi racconta contrasta con la mancanza di un punto di vista incarnato e critico nella maggior parte dei film italiani convenzionali. Non si tratta qui di mettere all'opera una distinzione binaria e manichea tra Italiani e stranieri, in cui solo un Africano avrebbe la legittimità di parlare in nome degli Africani. Sarebbe tra l'altro altrettanto problematico pensare che un autore si faccia portavoce di un gruppo. Le mie osservazioni si basano piuttosto sull'analisi del linguaggio e dell'estetica cinematografici. Penso che il reale avvicinamento alla soggettività dei protagonisti da parte di registi come Yimer, o Segre, metta in evidenza il rapporto problematico che sussiste tra l'io dell'immigrato e l'immagine falsamente oggettiva che di loro è stata costruita in gran parte del cinema commerciale contemporaneo.

Rovesciamento degli sguardi

I film di Yimer offrono una rappresentazione altra, che può cambiare gli immaginari, non solo quelli sugli immigrati in Italia, ma anche quelli, pieni di speranze e di aspettative, degli Africani sull'Europa. Egli si dà il compito di informare per evitare che le persone partano con grandi sogni, che vengono infranti una volta arrivati dall'altra parte del Mediterraneo. "Per me è un dovere morale, non per dissuadere dal viaggio, non sta a me deciderlo, perché so cosa vuol dire stare là, ma affinché chi arriva sia preparato a ciò che dovrà soffrire," spiega Yimer (nostra intervista, Savona, novembre 2008).

Il film successivo, *Soltanto il mare* (50 min., 2011, girato a Lampedusa nel 2010) è scritto e corealizzato con Fabrizio Baracco e Giulio Cederna. È l'espressione dello sguardo di Yimer. Ciò dà ancora maggior enfasi al suo sguardo sull'isola, dove il regista è tornato quattro anni dopo il suo "sbarco," e che vede con occhi diversi e disincantati. Lampedusa non gli appare più come felice terra di approdo: Yimer ascolta i Lampedusani, e noi scopriamo con lui le loro difficoltà e le loro lotte quotidiane, l'isolamento in cui si trovano a vivere. Qui non solo è messo in opera un rovesciamento dello sguardo rispetto al narratore della

storia, ma si costruisce un dialogo inedito tra diverse emarginazioni ed esclusioni, tra diversi modi di concepire il 'Sud'. Come hanno già sottolineato Alessandro Jedlowski (2011, 73) e Farah Polato (2013, 149), *Soltanto il mare* ridiscute la gerarchia degli sguardi e le logiche della rappresentazione. Dal racconto degli isolani capiamo come per loro il vero problema non sia l'arrivo degli stranieri sulle loro coste, ma l'espressione del razzismo, da parte degli italiani del nord, che essi vivono quotidianamente sulla loro pelle. Ancora una volta Yimer riesce a darci una visione nuova di Lampedusa e dei suoi abitanti, che ricordano l'emigrazione italiana e la tradizione di accoglienza che quest'isola dalla popolazione multietnica ha sempre dimostrato. Andando davvero incontro alle persone, il regista scopre le loro storie, come quella del pescatore che sta preparando un cortometraggio sulla propria storia migratoria. È uno sguardo inedito, capace di svelare lati dell'Italia generalmente sconosciuti alla maggior parte della popolazione. Lo scambio umano, ricco di emozioni, si amplifica nell'incontro tra il racconto dell'esperienza vissuta dei pescatori nel soccorrere coloro che arrivano dal mare e il racconto del regista del proprio 'sbarco' a Lampedusa. Il dialogo di Yimer con i soccorritori della guardia costiera rappresenta un incontro inconsueto, ricco di significato.

La spensieratezza dei turisti in vacanza sulle spiagge contrasta con le asperità della vita dei Lampedusani e con la violenza del destino di chi arriva. Il fatto che il film si chiuda sulle immagini di archivio dello sbarco di Yimer sull'isola nel luglio 2006 e di nuovi arrivi, dà tristemente un senso ciclico alle migrazioni che non finiscono. Tuttavia queste immagini rivelano come una storia personale assuma una valenza sociale, passando dall'individuale al collettivo, dal personale al politico. Lo stesso passaggio viene sottolineato da Mohamed Ba in *Va' pensiero*, quando afferma "uno come me..." a significare che altri migranti africani sono sottoposti alle sue stesse difficoltà giornaliere. Una prospettiva simile si trova anche nel racconto di Yimer sul diario che ha pazientemente tenuto ogni giorno durante il terribile viaggio attraverso il deserto e la Libia, fino al momento di attraversare il Mediterraneo: "molti volevano che io scrivessi su quel diario anche il loro nome, per ricordare che anche loro avevano vissuto ciò che io scrivevo" (Yimer 2009, 103). Queste storie collettive peraltro non elidono le differenze personali, non cancellano le soggettività, ma rivelano gli esseri umani dietro ai migranti, che sono invece spesso ridotti dai media a semplici numeri. Così in *Asmat – Nomi* (2014, 17 min.) i nomi di ognuna delle persone che il 3 ottobre 2013 hanno perso la vita in mare, ci arrivano come schiaffi, al di là delle statistiche del naufragio.

A *Soltanto il mare* ha fatto seguito la realizzazione di un episodio del documentario collettivo *Benevenuti in Italia* (2012), prodotto dall'Archivio Memorie Migranti. Ma è con *Va' pensiero. Storie ambulanti*, (2013, 56 min.) dove la poesia fa da contrappunto alla violenza, che il percorso artistico di Yimer trova il suo coronamento. Da coautore a autore unico, da individuo abitato dalla necessità di testimoniare, a regista con un'attenzione estetica crescente. Inoltre, di film in film, il regista esce dal campo, pur facendo sempre sentire il suo tocco dietro la telecamera.

La poetica della fragilità della condizione migrante

Va' pensiero. Storie ambulanti è il racconto incrociato di due aggressioni razziste, l'una avvenuta a Milano (il 31 maggio 2009 contro l'attore senegalese Mohamed Ba) e l'altra, nota come la strage di Firenze (del 13 dicembre 2011), quando diversi uomini, per la maggior parte senegalesi, sono stati aggrediti durante una qualunque giornata di lavoro al mercato, nella quale due di loro hanno perso la vita. *Va' pensiero*, sempre molto delicato e mai sensazionale, è un'espressione delle emozioni, delle paure, delle lotte e della resistenza di Mor Sougou, Cheick Mbeng a Firenze e Mohamed Ba a Milano che narrano la lenta ricostruzione delle loro vite, dopo le aggressioni subite. Yimer riesce qui a raccontare la violenza più effe-rata con grande dolcezza, mettendo in luce la "fragilità della condizione migrante in Italia," dove si può essere uccisi per il semplice fatto di essere Neri (www.va-pensiero.org/scheda-film). *Va' pensiero* offre un ulteriore cambio di prospettiva rispetto ai media ufficiali, i quali hanno scelto di concentrare la loro attenzione sugli aggressori, più che sulle vittime, rimaste ancora una volta nell'ombra. Inoltre, come in *Soltanto il mare*, un gioco di contrasti svela altri aspetti della realtà, come il fascino e la bellezza della città di Firenze a confronto con la violenza omicida di cui è stata capace. L'immagine della città di Firenze sdoppiata dal suo riflesso nell'Arno torna a più riprese, da svariate prospettive, come a sottolineare i diversi volti di una città, che non è ugualmente accogliente per tutti. La struttura narrativa per frammenti di racconti rispecchia i tentativi di rinascita e la ricostruzione della fiducia dopo l'aggressione, che i sopravvissuti affrontano giornalmente.

Penso che la posizione di Yimer, "all'intersezione di storie e memorie" (Chambers 1994, 6), e il punto di vista al contempo oggettivo e soggettivo conferiscano ai suoi film originalità e ricchezza inedite, proprio perché sondano l'intimo degli esseri umani a partire da microstorie. Gli studiosi postcoloniali in generale hanno operato un decentramento percettivo rispetto alla visione eurocentrica dominante, producendo una riflessione teorica a partire dalla loro esperienza vissuta, o meglio a partire da una stratificazione di diverse esperienze. In questo modo hanno smontato quelle verità che, annullando le diverse soggettività, si volevano universali. I film di Yimer trattano la migrazione al contempo come vissuto personale e come fenomeno sociale, proponendo un nuovo approccio epistemologico al cinema italiano.

Riferimenti

Chambers, Iain. 1994. *Migrancy, culture, identity*. New York: Routledge.

De Franceschi, Leonardo. 2013. "Dagmawi Yimer." In *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, a cura di Leonardo de Franceschi, 345-356. Roma: Aracne.

Jedlowski, Alessandro. 2011. "L'emergenza di forme di cinema migrante in Italia." In *Camera Africa. Classici, noir, Nollywood e la nuova generazione del cinema delle Afriche*, a cura di Vanessa Lanari e con la collaborazione di Fabrizio Colombo e Stefano Gaiga, 69-76. Verona: Cierre Edizioni.

Polato, Farah. 2013. "Rachid, Theo, Dagmawi e gli altri. Voci e forme di nuovo cinema." In *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, a cura di Leonardo de Franceschi, 139-155. Roma: Aracne.

Triulzi, Alessandro. 2009. "Per un archivio delle memorie migranti." In *Come un uomo sulla terra*, a cura di Matteo Carsetti e Alessandro Triulzi, 17-20. Roma: Infinito Edizioni.

Yimer, Dagmawi. 2009. "Il mio diario non è scomparso." In *Come un uomo sulla terra*, a cura di Matteo Carsetti e Alessandro Triulzi, 103-105. Roma: Infinito Edizioni.

Daniela Ricci works on postcolonial cinema. After a PhD at the Lyon 3 University (title of her thesis: *Transnational African Films: Identities, migrations and cultural crossings*), she has taught at the Universities of Paris 10 – Nanterre and Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. She is the author of the documentary *Creation in Exile. Five Filmmakers in Conversation*.