

Migrazioni, cittadinanze, inclusività

Narrazioni dell'Italia plurale,
tra immaginario e politiche per la diversità

a cura di LEONARDO DE FRANCESCHI

con la collaborazione di IVELISE PERNIOLA

Il libro è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filosofia,
Comunicazione e Spettacolo – Università degli Studi Roma Tre.

tab edizioni

© 2022 Gruppo editoriale Tab s.r.l.
viale Manzoni 24/c
00185 Roma
www.tabedizioni.it

Prima edizione luglio 2022
ISBN versione cartacea 978-88-9295-498-4
ISBN versione digitale 978-88-9295-499-1

È vietata la riproduzione, anche parziale, con
qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia,
senza l'autorizzazione dell'editore. Tutti i diritti
sono riservati.

Indice

- p. 11 *Introduzione*
Leonardo De Franceschi
- I. *Sguardi incrociati, tra cinema e letteratura*
- 29 *Attraversare la linea del colore*
Igiaba Scego
- 37 *Immigration and “Italianità”. Shifting Configurations of Inclusion and Exclusion on Italian Screens*
Áine O’Healy
- II. *Narrazioni della necropolitica*
- 57 *Sotto assedio. Iconografie intersezionali, paura dell’invasione e del contagio e costruzione del mostro nei media italiani che rappresentano gli sbarchi (2015-21)*
Gaia Giuliani
- 73 *Politiche visuali e strategie comunicative. Il potere delle immagini auto-prodotte dalla Marina Militare Italiana e da Frontex lungo i confini del Mediterraneo e la loro contro-narrazione*
Chiara Davino, Lorenza Villani
- 85 *Far sentire l’indicibile. Il podcast “Labanof” e il racconto delle morti in mare*
Marta Perrotta

III. Migrazioni e neo/colonialismo, tra amnesie e recuperi

- p. 101 *La rimozione del colonialismo e del razzismo nel cinema italiano. Alcuni casi esemplari*
Annamaria Rivera
- 113 *Colonial (audiovisual) debris. Migrazioni e critica postcoloniale in “Asmarina” e “Aulò”*
Gianmarco Mancosu
- 125 *Nell'abisso. Immagini neocoloniali dal territorio campano*
Vincenzo Altobelli

IV. Percorsi di espressività transmediale

- 139 *“Nuovi media” e “nuovi italiani”. Il fenomeno dei media interculturali digitali tra possibilità di (auto)rappresentazione, limiti e trasformazioni*
Marina Morani
- 155 *«Ogni giorno in battaglia / noi senza medaglia». Narrazioni “made in Italy” nei videoclip musicali italiani su migrazione e società multiculturale*
Cristina Balma-Tivola, Giuliana C. Galvagno
- 167 *Insegnare e/a narrare la migrazione, la cittadinanza e l'inclusione da una prospettiva interdisciplinare. Gli albi illustrati come casi-studio*
Antonia Rubini, Annarita Taronna

V. Attraversare forme e figure del racconto, tra gender e generi

- 187 *Condensare lo spostamento. Il gioco linguistico del confine nel cinema italofono*
Malvina Giordana, Lorenzo Marmo
- 201 *Mobilità, cittadinanza sessuale e omonegativismo al cinema. Riflessioni intersezionali sui nuovi modelli di inclusione ed esclusione di soggettività queer e migranti*
Mario V. Casale

- p. 215 *Paesaggio sacro, Bollywood e transculturalità in “The Harvest” (2017)*
Sabine Schrader
- VI. *Incontro, partecipazione e diversity: alla ricerca di buone pratiche*
- 229 *Il Premio Mutti e lo spazio occupato dalla cinematografia migrante. Un'indagine*
Giuditta Lughi
- 243 *Le autonarrazioni audiovisive dell'Archivio delle Memorie Migranti e il ruolo catalizzatore dell'azione solidale*
Guglielmo Scafirimuto
- 257 *From Migrant Dwelling to Cosmopolitan Imaginary. Mapping Intercultural Policies and Audiovisual Projects in Milan*
Alice Cati, Maria Francesca Piredda
- VII. *Transatlantic Readings*
- 271 *The Figure of the Migrant in Contemporary Italian Cinema*
Temenuga Trifonova
- 281 *Ripensare i confini, perturbare l'ordine delle cose. Bio-potere e resistenza in Andrea Segre e Gabriele Del Grande*
Elena Benelli
- 293 *Spike Lee e gli afroitaliani dietro la cinepresa*
Giovanna Faleschini Lerner
- VIII. *Jonas Carpignano's Box*
- 307 *Ribaltare l'immaginario. Modi di rappresentazione delle soggettività migranti in “Mediterranea”*
Agnese Draicchio
- 319 *Mapping the Margins. Imaging Belonging, Spatial Exclusion, and Cinematic Resistance in “A Ciambra”*
Izabella Wódzka

- p. 335 *Carpignano Goes West. La ricezione di “A Ciambra” negli Stati Uniti*
Damiano Garofalo
- IX. *Tra cronaca, storia e distopia: narrazioni della violenza*
- 347 *“Go Home”. Cinema horror e migrazioni contemporanee*
Giuseppe Previtali
- 359 *“Small Axe”. Poetica e politica della razza secondo Steve McQueen: una lettura antropologica*
Miguel Mellino
- 375 *Violence and Sex Trafficking in the Film “Òlotùré”. A Gendered Perspective*
Mitterand M. Okorie
- X. *Esperienza migrante e pratiche di restituzione*
- 393 *Narrazioni e voci empatiche. La rappresentazione della “crisi dei migranti”*
Nathasha S. Edirippulige Fernando
- 403 *Ricostruire memorie migranti, raccontare le identità. A partire dalla mostra “Le valigie digitali”*
Massimiliano Coviello, Tommaso Sbriccoli
- 413 *Overcoming the Dichotomy. Creative Methods, Culture, and Migration*
Melissa Moralli
- 429 *Designing Identity. A Visual Proposition to Study Migrant and Second-Generation Fashion in Italy*
Caterina Pecchioli, Enrica Picarelli
- XI. *Auto/narrazioni documentarie*
- 441 *Migrazioni, cittadinanze e pandemia. Lo sguardo di Elia Moutamid*
Daniela Ricci

- p. 453 *Etnicità e sessualità. Le voci dei giovani sino-discendenti nel documentario "Cinesi in Italia"*
Elena Morandi
- 463 *Somalo-Italianità and its Dis/Continuities in Northern Europe*
Linde Luijnenburg
- 477 Appendice fotografica
- 523 Profili biografici
- 535 Indice dei nomi

“Go Home”

Cinema horror e migrazioni contemporanee

Giuseppe Previtali

Introduzione

A un anno di distanza dall'elezione di Donald Trump alla presidenza degli Stati Uniti, sulle pagine di «Film Comment», è apparso un breve ma interessante articolo legato all'uscita del film *It* (*id.*, Muschietti 2017) che si interrogava sul motivo per cui si fosse percepita l'esigenza di aggiornare una narrazione cult come quella di Stephen King (già adattata nell'iconica miniserie diretta da Tommy Lee Wallace nel 1990). Il motivo ultimo, che secondo chi scrive è anche il più grande limite del remake di Muschietti, ha a che vedere con una specifica caratteristica del romanzo di King: «Le prime pagine del libro sono meno interessate alla pittura facciale e al naso rosso che all'intolleranza sistematica americana e all'ipocrisia delle piccole città – il mostro come malattia sociale ricorrente che si manifesta come razzismo, omofobia, misoginia e antisemitismo» (Anonymous 2017). Quanto questo insieme di tematiche sia percepito cogente dall'autore viene chiarito appena qualche riga dopo, quando egli dichiara perentoriamente: «stiamo già vivendo in un assurdo incubo politico» (*ibid.*). L'evidente bersaglio polemico di questa affermazione è, evidentemente, Donald Trump, associato dallo stesso Stephen King a una versione reale del clown Pennywise e rappresentato in quelle vesti anche da «The New Yorker»¹.

Al di là del caso specifico di Donald Trump², l'esempio del rapporto fra *It* e l'allora Presidente degli Stati Uniti, ci permette di evidenziare come una delle caratteristiche fondamentali del cinema horror contemporaneo a livello transnazionale, sia – se non proprio il suo carattere apertamente engagé – quanto meno la sua capacità di riflettere prima e a volte meglio di

1. Al riguardo, mi permetto di rimandare a Previtali (2020, pp. 165-167).

2. Il seminale volume curato da McCollum (2020) è un fondamentale strumento per mappare le risposte a caldo offerte dal genere alla presidenza Trump e alle parole chiave della sua politica.

altri generi su temi chiave del dibattito politico contemporaneo. Come uno specchio deformante, l'horror restituisce allo spettatore un'immagine del suo mondo mostrandogliene apertamente traumi e ferite non rimarginate. In questo senso, la diagnosi compiuta a suo tempo da Adam Lowenstein (2005), secondo cui l'horror è il genere sovrano quando si tratta di visualizzare i nervi scoperti di una società o le memorie infestanti di un immaginario collettivo, mantiene intatta la sua validità. La scommessa di Lowenstein era che, nel trattare determinati episodi chiave della storia contemporanea, l'horror fosse in grado di far emergere – in un cortocircuito fra passato e presente, fiction e realtà – i segni di quell'immagine dialettica di cui Benjamin (1950) aveva rivendicato l'importanza.

A partire da questa prospettiva teorica, intendiamo qui verificare come il tema cruciale delle migrazioni si sia sedimentato nel cinema horror contemporaneo. Ciò permetterà da una parte di tratteggiare una linea di continuità nella storia del genere, marcando un interesse pressoché inesausto per la politicizzazione dei soggetti subalterni e, dall'altra, consentirà di formulare alcune riflessioni preliminari sull'horror italiano contemporaneo, tema ampiamente marginalizzato dalla critica e dagli studi di settore. Se infatti l'ipotesi lowensteiniana secondo cui il cinema horror è il luogo privilegiato per riflettere sui traumi e le questioni politicamente rilevanti all'interno di un certo contesto storico-culturale è corretta, sarà lecito aspettarsi che nel contesto italiano – spazio chiave della spettacolarizzazione del fenomeno migratorio in quanto posto a uno dei confini meridionali dello spazio Schengen³ – il tema abbia proliferato anche a livello cinematografico.

Corpi in movimento nel cinema horror

La capacità del cinema horror di elaborare il rimosso è da sempre al centro del dibattito teorico in materia. Come ha per esempio dimostrato Skal (2020) in un testo divenuto ormai classico, già i mostri del cinema classico non erano altro che la manifestazione di questioni cruciali del tempo. È dunque naturale aspettarsi che nel contesto contemporaneo, caratterizzato da un costante e crescente senso di insicurezza, il genere abbia assunto una

3. Esiste una sterminata bibliografia riguardo l'impatto delle migrazioni contemporanee nel contesto italiano ed europeo, che ne ha approfondito tanto le conseguenze politiche quanto le strategie di messa in scena e di narrazione. All'interno di questo vasto corpus, ci limitiamo a segnalare alcuni volumi che, a vario titolo, hanno ispirato queste riflessioni: Anderson (2004), Mezzadra (2006), Sossi (2016), Chambers (2018), Gozzi (2020).

posizione di primo piano nel portare a visibilità le ferite ancora infette del presente. Gaia Giuliani (2016) ha in effetti mostrato come, nel tempo della paura atavica dell'Altro inaugurato dall'11 settembre, le narrazioni del cinema horror (e di fantascienza) siano state fra le più puntuali nel mostrare quelle dinamiche discriminatorie e di costruzione di un'alterità disumanizzante che andavano diffondendosi in modo sempre più pervasivo. Basti pensare, al riguardo, all'invasione aliena rappresentata in *Cloverfield* (Reeves 2008) con relativa decapitazione della Statua della Libertà⁴, oppure alla diffusione delle immagini di Abu Ghraib e alle conseguenze che hanno avuto sul repertorio iconografico proposto dal cosiddetto *torture porn* (Kerner 2015).

Negli ultimi decenni, insomma, il genere ha assunto una sfumatura sempre più esplicitamente politica e non è probabilmente un caso che, nell'intercettare i problemi chiave del presente, un'attenzione particolare sia stata riservata ai fenomeni migratori e, più in generale, alle forme contemporanee di creazione della subalternità razziale. In anticipo sulla cronologia che abbiamo ipotizzato, ma ugualmente centrale per il nostro discorso, è l'uscita di *Candyman – Terrore dietro lo specchio* (Rose 1992), che mette al centro la questione mai veramente elaborata del passato coloniale e schiavista degli Stati Uniti. Le protagoniste del film sono due studentesse (Helen e Bernadette) che, nell'indagare a proposito di una leggenda urbana diffusasi fra la popolazione afroamericana del Cabrini-Green (progetto di edilizia popolare il cui declino dimostra, come molti altri casi nella storia dell'architettura contemporanea, le contraddizioni e il crollo del sogno modernista)⁵, ne scopriranno il fondamento ultimo. La vicenda di Candyman, mostro vendicatore dal sapore frankensteiniano che mobilita al tempo stesso l'atavica paura bianca per un *boogeyman* violento e ipersessualizzato (Means Coleman 2011, pp. 189-190) si riallaccia al grande tabù dell'unione sessuale interrazziale. Come si apprenderà, infatti, il mostruoso antagonista del film, con un uncino di ferro al posto di una mano e con il tronco squarciato, è stato torturato, ucciso da uno sciame di api e successivamente bruciato proprio perché, pur essendo figlio di uno schiavo, si era innamorato della figlia di un proprietario terriero dell'Illinois.

4. Per valutare i possibili cortocircuiti fra immaginario cinematografico e realtà vale la pena di segnalare che l'iconica immagine proposta da *Cloverfield* della Statua della Libertà decapitata è stata più volte riutilizzata nelle produzioni propagandistiche jihadiste, come dimostra la copertina di un e-book diffuso nel maggio 2017 dalle frange indiane di al-Qaeda.

5. A tal proposito si vedano le cogenti osservazioni fatte da Belpoliti (2014) a proposito degli edifici progettati da Minoru Yamasaki.

Sin da qui, insomma, quello che è in gioco (e che viene impietosamente e continuamente visualizzato dal genere) è la paura della mescolanza, del movimento dei corpi, della fuoriuscita dagli spazi assegnati e della conseguente libera circolazione. Ciò porta, nella realtà come nella finzione cinematografica, alla proliferazione di confini, barriere e dispositivi di controllo. Le conseguenze di questa geografia diffusa del contenimento sono evidenti in un film come *Beneath Us* (Pachman 2019) in cui alcuni migranti irregolari, provenienti dal Centroamerica, vengono assunti come tutt'fare da una coppia bianca altoborghese che, nello spazio chiuso della propria abitazione – sita all'interno di una vera e propria *gated community* –, ne disporrà liberamente, prima facendoli lavorare in condizioni di precarietà e successivamente cercando di eliminarli⁶. Quello che si profila è insomma uno stato di sospensione del diritto e di libero esercizio del potere di messa a morte⁷ e il tono complessivo del film è in questo senso marcatamente pessimista: nel privato delle nostre abitazioni, dietro i recinti e le siepi ben curate, nulla sembra essere cambiato dai tempi dello schiavismo.

È senza dubbio a Jordan Peele che si deve, però, questa rinnovata attenzione alle tematiche razziali all'interno del cinema horror contemporaneo. Sia *Scappa – Get Out* (2017, fig. 60) che *Noi* (2019), anche grazie a un'ottima risposta da parte della critica, hanno infatti problematizzato quello che Erickson ha definito – sulle pagine di «Cineaste» – il fallimento del sogno obamiano di un'America post-razziale (2017, p. 51). Il grande problema del cinema di Peele sembra essere, in altre parole, quello di diagnosticare le nuove forme della subalternità che si annidano dietro la facciata di perbenismo borghese (e – si potrebbe aggiungere – Democratico) della classe media. Così in *Get Out* il giovane fotografo Chris si ritrova suo malgrado oggetto di un tentativo di assimilazione cannibalica⁸. Venduto a un'asta dalle sin troppo evidenti reminiscenze schiaviste, il corpo giovane e sano di Chris è destinato a diventare il ricettacolo per la mente di un anziano uomo bianco, attraverso un complesso processo ipnotico-chirurgico. La stessa preoccupazione circa la possibilità che la bianchezza non sia un colore ma uno stato

6. Una delle scene più rappresentative del film è in questo senso quella in cui i migranti sono costretti, sotto minaccia delle armi, a scavare le proprie fosse e a giacere al loro interno. Non verranno uccisi in questa occasione, ma le circostanze descritte dalla sequenza sono identiche a quelle presentate in un brano del tristemente celebre video *Flames of War*, diffuso dallo Stato Islamico nell'estate del 2014. Le interconnessioni fra il cinema horror contemporaneo e l'eredità dell'immaginario visuale jihadista sono ancora largamente inesplorate, ma appaiono meritorie di un'analisi accurata.

7. Le stesse premesse sono alla base di un fortunato (e forse ancor più apertamente politico) franchise dell'horror contemporaneo, inaugurato dal film *La notte del giudizio* (DeMonaco 2013).

8. Ho tratto questa efficace espressione da Weston (2018, p. 38).

mentale si ritrova in *Us*, che non a caso vede come protagonista una famiglia afroamericana che coltiva il sogno dell'assimilazione e dell'adeguamento al modello socioeconomico incarnato dai propri vicini. In un film che pare profondamente influenzato dagli scritti di Fanon (2007, 2015) Peele mostra come questo desiderio di adesione si fondi sulla posizione di subalternità in cui sono relegati (o per meglio dire “incatenati”) tutti coloro che non hanno la possibilità di adeguarsi al modello. Il valore performativo del Noi richiamato dal titolo si fonda, insomma, sulla forclusione⁹ dell'Altro (che, però, e questa è una delle grandi questioni del film, è sempre pronto a riemergere).

La fortunata accoglienza riservata agli horror politici di Peele ha aperto le porte a un certo numero di film che, in modo più o meno originale, hanno elaborato le medesime tematiche. È, per esempio, il caso di *Antebellum* (Bush, Renz 2020), che trasporta nell'America contemporanea una vera e propria piantagione di cotone dell'epoca schiavista. Veronica, scrittrice afroamericana di successo impegnata nella lotta contro razzismo e discriminazione, viene rapita e imprigionata, insieme ad altri, in un campo di lavoro ricostruito sul modello di quelli del XIX secolo da un gruppo di suprematisti bianchi. Il tratto più interessante del film è proprio la continua sovrapposizione fra passato e presente che, scivolando l'uno sull'altro, generano nello spettatore un peculiare cortocircuito. L'incipit ambientato nella piantagione, che mostra le condizioni di lavoro degli schiavi e il loro essere liberamente liquidabili, illumina diversamente le sequenze ambientate al presente, lasciando emergere per confronto le forme di malcelato razzismo e produzione di subalternità che lo attraversano.

Sulla stessa lunghezza d'onda, ma più direttamente legato al contesto migratorio, *His House* (Weekes 2020) vede protagonista una coppia di migranti sudanesi che, arrivati nel Regno Unito, cercano di integrarsi nella comunità locale. Il non facile compito (i due sono fatti oggetto di vari attacchi xenofobi e anche il responsabile del loro percorso di accoglienza li tratta con sufficienza e divertito stupore) è reso ancor più complicato dal fatto che la coppia comincia ben presto a fare esperienza di visioni traumatiche legate alla morte della figlia (annegata nel naufragio che ha interessato l'imbarcazione che li trasportava). Al di là della piega soprannaturale presa dal film, ciò che appare particolarmente interessante in *His House* è la necessità di venire a patti con la propria identità (e con le ferite che la abitano) senza rassegnarsi a una nevrotica assimilazione di usi e costumi che sono percepiti

9. Il termine, denso di implicazioni teoriche, è qui adottato in continuità con l'uso fatto da Spivak (2004).

come alieni. Un tema, quest'ultimo, che ha ricevuto una interessante elaborazione anche nella prima stagione della serie TV prodotta e distribuita da Amazon *Loro* (2021), che sin dal titolo si posiziona nel solco dell'horror politico *à la* Peele¹⁰.

Zombie romani

La breve panoramica condotta sino a questo punto ha evidenziato come non solo il genere horror sia uno di quelli trainanti del cinema contemporaneo ma, soprattutto, come sia attraversato da un'attenzione particolare a certi temi del dibattito politico. L'horror italiano costituisce in questo senso una sorta di eccezione perché, data la posizione del tutto marginale occupata dal genere¹¹, non è all'interno dei suoi confini che è possibile individuare le opere maggiormente impegnate del nostro cinema, soprattutto in relazione al tema migratorio¹². Dopo la grande stagione dei "filoni", almeno a partire dalla fine degli anni Ottanta, il cinema horror italiano è entrato in una stagione di grande stagnazione creativa e di difficile circolazione, cui si è aggiunto col tempo anche un sempre più esplicito disinteresse critico¹³. Non che non esista una nuova generazione di registi in grado, anche grazie alle possibilità offerte dal cinema digitale e alla presenza, soprattutto in tempi più recenti, di nuovi canali distributivi, di realizzare opere interessanti. A causa di un contesto produttivo spesso molto accidentato e di una distribuzione a dir poco marginalizzata, è molto complicato avere un'idea di questo panorama, ancora ampiamente sommerso.

Ne sono un esempio i film di Ivan Zuccon, che nascono direttamente in lingua inglese perché pensati esplicitamente per il mercato straniero, più ricettivo agli ultimi sviluppi del genere. Il suo *Wrath of the Crows* (2013) è un utile punto di accesso alle vicende dell'horror italiano contemporaneo perché omaggia consapevolmente i grandi maestri del genere e alcuni fra i suoi più celebri filoni (su tutti, il *prison movie* e il nazi porno). È questo un tratto diffuso nella produzione contemporanea, che accomuna numerosi autori, tutti ugualmente interessati a ricollegarsi ai fasti del passato. Non è così un

10. In questa sede non è possibile approfondire in modo specifico il rapporto fra horror e televisione contemporanea. Si rimanda tuttavia a Abbott e Jowett (2013, 2021), Belau e Jackson (2017).

11. Su questo tema rimane fondamentale il recente contributo di Missero e Holdaway (2020).

12. Si vedano, all'interno di una bibliografia ormai piuttosto vasta, almeno i lavori di Saponari (2012) e De Franceschi (2017, 2018).

13. Al riguardo vale la pena notare che l'unico tentativo di costruire un profilo storico del genere nel contesto contemporaneo (Lupi 2016) è più una guida a uso cinefilo che una rigorosa ricerca scientifica.

caso che l'eredità del giallo sia una fra le più mobilitate, come dimostrano per esempio *Tulpa* (Zampaglione 2012) e *The Butterfly Room – La stanza delle farfalle* (Zarantonello 2012), entrambi film pienamente argentiani; lo stesso vale per un sottogenere “maledetto” come il *rape and revenge*, di cui *Morituris* (Picchio 2011) è un interessante tentativo di riproposizione. Più difficilmente inquadrabili in tendenze condivise e forse per questo ancor più originali sono i film fortemente radicati nel contesto regionale friulano di Lorenzo Bianchini (*Radice quadrata di tre*, 2001; *Oltre il guado*, 2013) o quelli metacinetematografici di Stefano Bessoni (*Imago Mortis*, 2008); non mancano poi accenni alla possibilità di un horror più esplicitamente politico, come si vede in *Mad in Italy* (Fazzini 2010), *Ultracorporo – Boy Snatcher* (Pastrello 2011) e *Unfacebook* (Simone 2011).

Una rilevanza particolare, forse anche in virtù dello status cult raggiunto nel tempo da film come *Zombi 2* (Fulci 1979), è quella del filone dedicato ai non morti, grazie soprattutto ai film di Luca Boni e Marco Ristori. In questo contesto, che ha visto ottenere un discreto successo anche all'interessante *The End? L'inferno fuori* (Mischia 2017), emerge come un'interessante eccezione *Go Home – A casa loro* (Gualano 2018, fig. 61). Il film si apre con le immagini di una protesta contro l'apertura di un nuovo centro di accoglienza alla periferia di Roma. Fra i manifestanti di estrema destra (che il film associa chiaramente nei comportamenti e nella retorica a gruppi effettivamente attivi a livello nazionale), vi è il giovane Enrico che si ritroverà, suo malgrado, costretto a rifugiarsi nel centro quando (all'improvviso e senza alcun tipo di spiegazione) un'epidemia zombi inizierà a diffondersi, trasformando tutti i presenti in non morti. Costretto all'interno della struttura insieme ai migranti e ai responsabili, il giovane muterà progressivamente il suo atteggiamento, fino a una conclusione tragica ed estremamente pessimista.

Come osservato da Giuliani (2016), lo zombie è una figura che gode di una discreta diffusione nel contesto contemporaneo perché si è rivelata capace di coagulare tensioni simboliche e culturali diffuse nell'incertezza del presente. Più in generale, se è vero che lo zombie è: «uno strumento di rifacimento di gran parte di quelle rappresentazioni che hanno permesso di pensare [...] l'uomo, insomma di dargli forma» (Le Maître 2016, p. 26), ciò avviene soprattutto perché è attraverso questo “corpo al limite” che la cultura è in grado di sondare i confini e la tenuta dei suoi modelli rappresentazionali e delle narrazioni politiche che essi implicano. È noto che, sin dall'inizio della loro storia cinematografica e culturale, gli zombi sono stati in grado di dare consistenza visiva al vincolo della subalterità: corpi svuo-

tati senza volontà, controllati da uno stregone haitiano o riportati in vita per ripetere continuamente gli stessi gesti, diventano la metafora (non-)vivente del rimosso coloniale (*L'isola degli zombies*, Halperin 1932) o della cieca compulsione al consumo (*Zombi*, Romero 1978).

Le radici “politiche” dello zombie sono al centro del film di Luna Gualano che, anche per quanto riguarda il processo produttivo, si presenta immediatamente come un interessante caso di studio. Tutti i protagonisti del film non sono in effetti veri e propri attori, ma migranti effettivamente presenti sul territorio romano che, dopo aver seguito un workshop di recitazione con la regista, sono stati coinvolti nella realizzazione del progetto. Questa scelta autoriale forte permette di apprezzare il particolare cortocircuito che si crea fra finzione narrativa e memoria dell'esperienza migratoria, soprattutto negli scambi fra il bambino Alì e la madre che, nel ricordargli l'importanza di rimanere al sicuro, chiama in causa proprio il viaggio compiuto per arrivare in Italia («Ti ricordi il nostro viaggio per arrivare qui? Ti ricordi che ci nascondevamo? Adesso ci stiamo nascondendo perché lì fuori ci sono dei leoni grandissimi, che possono scambiarci per delle capre e mangiarci»).

Il tratto più interessante di *Go Home* ha però a che vedere con il trattamento della figura dello zombie; se, come abbiamo ricordato, storicamente essa è stata soprattutto immagine del subalterno, Gualano la riterritorializza, attribuendo la sua acefala violenza ai dimostranti xenofobi. La scena di apertura è in questo senso del tutto emblematica perché (anche se in modo volutamente un po' didascalico) mostra il gruppo di manifestanti già come una massa di individui guidata da un'unica volontà e dalla sola parola d'ordine dell'odio. Non ancora zombificati, essi sono già meno che umani, perché attraversati da un istinto irrazionale che tutto consuma. In questo senso non è allora casuale che il film non fornisca alcuna spiegazione sul manifestarsi e il diffondersi del contagio (cosa invece ricorrente in diversi zombie movies contemporanei) e che il primo dei non morti appaia come dal nulla e cominci immediatamente ad aggredire i presenti. Ciò contribuisce a delineare un'opposizione frontale fra i dimostranti di destra (tutti tramutati in zombie) e i migranti asserragliati nel centro di accoglienza, che cercano strenuamente di difendere la propria umanità.

A metà strada fra le due posizioni si situa idealmente Enrico, il giovane manifestante romano che si ritrova accolto dai migranti e condivide con loro l'esperienza della resistenza all'assalto zombie. Inizialmente molto preoccupato che la sua identità politica possa venire scoperta, egli adotta delle tattiche di mimetismo, ma sembra progressivamente integrarsi sempre di più nel gruppo (come ci suggerisce una lunga scena in cui lo vediamo gioca-

re a calcio con il piccolo Ali). Il tono del film cambia però radicalmente nel finale, quando gli zombie riescono a fare irruzione nel centro e fanno strage dei migranti. Rimasto solo con Ali, Enrico non esita a gettarlo in pasto ai non morti per salvarsi la vita e riuscire a fuggire. Nonostante venga a sua volta ucciso dall'unico migrante superstite, il gesto compiuto, che consegna il bambino a morte certa, imprime una svolta decisamente pessimista a *Go Home*, che si presenta così come un racconto senza superstiti né possibilità di salvezza. L'unico vincitore, in questa raggelante fotografia del presente, è l'odio razziale. Il che, pur all'interno di una finzione cinematografica, dice molto sull'economia politica del nostro immaginario.

Riferimenti bibliografici

- Abbott S., Jowett L. (2013), *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*, I.B. Tauris, London.
- Eaed. (eds.) (2021), *Global TV Horror*, University of Wales Press, Cardiff.
- Anderson B. (2004), *I confini della libertà. Per un'analisi politica delle migrazioni contemporanee*, DeriveApprodi, Roma.
- Anonymous (2017), *Year of the Clown*, in «Film Comment», 6, p. 10.
- Belau L., Jackson K. (eds.) (2017), *Horror Television in the Age of Consumption. Binging on Fear*, Routledge, London-New York.
- Belpoliti M. (2014), *L'età dell'estremismo*, Guanda, Parma.
- Benjamin, Walter (1950), *Über den Begriff der Geschichte*, in «Die Neue Rundschau», 61 (trad. it. *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997).
- Chambers I. (1996, 2018), *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Milano.
- De Franceschi L. (2017), *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Mimesis, Milano-Udine.
- Id. (2018), *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*, Aracne, Roma.
- Erickson S. (2017), *Get Out*, in «Cineaste», 3, pp. 51-53.
- Fanon F. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Le Seuil, Paris (trad. it. *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, a cura di S. Chiletto, ETS, Pisa 2015).
- Id. (1961, 2007), *Les Damnés de la terre*, Éditions Maspéro, Paris (trad. it. *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962).
- Giuliani G. (2016), *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*, Mondadori Education, Milano.

- Gozzi G. (a cura di) (2020), *Al di qua e al di là dei confini. Sguardi alle radici delle migrazioni contemporanee*, ombre corte, Verona.
- Kerner A.M. (2015), *Torture Porn in the Wake of 9/11. Horror, Exploitation and the Cinema of Sensation*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- Le Maître B. (2016), *Zombie. Une fable anthropologique*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris (trad. it. *Una favola antropologica*, a cura di A. Crescitello e F. Zimarri, Armando Editore, Roma 2016).
- Lowenstein A. (2005), *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, Columbia University Press, New York.
- Lupi G. (2016), *Storia del cinema horror italiano. Da Mario Bava a Stefano Simone. Volume 5: Bruno Mattei, Roger Fratter e i contemporanei*, Il Foglio, Piombino.
- McCollum V. (ed.) (2020), *Make America Hate Again: Trump-Era Horror and the Politics of Fear*, Routledge, London-New York.
- Means Coleman R.R. (2011), *Horror Noire: Blacks in American Horror Films from the 1890s to Present*, Routledge, London-New York.
- Mezzadra S. (2006), *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, ombre corte, Verona.
- Missero D., Holdaway D. (2020), *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, Sesto san Giovanni.
- Previtali G. (2020), *It's Out There. Figure del confine nel cinema horror contemporaneo*, in O. Castiglione (a cura di), *Confini. Traiettorie geografiche e simboliche fra cinema, architettura e altre discipline*, Aracne, Roma, pp. 165-180.
- Saponari A.B. (2012), *Il corpo esiliato. Cinema italiano della migrazione*, Progedit, Bari.
- Skal D.J. (1993), *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Farrar Straus & Giroux, New York (trad. it. *Storia e cultura del cinema horror*, CUE Press, Imola 2020).
- Sossi F. (2016), *Le parole del delirio. Immagini in migrazione, riflessioni sui frantumi*, ombre corte, Verona.
- Spivak G.C. (1999), *A Critic of Postcolonial Reason*, Harvard University Press, Cambridge-London (trad. it. *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, a cura di P. Calefato, Meltemi, Roma 2004).
- Weston K. (2018), *That Sinking Feeling*, in «Sight&Sound», 1, pp. 37-39.

Filmografia

- Bessoni S. (2008), *Imago Mortis*, Pixstar, Roma.
- Bianchini L. (2001), *Radice quadrata di tre*, ArgentoVivo, Trieste.
- Id. (2013), *Oltre il guado*, CollectivePictures, Trieste.

- Bush G., Renz C. (2020), *Antebellum*, QC Entertainment, Los Angeles.
- DeMonaco J. (2013), *The Purge (La notte del giudizio)*, Platinum Dunes, Santa Monica; Blumhouse Productions, Los Angeles; Why Not Productions, Paris.
- Fazzini P. (2010), *Mad in Italy*, E2=G Production.
- Fulci L. (1979), *Zombi 2*, Variety Film, Roma.
- Gualano L. (2018), *Go Home – A casa loro*, Haka Film, Roma; Baburka Production, Roma.
- Halperin V. (1932), *White Zombie (L'isola degli zombies)*, Halperin Productions, Los Angeles.
- Marvin L. (2020), *Them (Loro)*, Sony Pictures Television, Culver City; Amazon Studios, Culver City; Vertigo Entertainment, Los Angeles; Hillman Grad Productions, Los Angeles; Odd Man Out, London. Miniserie.
- Misischia D. (2017), *The End? L'Inferno fuori*, Mompracem, Roma; Rai Cinema, Roma.
- Muschietti A. (2017), *It*, New Line Cinema, Burbank; RatPac-Dune Entertainment, Los Angeles.
- Pachman M. (2019), *Beneath Us*, Vital Pictures, Norcross.
- Pastrello M. (2011), *Ultracorpo – Boy Snatcher*, autoproduzione.
- Peele J. (2017), *Get Out (Scappa – Get Out)*, Blumhouse Productions, Los Angeles; QC Entertainment, Los Angeles; Monkeypaw Productions, Los Angeles.
- Id. (2019), *Us (Noi)*, Monkeypaw Productions, Los Angeles; Perfect World Pictures, Beijing.
- Picchio R. (2011), *Morituris*, Fingerchop Movie Productions, Roma.
- Reeves M. (2007), *Cloverfield (id.)*, Paramount Pictures, Los Angeles; Bad Robot Productions, Santa Monica.
- Romero G.A. (1978), *Zombie (Zombi)*, Laurel Group/Dawn Associates, Los Angeles.
- Rose B. (1992), *Candyman (Candyman – Terrore dietro lo specchio)*, Polygram Filmed Entertainment, Universal City; Propaganda Films, Los Angeles.
- Simone S. (2011), *Unfacebook*, Jaws Entertainment.
- Weekes R. (2020), *His House*, New Regency, Los Angeles; BBC Films, London; Vertigo Entertainment, Los Angeles; Starchild Pictures, Borehamwood.
- Zampaglione F. (2012), *Tulpa*, Italian Dreams Factory, Roma.
- Zarantonello G. (2013), *The Butterfly Room – La stanza delle farfalle*, ACHAB Film, Capranica; Emergency Exit Pictures, Los Angeles; Rai Cinema, Roma; Wiseacre Films, Los Angeles.
- Zuccon I. (2013), *Wrath of the Crows*, Studio Interzona, Roma.