

---

## 6 Guidare

---

**Sommario** 6.1 Guidare come scoperta identitaria e possibilità di ribellione sociale. – 6.2 Road movie sulle migrazioni: il caso di *Talien* di Elia Moutamid (2017). – 6.3 Immigrazione e film sulla strada.

### 6.1 Guidare come scoperta identitaria e possibilità di ribellione sociale

Guidare un mezzo a motore può essere un modo per travalicare frontiere e mettere in discussione la relazione di chi guida con i luoghi attraversati. L'obiettivo di questa sezione è interrogare il modo in cui il docu-road movie *Talien* di Elia Moutamid (2018) ha rappresentato questa modalità di attraversare lo spazio, riconfigurando la guida come possibilità per attraversare non solo frontiere fisiche ma anche sociali. Questo film riguarda una storia vera, vale a dire il ritorno a Fes, in Marocco, di Aldo /Abdelouahab – il padre del regista-protagonista, Elia/Ilyes – trentasei anni dopo essere emigrato e aver vissuto in Italia.<sup>1</sup> L'analisi si concentra su come l'iconografia e le convenzioni del road movie sono negoziate per immaginare nuove forme di appartenenza nazionale e per rappresentare una storia di migrazione.

---

**1** Da qui in poi utilizzerò, per ragioni di convenienza, esclusivamente i nomi Elia e Aldo per indicare i nomi dei protagonisti di *Talien*.

È tuttavia utile notare che *Talien* ibrida il road movie con altri generi cinematografici come il documentario e il film biografico o biopic. Analizzare come questo film sovverte le convenzioni del road movie può essere utile per comprendere il modo in cui il film di Moutamid rappresenta il legame tra spazio e appartenenza.

Il road movie è spesso percepito come un genere quintessenzialmente hollywoodiano, tanto che i saggi finora più completi in lingua italiana riguardo all'argomento si occupano esclusivamente del road movie statunitense (Frasca 2001; Rogolino 2012). Questo genere è stato visto come difficile da definire e classificare (Corrigan 1991, 143) e per tale ragione è stato spesso sistematicamente ignorato in ambito accademico (Laderman 2002, 3). Una possibile definizione del road movie è offerta da Timothy Corrigan e Patricia White (2004, 318):

A prescriptive definition of the road movie would doubtless focus on automobiles or motorcycles as the center of narratives about wandering or driven men who are or eventually become buddies. Structurally, the narrative develops forward, usually along a linear path, as an aimless odyssey toward an undefined place of freedom. Encounters are episodic and disconnected and traveling shots of open roads and landscapes are the stylistic heart of the genre.

Una definizione prescrittiva del road movie si focalizzerebbe senza dubbio sulla centralità delle automobili o delle motociclette nella narrazione di storie di uomini che vagano o guidano e che alla fine diventano amici. Strutturalmente, la narrazione si sviluppa in avanti, generalmente lungo un percorso lineare, come un'odissea senza scopo verso un luogo indefinito di libertà. Gli incontri sono episodici e sconnessi e le riprese di strade aperte e paesaggi sono il cuore stilistico del genere.

Laderman identifica una delle caratteristiche fondamentali di questo genere nell'atto di guidare: «On a basic iconographic and narrative level, road movies are about driving» (ad un livello iconografico e narrativo di base, i road movie riguardano la guida) (Laderman 2002, 14). Diversi studi sull'argomento hanno mostrato il ruolo centrale che il processo di conoscenza di sé e la ribellione all'ordine costituito rivestono in questo genere (Corrigan 1991; Cohan, Hark 1997; Laderman 2002; Wood 2007; Archer 2016). Esiste tuttavia una differenza sostanziale tra i road movie americani, più attenti alla dimensione del viaggio spesso inteso come una pratica volta a contestare le norme sociali (Bertelsen 1991, 47), e i loro corrispettivi europei, più frequentemente impegnati ad affrontare complicate questioni filosofiche e politiche, nonché a ridefinire il senso di comunità e appartenenza nazionale: «Overall the European road movie associates road travel

with introspection rather than violence and danger» (Nel complesso il road movie europeo associa i viaggi su strada all'introspezione piuttosto che alla violenza e al pericolo) (Laderman 2002, 248).

Il sogno all'inizio di *8½* (1963) di Federico Fellini rappresenta la realtà quotidiana di molti italiani, vale a dire quella di restare bloccati nel traffico e sembra suggerire che l'Italia non sia il paese adatto per realizzare questo genere di film. Eppure, *Il sorpasso* (1963) di Dino Risi è stato prodotto in Italia e ha ispirato film di Hollywood molto diversi tra loro come *Easy Rider* (*Easy Rider - Libertà e paura*) (1963) di Dennis Hopper and *Sideways* (*Sideways - In viaggio con Jack*) (2004) di Alexander Payne. Lo stesso Fellini ha realizzato un road movie, *La strada* (1954), e altri film italiani come *Viaggio in Italia* (1954) di Roberto Rossellini, *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni e *Marrakech Express* (1989) di Gabriele Salvatores presentano numerosi elementi comuni a questo genere o possono esserne considerati esempi. Ciò nonostante, a tutt'oggi non esistono studi monografici su come questo genere sia stato presentato nel cinema italiano, ma solo alcune analisi di film specifici - solo per riferirmi ai succitati, faccio riferimento all'articolo su *Il sorpasso* di Angelo Restivo (1997) e al capitolo su *La strada* di Federico Fellini (1954) di David Laderman (2002, 248-53) - in volumi dedicati a questo genere. Come nel caso della fantascienza italiana - una produzione a lungo ignorata per via di un pregiudizio diffuso nei confronti di questo genere -, si può dire che i road movie italiani siano stati più frequentemente analizzati *benché* fossero film di genere e non in quanto tali (Brioni, Comberinati 2020, 11).

## 6.2 Road movie sulle migrazioni: il caso di *Talien* di Elia Moutamid (2017)

In epoca recente, numerosi film dedicati all'immigrazione hanno utilizzato elementi del road movie per mostrare la centralità del viaggio in epoca contemporanea ed esplorare questioni di memoria, identità e dislocamento (Naficy 2001; Ezra, Rowden 2006). Solo per citare alcuni dei titoli più recenti prodotti in Italia, penso a film come *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio, *Il toro* (1994) e *Vesna va veloce* (1996) di Carlo Mazzacurati, *Corazones de Mujeres* (2008) di Davide Sordella e Pablo Benedetti, *Io sto con la sposa* (2014) di Gabriele del Grande e *Taranta on the road* (2017) di Salvatore Allocca.<sup>2</sup> Questi film vanno visti all'interno di una riflessione presente nel cinema europeo con-

<sup>2</sup> Per un'analisi del film sull'immigrazione in Italia si vedano Bullaro 2010; Greene 2012b; De Franceschi 2013b; Schrader, Winkler 2013; Nathan 2017; Bond, Bonsaver, Faloppa 2014, 323-448; De Franceschi 2018; De Franceschi, Polato 2019; O' Healy 2019. Per un'analisi de *Lamerica*, *Il toro*, e *Vesna va veloce* come road movie si vedano Ma-

temporaneo riguardo all'esperienza della migrazione di film come *In This World* (Cose di questo mondo) (2002) di Michael Winterbottom, *Exils* (Gli esiliati) (2004) di Tony Gatlif, *Le Grand Voyage* (Il grande viaggio) (2004) di Ismaël Ferroukhi e *Import Export* (2007) di Ulrich Seidl. Se è possibile ritenere i film che trattano il tema della migrazione o del presente postcoloniale come una sorta di 'genere' cinematografico a sé stante - come alcune recenti pubblicazioni sembrano suggerire (Loshitzky 2010; Ponzanesi, Waller 2012) - si potrebbe addirittura arrivare ad ipotizzare che questo tipo di 'genere' sia stato fortemente influenzato dalle convenzioni del road movie, oltre che dai *crime movies* - film gialli, film polizieschi o la cui trama è incentrata su attività illegali - e da quelli drammatici di critica sociale basati su storie vere. Non è tuttavia intenzione di questo intervento offrire una definizione univoca riguardo al cinema sulla migrazione, bensì suggerire che *Talien* possa essere ascritto in una costellazione di film molto diversi tra loro che si occupano di questo tema.

*Talien* si apre in una cascina situata a Rovato, in provincia di Brescia. Si sentono delle voci parlare in dialetto bresciano (con sottotitoli in italiano), mentre Elia sta aggiustando un vecchio camion militare trasformato in un camper e chiamato *Safinat al-Sahra*, la nave del deserto. *Safinat al-Sahra* è un po' camion e un po' camper, è stato assemblato in Italia ma porta un nome arabo: è un mezzo ibrido, la cui identità rispecchia le molteplici appartenenze di Aldo ed Elia. Questo tentativo di presentare un'immagine complessa e sfaccettata dell'appartenenza nazionale è presente anche nel titolo del film. *Talien* è il modo in cui i marocchini identificano l'Italia, eppure nella parte di Italia scelta da Moutamid per rappresentare la nazione c'è la nebbia e non si parla (o non si parla solo) italiano. Questo plurilinguismo (arabo, dialetto bresciano, italiano, arabo marocchino) è un tratto caratteristico di *Talien*, ma occorre notare che le lingue non si alternano senza una precisa connotazione. Come ha notato Moutamid in un'intervista, il bresciano è usato per i momenti più comici del film, al contrario l'arabo interviene nei momenti più drammatici o introspettivi (Redattore Sociale 2018). È inoltre importante notare che la capacità di parlare in dialetto è stata definita da un coetaneo di Elia - il rapper Dellino Farmer - come una abilità in via di estinzione nella sua canzone «Come i panda» (2014). Se l'idea suggerita in questa canzone fosse vera - come sembra a chi scrive - si potrebbe ipotizzare che il pubblico di *Talien* identifichi immediatamente Elia come il custode di una lingua che molti giovani non sanno più parlare. Al tempo stesso, Elia viene presentato come il personaggio con cui lo spettatore è chiamato a identificarsi. Di frequente

---

zierska, Rascaroli 2006, 200-25. Riguardo a *Corazones de Mujeres*, rimando a Mazza 2013; Anatrope 2019.

nel corso del film la camera lo inquadra mentre è intento a riflettere sulla storia di emigrazione del padre, invitandoci a fare lo stesso.

Un'ulteriore prossimità tra i due protagonisti della storia e gli spettatori è anche suggerita dal tipo di inquadratura scelta per rappresentare il loro viaggio, con l'ocularizzazione posta sulla strada e sulle spalle di chi guida, e la camera posizionata all'interno dell'abitacolo. Tale scelta non enfatizza l'ebrezza del viaggio o la componente paesaggistica dell'attraversamento, ma lo spazio intimo dei personaggi e il loro dialogo. La posizione della camera - con la strada vista dalla cornice del finestrino anteriore - mette padre e figlio di fronte al loro tragitto nella stessa posizione di uno spettatore di un film, visto che la cornice dello schermo seleziona la realtà visibile dallo spettatore. Tale artificio identifica il camper non solo come un mezzo per viaggiare nello spazio ma anche nel tempo, un po' come il cinema permette di fare.<sup>3</sup> Questo tipo di inquadratura sembra sottolineare la prossimità emotiva dello sguardo della camera rispetto ai protagonisti. Per esempio, la camera non sembra essere insensibile rispetto alla storia raccontata, ma si avvicina o si allontana all'interno del veicolo in diversi momenti del film, empatizzando con le reazioni dei protagonisti rispetto alle storie che raccontano. Per esempio, quando Aldo scoppia in lacrime parlando della morte della madre, la camera è posta più lontana dai due protagonisti rispetto ad altre scene, come se volesse mostrare una certa considerazione emotiva e affettiva per la loro storia [fig. 6.1]. Elia si sposta verso il centro del veicolo a rincuorare il padre, bloccando la nostra visuale della strada e dando ulteriore prova del fatto che *Talien* utilizza il road movie in forma introspettiva, seguendo una tradizione di film europei girati 'sulla strada' in cui «traveling outside of society becomes less important (and perhaps less possible) than traveling into the national culture, tracing the meaning of citizenship as a journey» (viaggiare fuori dalla società diventa meno importante (e forse meno possibile) che viaggiare nella cultura nazionale, tracciando il significato della cittadinanza come viaggio) (Laderman 2002, 248).

Il vero centro della narrazione è la storia di immigrazione del padre di Elia. Pur mostrando momenti di profonda intimità e solidarietà tra padre e figlio - come per esempio la preghiera, la convivialità durante i pasti e le riflessioni sulle esperienze di vita comune - *Talien* presenta anche elementi di conflitto tra i due. Per esempio, un dialogo nel camper mostra come la migrazione abbia spezzato l'unità e destabilizzato la serenità della famiglia. Aldo ammette che la sua

---

**3** Va notato che tale 'viaggio nel tempo' è presente anche in *Il sorpasso* di Dino Risi (1962). Infatti, le persone incontrate da Bruno e Roberto, i due protagonisti, parlano del loro passato. I due personaggi sembrano incorporare valori di due epoche storiche: Roberto rappresenta cupo periodo e il senso del dovere degli anni Cinquanta, mentre Bruno è il simbolo della nuova prosperità dell'Italia.



**Figura 6.1** Inquadratura tratta dal film *Talien* di Elia Moutamid (2018). La camera si allontana dai protagonisti quando parlano di eventi dolorosi

intensa attività imprenditoriale ha contribuito in maniera negativa alla salute della moglie, che soffre di depressione. Aldo inizia a parlare di questo tema in arabo, ma la conversazione finisce in italiano quando Elia interroga il padre riguardo alla sua decisione di partire chiedendogli: «E la mamma cosa farà adesso?». Se le lingue in comune costituiscono un elemento di unione tra padre e figlio, il repentino cambio di lingua in questa scena segnala un disaccordo tra i due.

L'esperienza di Aldo è interessante perché si intreccia con la recente storia d'Italia e mette in discussione la narrazione dominante dell'Italia come meta di immigrazione, in cui gli immigrati vorrebbero stabilirsi. Presentando la storia di una migrazione di ritorno, *Talien* contesta l'idea che gli immigranti si muovano primariamente verso l'Europa mostrando un più complesso movimento tra le coste meridionale e settentrionale del Mediterraneo. L'attenzione al tema della migrazione di ritorno è singolare visto che, come ha notato Russell King (2001a, 10), non è stato molto rappresentato e può essere considerato «the great unwritten chapter in the history of migration» (il grande capitolo non scritto della storia della migrazione).<sup>4</sup> Il viaggio di ritorno di Elia e Aldo verso il Marocco può essere visto come una sorta di parabola che ridefinisce «the concept of *émigré* and its false attribution to the children and grandchildren of immigrants, by way

<sup>4</sup> Sulla migrazione di ritorno, si veda King 2001a; 2001b. Sulla migrazione di ritorno in Maghreb, si veda Lawless, Findlay 1982.

of a physical or symbolical journey outside the traditional Maghrebi migratory pole» (il concetto di emigrato e la sua falsa attribuzione ai figli e ai nipoti degli immigrati, attraverso un viaggio fisico e simbolico fuori dai poli tradizionali della migrazione maghrebina) dal nord Africa all'Europa (Abderrezak 2016, 22). Con queste parole, descrivendo questa sorta di migrazione a ritroso rappresentata nel film *Le Grand Voyage, Ex-Centric Migrations* di Hakim Abderrezak introduce il termine *disimmigration*; un concetto che adatta anche alla traiettoria di viaggio delineata in *Talien*. Il tema della 'disimmigrazione' rappresentato in *Talien* presuppone anche un sentimento ambivalente di Elia e del padre nei confronti dell'Italia, un'appartenenza parziale, critica o quantomeno disillusa rispetto al paese indicato nel titolo del film. Il film di Moutamid non si sofferma a lungo sull'Italia, e introduce questo paese utilizzando una prospettiva linguistica decentrata rispetto alla lingua nazionale.

Il paese in cui Aldo ha deciso di stabilirsi quando era giovane è senz'altro molto diverso dal paese attuale. L'Italia conosciuta da Aldo negli anni Ottanta è un paese accogliente e pieno di opportunità.<sup>5</sup> È anche un paese che non ha ancora subito profonde modificazioni nel paesaggio per via della cementificazione: il racconto di Aldo mette in luce una crescita edilizia che l'ISTAT ha calcolato essere del 166% a fronte di un aumento della popolazione del 28% dal 1950 al 2012 (Secchiari, Frazzi 2014, 101).<sup>6</sup> Per mostrare tali modificazioni del paesaggio, la camera esce dall'abitacolo e mostra il camper procedere sulla tangenziale mentre Aldo osserva che «questa strada non era neanche asfaltata, l'Italia [...] era una meraviglia» al suo arrivo negli anni Ottanta [fig. 6.2]. L'attenzione di Moutamid ai cambiamenti nel paesaggio della Pianura Padana è ancora più evidente nel secondo documentario del regista, *Kufid* (2020), un film che dedica numerose scene a documentare il modo in cui la Pianura Padana – e in particolare la provincia di Brescia – sia stata edificata da quando il regista era bambino. La continuità tematica e la presenza di personaggi in comune – Aldo e Battista Mazzotti, l'anziano signore che dialoga con i protagonisti in dialetto bresciano nelle prime scene di *Talien* – in entrambi i film di Moutamid lascia pensare che il regista rappresenti nelle sue opere una sorta di universo narrativo che si sviluppa a partire da una dimensione personale e intima.

A detta di Aldo, il cambiamento culturale più importante in Italia degli ultimi quarant'anni è una crescente attitudine xenofoba. *Talien*

<sup>5</sup> Il tema del confronto tra la migrazione degli anni zero rispetto a quella degli anni Ottanta e Novanta è presente in numerose pellicole recenti, come *Piazza Vittorio* di Abel Ferrara (2018).

<sup>6</sup> Si veda a tal proposito il libro fotografico *Atlante dei Classici Padani* di Filippo Minelli (2015) che testimonia il consumo di suolo e di risorse per opere edilizie inutili, che spesso rimangono abbandonate.



**Figura 6.2** Inquadratura tratta dal film *Talien* di Elia Moutamid (2018). L'edificazione della Pianura Padana

mostra come il razzismo ciclicamente identifichi nuovi gruppi da discriminare come i meridionali negli anni Ottanta e Novanta e gli immigrati in tempi più recenti. Il razzismo non è presente solo all'interno dell'Italia, ma anche in Marocco, nei confronti degli italiani all'estero e nei confronti degli immigrati in Italia, che vengono identificati in termini dispregiativi utilizzando proprio l'aggettivo 'marocchini', indipendentemente dalla loro nazione di provenienza. Mentre il problema della disoccupazione, del precariato e dello stress per le condizioni lavorative che questi lavori comportano è comune a tanti altri uomini e donne della generazione di trentenni di cui fa parte Elia, la sua testimonianza ci parla di una difficoltà ulteriore, vale a dire quella di non trovare lavoro per via di un nome o di un cognome non italiano.

«Se fossi un trentenne di oggi, emigrerei», dice Aldo, mostrando una sorta di continuità tra migrazioni da sud verso il nord di ieri e di oggi, ma al tempo stesso identificando una differenza tra sé, un immigrato negli anni Novanta, e suo figlio, che invece è nato in Italia e non ha alcuna intenzione di andare altrove nonostante le prospettive lavorative non siano favorevoli. Questa scena mette a confronto un progetto di migrazione andato a buon fine come quello di Aldo, diventato negli anni impresario nell'industria calzaturiera, con l'assenza per un progetto lavorativo futuro di Elia. Questo dialogo di *Talien* sembra inoltre rispecchiare il dato statistico presente nel dossier ISTAT «Migrazioni internazionali e interne della popolazione residente», che mostra un incremento dell'emigrazione italiana da 51.000 a 157.000 persone, mentre l'immigrazione si è ridotta del 43%, passando da 527.000 nel 2007 a 301.000 persone nel 2016 (2016, s.p.).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Sulla nuova emigrazione italiana si vedano Tirabassi, Del Prà 2014.

Le esperienze di padre e figlio sono molto diverse anche per quanto riguarda il senso di appartenenza ad un luogo. Mentre è possibile definire l'esperienza migratoria e il ritorno di Aldo in una traiettoria che si snoda tra Marocco e Italia, Elia si sente radicato in Italia, eppure è rappresentato come una figura nomadica, la cui destinazione è potenzialmente multidirezionale e incerta. Straniero e a casa in termini fisici, affettivi e intellettuali sia in Marocco che in Italia, l'autorappresentazione di Elia sembra precludere un qualsiasi senso di permanenza. Il viaggio di padre e figlio tra Italia e Marocco ha motivazioni diverse: il tragitto per Elia ha anche una dimensione di piacere e scoperta, mentre il racconto di suo padre identifica nel viaggio la necessità di trovare un posto per migliorare la sua condizione economica e la sua stabilità personale.

Elia viene presentato come un personaggio alla scoperta di sé e della sua storia, che viene per molti versi abbandonato al suo destino una volta lasciato il padre in Marocco. Il fatto che alla fine Elia affronti la strada da solo al termine del film mette in discussione l'idea del ritorno e della partenza, due prospettive che, come nota Archer (2012, 7), «presuppose at a structural level a stable idea of place» (presuppongono un'idea stabile di luogo). Il suo punto di arrivo non è il Marocco, ma non sembra essere neppure l'Italia: il viaggio stesso sembra essere la sua meta. Come i protagonisti di *Exiles* (Gli esiliati) (2004) di Tony Gatlif e *Remember me* (Ricordati di me) (1996) di Zaïda Ghorab-Volta - anch'essi figli di immigrati - Elia non sembra sentirsi interamente a casa in nessun luogo, o forse sembra esserlo in quello spazio intermedio tra il posto in cui è nato e quello in cui sono nati i suoi genitori oppure in entrambi i luoghi.

Un senso di radicamento per l'Italia è chiaramente espresso sia in *Talien* che in *Kufid*, ed è forse per questa ragione che la discriminazione di Elia a causa del suo cognome - così come l'islamofobia in *Kufid* (Luijnenburg, in corso di stampa) - appare come ancora più ingiusta e dolorosa. Per questa ragione, Elia costruisce il suo personaggio cinematografico come un modello classico di eroe del road movie, che Gianpiero Frasca (2001, 111) sintetizza in questi termini: «l'eroe del road movie vive ai margini della società [...] è disilluso [...] non interviene mai attivamente sul mondo, ma si limita ad osservarlo in modo annoiato e malinconico [...] probabilmente perché vittima di una crisi profonda che molto spesso è il vero motore, la reale spinta al movimento». Quello che manca ad Elia - un lavoro, un posto in cui sentirsi pienamente 'a casa' - non viene ritrovato alla fine del viaggio, l'epilogo della sua linea narrativa - a differenza di quello del padre - non si può dunque dire interamente a lieto fine.

Le scene girate in Italia rappresentano un viaggio effettuato in camper, mentre quelle girate in Marocco presentano un trasporto dalle periferie di Fes verso la *medina* in un carretto trainato da un asino. Eppure, Italia e Marocco non sono viste come realtà polarizzate: entrambe sono luoghi in cui Elia e Aldo hanno casa. Se Aldo aveva tro-

vato la sua 'America' in Italia - ed è questa un'altra possibile chiave interpretativa della scelta di un genere così spesso visto come legato ad un immaginario statunitense - ora la può trovare in Marocco. Lo sguardo del turista è assente nella rappresentazione di Fes. Per esempio, la camera ci inquadra Elia e Aldo dal fondo di un negozio locale e non dall'esterno, utilizzando la prospettiva del venditore locale e non quella del turista per mostrare questo spazio [fig. 6.3]. Il Marocco non è quindi visto come un luogo esotico e straniero. Il contrasto dei toni caldi usati per rappresentare Fes con quelli freddi delle prime scene del film sottolineano una dimensione di accoglienza e di inclusione in Marocco, ma l'idea di appartenenza ad una comunità è espressa anche nelle scene girate nella Pianura Padana attraverso l'uso del dialetto.

*Talien* è un film che si potrebbe definire come «accented» (con un accento) secondo la definizione di Hamid Naficy (2001), visto che esprime l'ambiente eterogeneo, multiculturale e multilingue che caratterizza l'esperienza di un regista con un *background* culturale e linguistico non solo occidentale. Per analizzare le questioni del multilinguismo in *Talien*, potrebbe valere la pena di fare riferimento all'analisi di Derek Duncan di *Ali ha gli occhi azzurri* (2012) di Claudio Giovannesi come esempio di film translingue. Duncan (2016, 196) sostiene che il film di Giovannesi presenti un personaggio principale che si muove attraverso diversi sistemi linguistici e culturali, permettendo un superamento della logica binaria e bi-nazionale. Secondo Duncan, «[t]ranslanguaging as creative practice has profound implications for postcolonial cultures and subjects» (il translinguismo come pratica creativa ha profonde implicazioni per le culture e i soggetti postcoloniali) (2016, 201), perché mostra che «linguistic and cultural systems» (i sistemi linguistici e culturali) non sono «incompatible» (incompatibili) né «separate» (separati) (2016, 202). Seguendo le riflessioni di Duncan, è possibile affermare che *Talien* contribuisce a rompere l'associazione tra lingua e nazione che è al centro delle ideologie nazionaliste.

La rappresentazione e l'uso del multilinguismo in *Talien* è molto diverso rispetto a come Lahiri utilizza italiano e inglese in *In altre parole*, vale a dire presentando un testo realizzato in italiano riferendosi alle altre lingue parlate dall'autrice senza però inserirne vocaboli. Italiano, arabo marocchino e dialetto bresciano si mescolano tra loro creando quello che Li Wei (2011, 1223) chiama «translingual space» (spazio translingue), ottenuto attraverso l'alternanza delle lingue e una loro commistione creativa. Inoltre, *Talien* sembra essere pensato per un pubblico sia italiano sia arabo. Italia e Marocco sono due luoghi profondamente legati e non solo nelle geografie affettive dei due personaggi principali - e la strada rappresenta questa connessione - nonostante siano anche separati da numerose frontiere.

Le frontiere di cui più spesso si discute in *Talien* sono quelle poste dalle leggi. A Ventimiglia, Aldo racconta di quando aveva ricevuto quel foglio di via perché il suo permesso di soggiorno era scaduto ed



**Figura 6.3** Inquadratura tratta dal film *Talien* di Elia Moutamid (2018). L'arrivo dei protagonisti a Fes visto dall'interno di una bottega

era rientrato clandestinamente in Italia dopo aver pagato un doganiere connivente. Al confine con la Francia, Elia mostra apertamente la propria insofferenza per le frontiere e per l'inasprirsi dei controlli a seguito degli attentati di Parigi del 13 Novembre 2015. Questa scena è in aperto contrasto con la narrazione egemonica dell'Islam come religione di violenza spesso presente nei media italiani (Burdett 2017). Elia e Aldo sono rappresentati come credenti, dato che entrambi pregano rivolti alla Mecca in una scena del film. Tuttavia, Aldo ripete le bestemmie dell'organizzatore di trasporti clandestini che lo ha fatto varcare il confine, mostrando un'attitudine non dogmatica e inusuale ad una religione spesso rappresentata in Occidente come monolitica e impositiva. In uno dei dialoghi più interessanti del film, Aldo s'interroga sulla libertà religiosa in Italia e sul paradosso per cui questo diritto è nominalmente tutelato dalla legge, anche se molti musulmani si ritrovano spesso a pregare nelle cantine nella vita di tutti i giorni. Il padre di Elia ci informa inoltre del fatto che gli imam non affrontano più temi politici nei loro sermoni e si limitino a condannare chi interpreta in maniera violenta il significato della Jihad, visto che il Dio rivelato dal Corano vieta di fare del male al prossimo.

Se è vero che *Talien* non presenta personaggi femminili come tanti altri road movie (Cohan, Hark 1997, 8), è anche vero che Aldo mostra una sincera idiosincrasia per un modello patriarcale oppressivo che la moglie aveva conosciuto in Marocco, enfatizzando la diversità di approcci nei confronti delle relazioni tra uomini e donne da parte di due generazioni diverse di marocchini. Tale dialogo riguardo alle relazioni di genere può essere visto come una sorta di ulteriore riflessione riguardo a temi che Moutamid ha cercato di interrogare nella serie di sketch comici *Arabiscus. Le conseguenze dell'invasione* che ha realizzato su Youtube con sua moglie, l'attrice Valeria Bat-

taini.<sup>8</sup> In questa serie web una coppia mista ironizza sui preconcetti e i pregiudizi riguardo ai musulmani presenti in Italia.

Pur mostrando una storia personale, l'esperienza di Aldo sembra intrecciarsi con quella di tanti altri immigrati dal nord Africa in Europa. Tale dimensione è rappresentata nelle scene di sosta attraverso gli incontri accidentali con alcune persone che sono presenti in queste sequenze. Per esempio, in Francia Aldo ed Elia parlano in arabo con un gruppo di francesi di origine marocchina. Quando Aldo dice che ha dato tutti i mezzi ai suoi figli affinché possano affrontare la vita sulle proprie gambe ed ora è giunto il momento per lui di tornare in Marocco, gli altri uomini annuiscono. Va notato tuttavia che anche in questi momenti di stasi, l'uso di una camera a mano aumenta l'effetto di mobilità che è presente in *Talien*. In altre parole, anche in queste scene il movimento *nel* film coincide con il movimento *del* film. Tale tratto stilistico è intriso di significato ed enfatizza il ruolo centrale della mobilità nel film di Moutamid.

Il diritto a varcare le frontiere, il diritto a poter esercitare la propria libertà religiosa e il diritto al lavoro senza modificare il proprio cognome, non sono solo tre dei temi principali in *Talien*. Se il paese in cui Elia è nato non riconosce questi diritti, allora questo è un paese in cui il protagonista del film non sembra potersi identificare. In questo senso, si può vedere *Talien* come un'opera che esprime una contestazione all'idea monolitica, monoreligiosa e bianca di italianità che - in diversi ambiti e con diverse forme - è stata manifestata da registi, atleti, scrittori, cantanti e attivisti immigrati in Italia o figli di immigrati.<sup>9</sup> Nel suo saggio sul road movie, Frasca (2001, 130) suggerisce che

---

8 La serie è disponibile online: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLjsEugE\\_os\\_qZ9XcUZy3Bhw2tCaZ15rk2](https://www.youtube.com/playlist?list=PLjsEugE_os_qZ9XcUZy3Bhw2tCaZ15rk2).

9 È impossibile rendere conto dei numerosi artisti e attivisti che stanno proponendo un discorso contro culturale riguardo all'idea di nazionalità italiana. Secondo Caterina Romeo (2022, 172-3), «dalla fine del secondo millennio a oggi, il dibattito su razza, razzismo e colonialismo si è fortemente sviluppato in Italia grazie soprattutto alle narrazioni di scrittrici e scrittori e artisti neri e non bianchi come Ribka Sibhatu, Maria Abbè Viarengo, Pap Khouma, Nasserah Chohra, Shirin Ramzanali Fazel, Jadelin Mabiala Gangbo, Cheikh Tidiane Gaye, Igiaba Scego, Ubah Cristina Ali Farah, Gabriella Ghermandi, Dagmawi Yimer, e Fred Kudjo Kuwornu, tra gli altri. In tempi più recenti tale dibattito si è arricchito del contributo di una nuova generazione di intellettuali e teoriche italiane nere e non bianche, di cui fanno parte, tra le altre, Espérance Hakuzwimana Ripanti, Camilla Hawthorne, Angelica Pesarini, Djarah Kan, Marie Moïse, Mackda Ghebremariam Tesfau e Nadeesha Uyangoda». Riguardo alle seconde generazioni e allo sport, si vedano Tailmoun, Valeri, Tesfaye 2014. Riguardo ai registi e agli attori afrodiscendenti si vedano De Franceschi 2013b e De Franceschi 2018. Riguardo agli *youtubers* e ai siti dedicati all'argomenti si vedano la sitografia al termine del volume e Zinn 2010. Sulle seconde generazioni in Italia si vedano Grillo, Pratt 2002; Ambrosini, Molini 2004; Bosisio et al. 2005; Queirolo Palmas 2006; Valtolina, Marazzi 2006; Gilardoni 2008; Bertani, Di Nicola 2009; Besozzi, Colombo, Santagati 2009; Colombo, Domaneschi, Marchetti 2009; Colombo 2010; Cortellesi 2012. Sulle seconde generazioni di musulmani in Italia, si veda Frisina 2007. Sulle seconde generazioni afrodiscendenti, si veda Braccini 2000.

il significato del viaggio [...], nella stragrande maggioranza dei casi, è [...] riconducibile ad un [...] desiderio di libertà altrimenti frustrato nell'ambito dei luoghi di fitta interazione sociale, pura immagine dei condizionamenti che la vita quotidiana, con le sue inquietudini, i suoi affanni, le sue miserrime convenzioni immancabilmente impone.

Se tale asserzione è vera, le norme sociali che il viaggio di Elia contesta sono quelle che lo relegano al ruolo di cittadino di seconda classe per via del colore della pelle, del suo credo religioso, della sua origine e del suo nome. Per questa ragione *Talien* può essere visto non solo come un ritorno alle proprie origini - Moutamid è nato a Fes - ma anche e soprattutto come un'esplorazione delle tensioni presenti in Italia riguardo all'identità nazionale. Il tema della mobilità è declinato nel film anche come possibilità di mobilità sociale e opportunità lavorativa, ostacolata dalla presenza del razzismo.

### 6.3 Immigrazione e film sulla strada

In conclusione, vorrei interrogarmi sulle ragioni per cui la formula del road movie è utilizzata in così tanti film che si occupano di migrazione. Il primo motivo è che il road movie, un genere quintessenzialmente ibrido, si presta a parlare dell'emergere di nuove identità, e la coesistenza di culture espresse in diverse lingue nell'esperienza delle persone. Secondo Laderman (2002, 2), nel road movie

traveling, coded as defamiliarization, likewise suggests a mobile refuge from social circumstances felt to be lacking or oppressive in some way. This broadly conceived notion of cultural critique functions in road movies on many levels: cinematically, in terms of innovative traveling camera work, montage, and soundtrack; narratively, in terms of an open-ended, rambling plot structure; thematically, in terms of frustrated, often desperate characters lighting out for something better, someplace else. Thus the road movie celebrates subversion as a literal venturing outside of society.

viaggiare, codificato come spaesamento, suggerisce allo stesso modo un rifugio mobile dalle circostanze sociali ritenute in qualche modo carenti o oppressive. Questa nozione largamente concepita di critica culturale funziona nei road movie su molti livelli: cinematograficamente, in termini di lavoro fotografico, montaggio e colonna sonora innovativi; narrativamente, in termini di una struttura della trama sconfinata e aperta; tematicamente, in termini di personaggi frustrati, spesso disperati, che cercano qualcosa di meglio, da qualche altra parte. Così il road movie celebra

la sovversione come un'avventura che avviene letteralmente al di fuori della società.

Il movimento di alcuni soggetti modifica lo spazio, aggiungendo nuovi significati all'esperienza del luogo; al tempo stesso, esso trasforma i soggetti stessi, mostra le loro identità in divenire (Archer 2012, 4). In altre parole, il tema del viaggio nel road movie è una cornice ibrida per rappresentare identità multiple e in cambiamento come quelle degli immigrati. La mescolanza degli stilemi del road movie, del documentario e del film biografico sottolinea l'ibridità delle identità e delle storie rappresentate.

Tra i riferimenti ad altri generi in *Talien* colpisce in particolar modo la scena nel deserto in cui padre e figlio si confrontano come in un film di Sergio Leone (fig. 6.4). Non credo che questo voglia essere un semplice omaggio ai luoghi in cui questo regista girò i suoi western né una sorta di cameo di uno spazio come il deserto che occupa un ruolo centrale nei road movie (Sargeant, Watson 1999, 13-14).<sup>10</sup> Al contrario ritengo che questa scena si riferisca alla capacità di Leone di far dialogare tra loro «several global influences that didn't always cohere: the Hollywood Western, the Japanese samurai film, neorealism, and the peplum, to name only a few» (numerose influenze locali che non sempre sono viste insieme: il western hollywoodiano, i film di samurai giapponesi, il neorealismo, e il peplum, giusto per citarne alcuni) (Robé 2014, 163). Inoltre, questa scena vuole spostare la nostra attenzione dal tema del viaggio - al centro dei road movie - a quello della frontiera - tema al centro non solo del film western, ma anche della storia raccontata dai due protagonisti di *Talien*. In questo senso la strada stessa può essere vista come una frontiera:

La strada diventa una frontiera che non congiunge due luoghi differenti, due concezioni diverse di vita, ma separa radicalmente due mondi, quello in cui si vive e da cui ci si cerca di allontanare e quello possibile, lo spazio che si rincorre strenuamente fino agli estremi confini [...] alla ricerca se non della completa liberazione, almeno della realizzazione dei propri generici ideali di libertà. Lo spostamento diventa immagine allegorica inconfutabile di una crisi generalizzata di valori. (Frasca 2001, 130-1)

Lo spostamento dell'attenzione dal tema del viaggio a quello della frontiera - presente in *Talien* in forma ironica, ma anche in forma più drammatica in altri film sulla migrazione come *Io sto con la sposa* e in *Corazones de Mujer* - è una caratteristica distintiva del modo in cui il tema del rapporto tra individuo e società è trattato nel

<sup>10</sup> Sulle somiglianze tra western e road movie si veda Frasca 2001, 117, 126.

genere del road movie che parlano di immigrazione utilizzando un linguaggio cinematografico. A differenza di un film come *Easy Rider* che – pur rigettando l'estetica del cinema narrativo classico – utilizza il tema del viaggio per costruire «a utopian fantasy of homogeneity and national coherence» (una fantasia utopica di omogeneità e coerenza nazionale) (Cohan, Hark 1997, 3), *Talien* decostruisce la nazione attraverso il viaggio. Quando Elia si lascia alle spalle l'Italia non segnala solo un processo fisico di allontanamento, ma anche un distacco metaforico sia in termini di pubblico (i possibili spettatori di questo film non sono solo italiani) sia in termini di appartenenza ad un'idea tradizionale di italianità.



**Figura 6.4** Inquadratura tratta dal film *Talien* di Elia Moutamid (2018). Il confronto tra i due protagonisti immaginato come un film western

Il terzo motivo che caratterizza il modo in cui i road movie hanno raccontato le migrazioni è che in un certo senso i due sottofiloni del genere – vale a dire «quest road movie [which] emphasizes roaming itself, usually in terms of some discovery» (il road movie di ricerca [che] enfatizza la mobilità stessa, di solito in termini di scoperta) e «outlaw road movie [which] emphasizes a more desperate, fugitive flight from the scene of a crime or the pursuit of the law» (il road movie dei fuorilegge [che] enfatizza una fuga più disperata dalla scena di un crimine o dalla legge) (Laderman 2002, 20) – si uniscono e si confondono. In *Talien* questo aspetto è evidente nelle scene in cui si riflette sull'assurdità dei confini o in quelle in cui Aldo parla del periodo di permanenza in Italia prima della legge Martelli sull'immigrazione che ne ha regolarizzato la permanenza nel 1990. In altri road movie come *Io sto con la sposa* la troupe aiuta degli immigrati siriani a raggiungere la Svezia in automobile compiendo a tutti gli effetti un atto che la legislazione di alcuni dei paesi attraversati definisce favoreggiamento dell'immigrazione clandestina, mentre in *Corazones de Mujeres* si trasgrediscono le norme sociali e di genere

presenti in Marocco, raccontando la storia di una donna trans e di una donna che vuole sposarsi pur non essendo vergine.

Guidare è un'esperienza comune nella modernità, solitamente associata ai concetti di libertà, indipendenza e convenienza. Le traiettorie di questi viaggi ci offrono spunti non solo per capire l'individualità dei protagonisti - cosa vogliono, credono, o ambiscono - ma anche il modo in cui interagiscono con gli altri. *Talien* identifica il guidare come una pratica sociale e culturale capace di mettere a nudo le contraddizioni della società italiana e le sue frontiere. Per questa ragione, l'aspetto per cui *Talien* può essere considerato come un road movie è il fatto che «the driving force propelling most road movies, [...] is an embrace of the journey as a means of cultural critique» (la forza trainante che spinge la maggior parte dei film sulla strada, [...] è affrontare il viaggio come mezzo di critica culturale) (Laderman 2002, 1). Guidare è presentato nel film di Moutamid come una critica culturale, perché le discussioni e le storie che emergono in *Talien* criticano i tentativi di voler limitare il diritto di movimento e di residenza sancito dalla Dichiarazione universale dei diritti umani. Per questa ragione è possibile ascrivere *Talien* all'interno di altre esperienze cinematografiche che hanno utilizzato gli stilemi del road movie con l'obiettivo di «stage crucial discussions on Europe's so-called open border policies and shifting migration patterns» (mettere in scena discussioni cruciali sulle cosiddette politiche di frontiera aperta e su modelli migratori in cambiamento) (Gott, Schilt 2013, 3). *Talien* si domanda cosa significa varcare la frontiera che attraversa le vite di coloro che sono nati da genitori immigrati in Italia, e come tale confine metta in discussione l'inclusività della società italiana nei confronti di alcune persone che vengono marginalizzate per via delle loro origini.

Pur identificando diverse traiettorie e modalità di attraversamento dello spazio, le opere letterarie e cinematografiche d'ispirazione biografica prese in considerazione in questo capitolo possono essere accomunate dall'invito ad esperire il dislocamento causato del viaggio di prima persona. Avere la possibilità di spostarsi liberamente all'interno dell'Europa è presentato come un privilegio negato a coloro che non sono cittadini europei. Esplorare quell'altrove che si trova in Italia - come nel caso di Santoro e di Wu Ming 2 - o avventurarsi in un luogo affettivo che è insieme familiare e lontano, come viene presentato in *Talien*, ci fa riflettere sul fatto che talvolta l'Italia e l'altrove coincidono. Lunghi dall'essere termini in opposizione, le opere letterarie e cinematografiche sulla migrazione ci mostrano spesso che ciò che chiamiamo 'Italia' e 'altrove' dipende dal nostro punto di vista ed è in quanto tale soggetto a modifiche, ridefinizioni e rivalutazioni.