

## Oltre la migrazione.

### Alla ricerca di un cinema popolare afroitaliano

Alessandro Jedlowski

[*L’Africa in Italia..* Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano. Ed. Leonardo de Franceschi. Roma: Aracne. 207 – 220]

In Europa il dibattito critico che ha accompagnato negli ultimi trent’anni lo sviluppo di forme di cinema migrante<sup>1</sup> ha indirizzato la propria attenzione soprattutto verso forme di cinema artisticamente, politicamente ed intellettualmente significative, forme di cinema in grado di porsi, attraverso il loro contenuto come attraverso le strategie di produzione e distribuzione da esse applicate, all’interno di uno spazio discorsivo interstiziale, visto come luogo a partire dal quale attuare una progressiva decostruzione dei pilastri concettuali (identità, nazione, appartenenza, autenticità solo per nominarne alcuni) sui quali l’Europa è venuta, nel corso degli ultimi decenni, a definirsi come «fortezza». Se l’adozione di tale prospettiva ha indubbiamente portato alla produzione di studi di grande qualità ed alla formulazione di concetti che hanno permesso di portare alla luce modalità espressive e strategie narrative ancora inesplorate,<sup>2</sup> è al tempo stesso necessario riconoscere come essa abbia ugualmente contribuito ad oscurare l’emersione di forme di cinema «popolare» all’interno dello spazio diasporico.<sup>3</sup>

Lascio per il momento fra virgolette il termine «popolare» poiché, come si discuterà nel corso di questo articolo, la sua applicazione all’interno di questo contesto è tutt’altro che scontata. La sua utilizzazione resta, tuttavia, utile per identificare l’emergenza, in Italia come altrove in Europa, di una serie di film che, pur tematizzando la migrazione ed essendo, in molti casi, diretti e prodotti da registi diasporici,<sup>4</sup> si discosta in modo significativo, sia in termini estetici e narrativi che per quel

---

<sup>1</sup> La definizione e l’applicabilità della categoria di «cinema migrante» sono stati oggetto di numerose dispute, cui tuttavia, per questioni di spazio, non si può fare riferimento in questa sede. Nonostante le controversie, e per esigenze di semplificazione, ho deciso di continuare a fare uso di questa categoria e di affidarmi alla definizione che ne dà Sandra Ponzanesi, la quale, tentando di delinearne i limiti di inclusività, evidenzia come all’interno di essa si possano annoverare sia i film realizzati da registi di origine non-europea (quindi identificabili come migranti in relazione alla loro esperienza biografica) sia i film che, pur essendo realizzati da registi europei, tematizzano la questione della migrazione (Ponzanesi 2011: 75). Per una prospettiva generale sugli studi relativi a forme di cinema migrante e diasporico in Europa, e per un’analisi critica del termine e del suo utilizzo si vedano Berghahn e Sternberg (2010), mentre per un’analisi del cinema migrante in Italia si vedano Grassilli (2008) e Jedlowski (2011).

<sup>2</sup> Si pensi in particolare al lavoro di Hamid Naficy (2001) ed a quello di Laura Marks (2000).

<sup>3</sup> Fanno eccezione in questo contesto gli studi sul cosiddetto cinema beur, il cinema della diaspora magrebina in Francia. Si veda in proposito Bloom (1999).

<sup>4</sup> Con questo termine, inevitabilmente vago ed approssimativo, intendo fare riferimento a registi dalle esperienze biografiche altamente diversificate, alcuni nati all’estero ma stabilitisi in Italia da più o meno tempo, altri nati in Italia da genitori stranieri o da coppie miste. Può essere utile in questo contesto ricordare la definizione di diaspora data da Paul T. Zeleza, che grazie alla sua apertura semantica permette di rendere conto delle numerose sfaccettature cui spesso si fa implicitamente riferimento con l’uso di questo termine: “Il termine diaspora [...] si riferisce simultaneamente ad un processo, ad una condizione, ad uno spazio e ad un discorso: il processo continuo attraverso il quale la diaspora viene composta, scomposta e ricomposta nel tempo; le mutevoli condizioni in cui essa vive e si esprime, i luoghi nei quali essa si forma ed immagina sé stessa, e le controverse modalità attraverso cui essa viene studiata e discussa” (2005: 41).

che riguarda le modalità di produzione e di circolazione, dal cinema sulla e della migrazione analizzato da numerosi studiosi in anni recenti. Si tratta, infatti, di un cinema prevalentemente orientato all'intrattenimento, finalizzato (almeno nelle intenzioni) ad una distribuzione commerciale, e stilisticamente ispirato al modello estetico e narrativo dei film di genere.

Se gli attributi appena elencati ci aiutano ad identificare una definizione di massima del termine «popolare» all'interno di questo contesto, sarà indubbiamente necessario tentare di produrre una definizione più specifica. Prima, però, di dedicarmi a questo compito e tentare così di delineare il significato politico e sociale di questa produzione all'interno del più vasto panorama della cinematografia migrante,<sup>5</sup> penso sia utile fare alcuni esempi per poter far avanzare questa riflessione su basi più solide. Teniamo per il momento quindi per buona la vaga definizione di «popolare» poc'anzi suggerita e procediamo attraverso l'analisi di alcuni film. Fra quelli che a mio avviso vanno inclusi in questa categoria, quattro in particolare possono aiutare ad individuarne i confini, confini che restano inevitabilmente incerti e porosi, ma che perlomeno hanno il merito di aiutarci ad identificare una produzione altrimenti raramente presa in considerazione. Descriverò qui di seguito brevemente i tratti salienti di questi quattro film per poi riempire lo spazio che li separa con una serie di titoli emersi negli ultimi anni. I quattro film scelti, infatti, possono essere pensati come altrettanti vertici di un immaginario spazio all'interno del quale diverse declinazioni dell'incerto incontro fra le categorie di «popolare» e «migrante» hanno preso forma, declinazioni che condividono aspetti ora con uno, ora con un altro dei quattro film che a breve descriverò e che, mescolando in diverse dosi gli ingredienti che tali film presentano, si offrono come campione d'analisi relativamente coerente ai fini delle riflessioni che intendo proporre. Per inciso, è necessario sottolineare che i quattro esempi scelti, così come l'intero campione di film menzionati e discussi in questo articolo, è legato a quello che potrebbe essere definito come un sottoinsieme all'interno del più vasto universo della cinematografia della e sulla migrazione in Italia, il sottoinsieme costituito dalla produzione di film che riguardano, o che sono prodotti da, membri della diaspora africana in Italia.<sup>6</sup>

Il primo dei quattro film, in termini cronologici e anche, forse, in termini di visibilità mediatica, è *Torino Boys* (1997), un film per la televisione diretto dai fratelli Marco e Antonio Manetti nell'ambito del progetto «Un altro paese nei miei occhi», finanziato da Rai2 e prodotto dalla Filmalbatros di Pier Giorgio Bellocchio (cf. Parati 2005; Jedlowski, in via di pubblicazione). Pur riproducendo alcuni dei limiti classici del cinema italiano sulla migrazione, come quelli indicati fra gli altri da Giovanna Faleschini Lerner (2010) e David Forgacs (2001) e legati al rischio di un «discorso ventriloquistico» e di una «rappresentazione vicaria» della migrazione, *Torino Boys* è uno

---

<sup>5</sup> A proposito delle ambiguità del termine cinema/cinematografia «migrante» si veda la nota 1 di questo testo.

<sup>6</sup> Si veda la nota numero 4 per quel che riguarda l'uso del termine diaspora in questo contesto.

dei primi film italiani sulla migrazione a proporre una rappresentazione alternativa a quella proposta dal discorso dominante che vede l'immigrazione come «emergenza» ed il migrante come «vittima» o come «invasore». Inoltre, attraverso un focus sulla dimensione quotidiana e, per certi versi, «banale», dell'esperienza di un gruppo di migranti nigeriani in Italia (gli amori, i tradimenti, le serate in discoteca, e così via) ed attraverso l'uso di riferimenti culturali legati all'universo urbano e moderno da cui essi provengono (l'universo dei film di Nollywood<sup>7</sup> e dell'hip hop afroamericano ed italiano in relazione ai quali la struttura estetica e narrativa del film è costruita), questo film propone, per la prima volta all'interno del panorama della produzione cinematografica della e sulla migrazione in Italia, quella che potrebbe essere definita come una narrazione di tipo «popolare». Si tratta infatti di una narrazione leggera, apparentemente mirata più all'intrattenimento che alla riflessione critica, ma che propone al tempo stesso, come Marco Manetti ha sottolineato durante l'intervista che ho avuto con lui (Roma, 20 ottobre 2012), una sorta di metacritica al cinema della migrazione fino ad allora prodotto in Italia, un cinema che, per l'appunto, ha spesso rappresentato i migranti come vittime passive e non come agenti attivi della loro esperienza. Tale operazione critica viene compiuta attraverso l'utilizzazione di modelli cinematografici di genere, modelli che in questo caso, e ciò forse rende il film ancora più interessante, non provengono dal repertorio hollywoodiano, ma bensì da quello sommerso e decentralizzato del melodramma nigeriano alla Nollywood.

Il secondo dei film fra quelli presi in analisi è *Kiki Marriage* (2003), il primo video prodotto dalla IGB Film and Music Industry, una casa di produzione nigeriana con base a Brescia, nonché, per quanto la mia ricerca è riuscita a stabilire, il primo video nigeriano prodotto in Italia da una casa di produzione nigeriana interamente basata nel nostro paese (cf. Jedlowski 2012a).<sup>8</sup> Video nigeriani e ganesi prodotti in anni precedenti, come il secondo episodio del video nigeriano *Glamour Girls* (1996) e la serie ganesa *Mamma Mia* (1995, 1998 e 2000), avevano già tematizzato la migrazione in Italia (cf. Haynes 2003). Tuttavia, si trattava di film prodotti da case di produzione basate in Nigeria ed in Ghana, case di produzione che nella maggior parte dei casi utilizzavano immagini di repertorio per suggerire una fittizia ambientazione italiana dei film. *Kiki Marriage* si distingue da questa tradizione proprio per il fatto di essere un film interamente girato in Italia, diretto e prodotto da nigeriani residenti in questo paese, e distribuito principalmente all'interno delle reti informali

---

<sup>7</sup> Con questo termine ci si riferisce all'industria video nigeriana, sviluppatasi nell'arco degli ultimi vent'anni e divenuta oggi una delle industrie cinematografiche più produttive al mondo. Si vedano a questo riguardo Haynes (2000) e M. Krings e O. Okome (in via di pubblicazione).

<sup>8</sup> Si veda nota 7 di questo testo. Può essere utile sottolineare in questa sede le caratteristiche salienti della produzione video nigeriana, ovvero budget di produzione ridotti, formato digitale, distribuzione direttamente in VHS (fino ai primi anni 2000) e DVD (a partire all'incirca dal 2000), processi di produzione e distribuzione eminentemente informali (si veda anche Jedlowski 2012b). Tali caratteristiche hanno reso il modello di produzione e distribuzione nollywoodiano facile da esportare, aprendo la strada all'emersione di case di produzione diasporiche. Queste stesse caratteristiche, tuttavia, risultando profondamente diverse dai modelli di produzione e distribuzione normalmente adottati dalle industrie cinematografiche occidentali, hanno reso tale produzione praticamente invisibile al pubblico, alle autorità e, più generalmente, agli occhi del mondo del cinema italiano.

legate alla migrazione nigeriana nella Penisola (video club, alimentari e sale da parrucchiere gestiti da nigeriani, mercatini etnici e venditori ambulanti - cf. Jedlowski 2012b). Al di là degli aspetti specifici del contenuto di questo film, ciò che lo rende particolarmente interessante, e che rende a mio avviso inevitabile nominarlo all'interno del contesto di questo saggio, è il fatto che questo film segna l'inizio dell'emergere di un vero e proprio fenomeno cinematografico parallelo, quello, per l'appunto, relativo alla produzione di video nigeriani in Italia.<sup>9</sup> Questi film sono, nella maggior parte dei casi, girati con budget irrisori, raccontano storie prettamente afrocentriche e sono generalmente orientati verso un pubblico africano residente in Italia. In quanto tali, essi propongono una rappresentazione dell'esperienza della migrazione diametralmente opposta a quella offerta dal discorso dei media italiani sulla migrazione. Tali film ricorrono, infatti, ad un registro narrativo legato ai film di Nollywood, sono finalizzati all'intrattenimento e in essi prevale lo stile narrativo ed estetico tipico del cinema di genere. In questo contesto l'esperienza della migrazione è lasciata spesso in secondo piano e l'Italia compare solo sullo sfondo, come set esotico all'interno del quale gli amori, le passioni e gli intrighi dei protagonisti prendono forma.

Il terzo titolo del piccolo campione d'analisi qui proposto è il recente film di Guido Lombardi, *Là-Bas* (2011), un film dalle tonalità gangster/thriller, ambientato a Castel Volturno (ovvero nella cosiddetta «Little Africa» in provincia di Caserta) ed ispirato ad un evento di cronaca avvenuto nella stessa Castel Volturno nel 2008 che vide la morte di sei africani per mano di un commando della Camorra.<sup>10</sup> Se i due film descritti poc'anzi rappresentano l'incontro di un'anima cinematografica fondamentalmente «popolare» e di genere con il tema della migrazione, con *Là-Bas* si ha invece l'incontro di una cinematografia più impegnata e politicamente sensibile, nata e sviluppatasi attraverso l'esperienza documentaristica (questo è, infatti, il primo lungometraggio di un regista conosciuto dalla critica per i suoi documentari), con uno stile ed un ritmo narrativo legati al mondo dei film di genere. Si tratta per molti versi di un esperimento (a mio avviso ben riuscito) che tenta di affrontare temi scottanti (il rapporto fra criminalità ed immigrazione, il ruolo della camorra in questo contesto, l'assenza dello Stato nelle aree dal conflitto sociale più acceso) attraverso un linguaggio cinematografico non destinato per forza solo ad un pubblico da festival, ma orientato invece, almeno nelle intenzioni, verso una circolazione più ampia. Si tratta, come detto, di un caso limite rispetto all'area di indagine cui questo saggio fa riferimento, ma è a mio avviso

---

<sup>9</sup> A mia conoscenza, le case di produzione nigeriane attive sul territorio italiano al momento della redazione di questo saggio sono almeno quattro (la IGB Film and Music Industry basata a Brescia, la Pennywise Picture basata a Roma, la Fibeku Productions basata a Firenze e la Jesi Entertainment basata a Padova), alle quali si aggiunge il lavoro di almeno altre due compagnie ormai estinte (la GVK e la Komic Relief Pictures, entrambe sviluppatasi a Torino). Non è da escludere, inoltre, la possibilità (a mio avviso molto concreta) dell'esistenza di numerose altre imprese di questo genere, attive all'interno del sottosuolo culturale e sociale legato all'esperienza dei migranti nigeriani in Italia.

<sup>10</sup> Come spiegato dallo stesso regista in un'intervista, la prima stesura del film risale al 2006, ovvero a due anni prima della strage, ma il film fu poi riadattato per legarsi in modo diretto all'episodio di Castel Volturno (A. Andria, «Là-Bas, intervista con il regista Guido Lombardi», disponibile sul sito Schermaglie, <http://www.schermaglie.it/italiana/1995/L%C3%A0-bas-guido-lombardi-intervista>, consultato il 20 ottobre 2012).

necessario includerlo in questo discorso per mostrare quella che è una delle tendenze possibili fra quelle che l'incontro tra migrazione e cinema «popolare» è in grado di generare, una tendenza che porta all'unione fra un linguaggio cinematografico ritmato e ricco di azione ed un'attenzione concreta per temi socialmente e politicamente rilevanti.

Il quarto ed ultimo titolo di questa breve lista di esempi è l'ultimo film di Hedy Krissane, *Aspromonte* (2012). Anche questa produzione, come e forse anche più di *Là-Bas*, rappresenta un caso limite nel discorso portato avanti in queste pagine. Si tratta, infatti, di un film diretto da un regista tunisino residente in Italia, Hedy Krissane per l'appunto, che in anni precedenti si era cimentato nella produzione di cortometraggi indipendenti in grado di ricevere un discreto riconoscimento come *Colpevole fino a prova contraria* (2005) e *Ali di cera* (2009), e che con questo film per la prima volta tenta di entrare in quelle che sono le dinamiche industriali della produzione cinematografica italiana. Il film, che costituisce il primo lungometraggio di Krissane, è infatti una commedia ambientata in Calabria, prodotta da una casa di produzione locale (la Publiglobe) e con il sostegno della Calabria Film Commission, centrata su un cast interamente nostrano e ben lontana da tematiche relative alla migrazione ed al contatto fra migranti e società italiana trattate nei precedenti lavori del regista tunisino. L'inclusione di questo film nel contesto di un discorso sull'incontro fra cinema migrante e cinema «popolare» sta a simboleggiare quella che è la volontà, comune a molti se non a tutti i registi che rientrano nel campo di analisi definito da questo saggio, di uscire dalla nicchia (da molti considerata come un «ghetto») all'interno della quale il cinema della e sulla migrazione è stato rinchiuso, una nicchia fatta di film dai budget inevitabilmente limitati, dal contenuto altamente politicizzato, narrativamente e stilisticamente sofisticati o sperimentali, e generalmente destinati ad una circolazione ridotta ed, a suo modo, elitaria (festival, sale private, circoli, università, ecc). In relazione a questo contesto, Krissane, con *Aspromonte*, tenta di compiere un passo verso una maggiore libertà espressiva, tenta di acquisire i mezzi, i contatti, le competenze necessarie ad operare all'interno di una logica industriale per poter così acquisire la possibilità di raccontare, in un futuro non troppo lontano, le storie che più gli interessano (non per forza, o non soltanto, storie di migrazione), nello stile cinematografico che più gli si addice (sia esso di tendenza artistica o commerciale), e nella speranza di poter ambire a budget più significativi ed ad una circolazione più ampia.

I quattro film elencati, oltre che segnalare l'emergenza di un cinema afroitaliano «popolare», ci aiutano ad identificare un intervallo di tempo durante il quale tale cinema si è sviluppato, un intervallo che va quindi dalla fine degli anni '90 ai giorni nostri, ed all'interno del quale è possibile identificare una serie ancora ristretta, ma significativa, di film che, come suggerito all'inizio di questo saggio, condividono aspetti sul piano estetico, narrativo e produttivo talvolta con uno,

talvolta con un altro dei quattro film menzionati. Mentre nella prima parte degli anni 2000 gli esempi scarseggiano, ben diversa diventa la situazione se si guarda agli ultimi quattro o cinque anni. La fanno da padrone i titoli ispirati al genere gangster come il film della casa di produzione italo-nigeriana GVK, *Akpegi Boys* (2009), ispirato, da un lato, ai film a sfondo magico-religioso di Nollywood e, dall'altro, ai film gangster della blaxploitation; il primo lungometraggio del regista tunisino Anis Gharbi, *To Paradise* (2011), una versione romanizzata del diario di migrazione di un giovane tunisino, riletta, come lo stesso regista sottolinea,<sup>11</sup> alla luce di film come *Scarface* (1983) e *Il Padrino* (1972); ed il lungometraggio di Joseph Lefevre, *Said* (2012), un thriller spietato ambientato nel sottosuolo criminale della capitale, i cui personaggi richiamano lo stile estremo di quelli visti nei film di Quentin Tarantino. A questo filone può essere allacciato un gruppo più sparuto di film che, come il recente lungometraggio di Lorenzo Ceva Valla e Mario Garofalo *Ainom* (2011), mescolano i toni del thriller psicologico al ritmo tipico dei film d'avventura, centrando la loro attenzione sugli aspetti più rocamboleschi dell'itinerario migratorio, in ottica biografica individuale, invece che politico-sociologica. Non scarseggiano poi, in particolare fra le produzioni nigeriane, i film che si ispirano al melodramma ed al genere televisivo delle soap, come *The Only Way After Home But It's Risky* (2007) della già citata casa di produzione nigeriana IGB Film and Music Industry, ed il più recente *An African Wedding in Rome* (2009) prodotto dalla Pennywise Production, un'altra casa di produzione nigeriana basata a Roma, e neppure mancano i musical, come ad esempio *Uwado* (2008), un film fatto di danze e canti in lingua edo girato dalla GVK per le strade di Torino.

Questi film, come i quattro a partire dai quali questa discussione si è sviluppata, esprimono al tempo stesso l'aspirazione, presente per esempio, anche se in modi differenti, sia in *Torino Boys* che in *Là-Bas*, di parlare di migrazione attraverso registri narrativi alternativi rispetto a quelli tradizionalmente impiegati dal cinema della e sulla migrazione in Italia, ed il desiderio, sentito soprattutto dai registi diasporici e simboleggiato, ad esempio, dal caso di Aspromonte, di liberarsi da categorie che relegano tale cinema ad una posizione marginale, subalterna e spesso imbrigliata da norme stilistiche difficili da evadere (riguardo i temi da trattare, lo stile narrativo da usare, e così via). Come l'esempio di *Kiki Marriage* mostra e l'atteggiamento di Krissane conferma, questi film esprimono l'aspirazione all'apertura, per questi registi ed, in generale, per i film che riguardano la migrazione, di uno spazio di movimento più ampio, un'apertura in termini di possibilità commerciali, ma anche, e soprattutto, in termini di angolatura tematica e narrativa. Essi rivendicano, di fatto, la possibilità di dare forma ad un discorso sulla migrazione che vada al di là dei dettami del dibattito politico (e di molto del senso comune) sulla migrazione, un dibattito che,

---

<sup>11</sup> Si veda a riguardo l'intervista al regista disponibile su Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=3FGJO-jVkJDE>, consultato il 16 ottobre 2012).

come già si è detto, naviga fra i due poli estremi dell'assistenzialismo, da un lato, e del rifiuto (velato di xenofobia) dall'altro.<sup>12</sup>

In che senso è dunque possibile considerare questa produzione come «popolare»? E qual è il significato sociale e politico che ad essa può essere attribuito all'interno del più vasto panorama della produzione della e sulla migrazione in Italia? Come ho accennato fin dall'inizio di questo saggio, definire questa produzione come facente parte di un cinema «popolare» è un'operazione per certi versi rischiosa, che richiede una più approfondita disamina. Nel dibattito critico relativo alla produzione cinematografica occidentale l'aggettivo «popolare» indica innanzitutto film di produzione industriale capaci di grandi risultati commerciali (cf. Dyer e Vicendeau 1992). Questa definizione resta tuttavia ambigua, poiché quantificare l'effettiva circolazione di un film attraverso canali di distribuzione ormai altamente diversificati e determinare quindi l'impatto sociale e culturale generato da tale film risulta estremamente complesso. Al di là di queste dispute può essere allora utile fare riferimento al senso comune, e quindi al modo in cui il termine è generalmente utilizzato. Da questo punto di vista, quando si parla di «popolare» si pensa quasi automaticamente all'idea, anch'essa per la verità piuttosto dibattuta, di film di genere (horror, thriller, western, melodramma, commedia, ecc.), ovvero all'insieme di quei film che seguono una struttura narrativa ed estetica definita e che, grazie alla ripetizione di determinate figure retoriche e narrative, si rendono facilmente riconoscibili, e rendono così al pubblico più facile l'identificazione con essi (cf. Grant 2003).

Qualora queste definizioni non fossero sufficienti a dar conto del caso qui preso in analisi, può essere utile ricordare anche l'accezione di «popolare» maturata nel corso degli ultimi decenni all'interno del campo degli studi di antropologia dedicati all'analisi di forme moderne di cultura urbana in Africa (cf. Barber 1987; 1997) ed utilizzata spesso per interpretare l'esplosione di industrie video ispirate al fenomeno Nollywood nel continente africano (cf. Haynes 2000; Bisschoff e Overbergh 2012). Secondo questa definizione, all'interno di questo contesto, per «popolare» si intende una produzione che si basa principalmente su di un'economia di tipo informale ed orizzontale, quindi non industriale e verticistica; altamente sincretica e quindi ricca di elementi culturali locali, ma ugualmente sensibile alle mode ed ai consumi culturali globali; commercialmente di successo, ma non tanto per opera di strategie commerciali pianificate dall'alto quanto in relazione a processi di legittimazione che partono «dal basso» della piramide sociale locale. Si tratta, di fatto, di una produzione che è locale nella sua natura, ma globale nel suo spirito, povera nei suoi mezzi, ma ricca nelle sue ambizioni, dalla circolazione spesso ridotta, ma nutrita da un'immaginazione priva di confini.

---

<sup>12</sup> Per un importante contributo teorico alla decostruzione di questo discorso binario si veda Mezzadra (2001).

In relazione a quanto detto, si possono tracciare i tratti di una definizione di cinema afroitaliano «popolare» in grado di condurre questo saggio ad una provvisoria conclusione. Come traspare da quanto detto finora, esiste una distinzione fondamentale fra il modo di essere «popolare» dei film discussi in questo saggio ed il cinema popolare tout-court cui poc'anzi ho fatto riferimento. I film discussi in questo saggio, infatti, non sono sicuramente produzioni dai grandi risultati commerciali, né sono il risultato di dinamiche definibili a pieno titolo come industriali. Si tratta al contrario molto spesso di film dai budget ridotti e dalla circolazione limitata, una circolazione che spesso avviene grazie allo sfruttamento di reti informali e sotterranee. Fra i film citati, quelli nigeriani sono forse l'esempio più lampante in questo senso, ma anche film prodotti attraverso canali più ufficiali come, ad esempio, *Torino Boys*, rientrano in un simile discorso, avendo di fatto circolato prevalentemente grazie a YouTube ed al passaparola che ne ha segnalato l'esistenza a nicchie di pubblico interessate. Si potrebbe dunque dire che si tratta di film che, più che essere «popolari» in senso assoluto, sono «popolari» nelle loro intenzioni. Essi, per molti versi, mimano il mondo delle grandi produzioni cinematografiche di carattere industriale e, mimandolo, rivendicano il diritto di accesso al mondo da cui queste produzioni provengono e di cui sono il simbolo. In questo senso essi hanno qualcosa in comune con i processi di mimetismo culturale cui si riferisce l'antropologo americano James Ferguson (1999) nella sua analisi della relazione fra mimicry e membership. Tali film, infatti, si avvicinano, in certi casi imitano, copiano o parodiano, il mondo della produzione cinematografica industriale di genere, per dar voce ad una rivendicazione di appartenenza (un'appartenenza desiderata, ma costantemente negata) ad un mondo globale fatto di riferimenti culturali (e diritti di cittadinanza) universali e condivisi.

## **Bibliografia**

Barber, K., "Popular Arts in Africa", *African Studies Review* 30,3 (1987), pp. 1-78.

Barber, K., (a cura di) *Readings in African Popular Culture*, Indiana University Press, Bloomington 1997.

Berghahn, D. e C. Sternberg (a cura di), *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave Macmillan, New York 2010.

Bisschoff, L., e A. Overbergh, "Digital as the new popular in African cinema?: Case studies from the continent", *Research in African Literatures* 43,4 (2012), pp. 112 – 127.

Bloom, P., "Beur Cinema and the politics of location: French immigration politics and the naming of a film movement", *Social Identities* 5,4 (1999), pp. 469 – 487.

Dyer, R. e G. Vincendeau (a cura di), *European Popular Cinema*, Routledge, Londra 1992.

Grant, B.K., *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin 2003.

Ferguson, J., "Of mimicry and membership: Africans and the 'New World Society'", *Cultural Anthropology* 17,4 (2002), pp. 551 – 569.

Forgacs, D., "African immigration on film: Pumarò and the limits of vicarious representation", in *Media and Migration. Construction of Mobility and Difference*, a cura di R. King e N. Wood, Routledge, Londra 2001, pp. 83 – 94.

Faleschini Lerner, G., "Ending "ventriloquistic discourses" and creating a dialogue of difference in De Seta's *Lettere dal Sahara* and Moroni's *Le ferie di Licu*", in *From Terrone to Extracomunitario: New Manifestations of Racism in Contemporary Italian Cinema. Shifting Demographics and Changing Images in a Multicultural Globalized Society*, a cura di Grace Russo Bullaro, Troubador Publishing, Leicester 2010, pp. 366 – 390.

Grassilli, M.G., "Migrant Cinema: Transnational and Guerrilla Practices of Film Production and Representation," *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34.8 (2008), pp. 1237– 55.

Haynes, J., "Africans Abroad: A Theme in Film and Video". *Africa & Mediterraneo* 45 (2003), pp. 22-29.

Haynes, J. (a cura di), *Nigerian Video Films*, Ohio University Press, Athens 2000.

Krings M., e O. Okome (a cura di), *Global Nollywood: Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Indiana University Press, Bloomington, in via di pubblicazione.

Jedlowski, A., "Nigerian migrants, Nollywood videos and the emergence of an 'anti-humanitarian' representation of migration in Italian cinema", in *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, a cura di G. Bonsaver, Peter Lang, Oxford, in via di pubblicazione.

Jedlowski, A., "On the periphery of Nollywood: Nigerian video filmmaking in Italy and the emergence of an intercultural aesthetics", in *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, a cura di C. Lombardi Diop e C. Romeo, Palgrave MacMillan, New York 2012a, pp. 237 – 250.

Jedlowski, A., "Una nuova voce nel cinema italiano? 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 V. Lanari et al., Cierre Edizioni, Verona 2011, pp. 69 – 76.

Jedlowski, A., *Videos in Motion: Processes of Transnationalization in the Southern Nigerian Video Industry*. Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2012b.

Marks, L., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Londra 2000.

Mezzadra, S., *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione, Ombre Corte*, Verona 2001.

Naficy, H., *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001.

Parati, G., *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, University of Toronto Press, Toronto 2005.

Ponzanesi, S., "Europe in motion: Migrant cinema and the politics of encounter," *Social Identities* 17,1 (2011), pp. 73 – 92.

Zezeza, P. T. "Rewriting the Black Diaspora: Beyond the Black Atlantic." *African Affairs* 104.414 (2005), pp. 35– 68.

## **Filmografia**

Ainom. Dir. Lorenzo Ceva Valla e Mario Garofalo. Prod. Apropositofilm.com, 2011.

Ali di cera. Dir. Hedy Krissane. Prod. Tatoonine Prod.action and Ass. Cult. LiberArti, 2009.

Akpegi Boyz. Dir. Vincent Omoigui and Simone Sandretti. Prod. GVK, 2009.

An African Wedding in Rome, Dir. Ben Oduwole. Prod. Pennywise Productions, 2009.

Aspromonte. Dir. Hedy Krissane. Prod. Publiglobe, 2012.

Black is Black: Mamma Mia 3. Dir. and Prod. Bob Smith Jr., 2000.

Colpevole fino a prova contraria. Dir. Hedy Krissane. Prod. Abxentium snc, 2005.

Double Trouble (Mamma Mia Part 2). Dir. and Prod. Bob Smith Jr., 1998.

Glamour Girls II: The Italian Connection. Dir. Christian Onu. Prod. NEK Video Links, 1996.

Il Padrino. Dir. Francis Ford Coppola. Prod. Paramount Pictures, 1972.

Kiki Marriage. Dir. Prince Frank Abieyuwa Osharhenoguwu. Prod. IGB Film and Music Production, 2003.

Là-Bas. Dir. Guido Lombardi. Prod. Eskimo, Figli del Bronx, Minerva Pictures, Rai Fiction e Regione Campania, 2011

Mamma Mia Italiana. Dir. and Prod. Bob Smith Jr., 1995.

Said. Dir. Joseph Lefevre. Prod. Maly Management, 2012.

Scarface. Dir. Brian De Palma. Prod. Universal Pictures, 1983.

*The Only Way After Home But It's Risky*, Dir. Prince Frank Abieyuwa Osharhenoguwu. Prod. IGB Film and Music Production, 2007.

To Paradise. Dir. Anis Gharbi. Prod. Gharbi Anis Group, 2011.

Torino Boys, Dir. Marco Manetti e Antonio Manetti. Prod. Filmalbatros e RAI, 1997.

Uwado. Dir. Vincent Omoigui and Simone Sandretti. Prod. GVK, 2008.