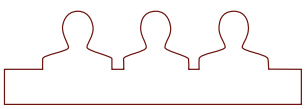
I *MEDIA INDUSTRY STUDIES* IN ITALIA: NUOVE PROSPETTIVE SUL PASSATO E SUL PRESENTE DELL'INDUSTRIA CINE-TELEVISIVA ITALIANA

A CURA DI
MARCO CUCCO
E FRANCESCO DI CHIARA

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

ANNATA III
NUMERO 5
gennaio
giugno 2019



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

IL PROGETTO *MIGRARTI*: FINANZIAMENTO PUBBLICO E ACCESSO AL MERCATO DEL CINEMA MIGRANTE IN ITALIA

Maria Francesca Piredda

Recently a series of films made by immigrants to Italy have emerged. These nevertheless remain marginal to the national industry, in part as Italy has no centralized policies that support the development of a "new Italian cinema" legally. This affects the production/distribution strategies and representational modes of migration cinema. This essay focuses on "MigrArti", a call opened by MiBACT in 2015, which promotes creative initiatives in the fields of cinema, music, theatre and art, enabling migrants to introduce their traditions and their values in Italian society and culture. The objective is threefold: to question the concept of "Italian cinema" in relation to cultural shifts; to provide a picture of the funding of migrant cinema in Italy; to analyse the structure of the "MigrArti" call, in order to understand which subjects, production/distribution models and themes gain support, and why.

KEYWORDS

MigrArti Call for entries; Migrant Cinema; Public film financing; Italian film industry; New Italian cinema

DOI

10.13130/2532-2486/10813

1. Il cinema accentato italiano

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del secolo scorso l'Italia, in ritardo rispetto ad altri Paesi occidentali, vede emergere una memoria postcoloniale in letteratura e nel dibattito culturale grazie a scrittori e intellettuali italiani e delle ex colonie. Il termine "postcoloniale" è utilizzato «to explore the historical continuum and cultural genealogy that link the colonial past to the contemporary Italy»[1], in un momento storico in cui il Paese, da terra di emigranti, comincia a essere soprattutto meta per immigrati. Proprio la (im)migrazione diventa un tema cruciale nel dibattito sul postcoloniale italiano, perché da un lato viene letta come la conseguenza inevitabile del nostro colonialismo e dall'altra rimette in atto e perpetua logiche colonialiste in epoca contemporanea. Si tratta – è quasi scontato dirlo – di un momento cruciale nella percezione della e nella riflessione sull'identità nazionale.

[1] Lombardi-Diop; Romeo, 2012: 1-2.

Contemporaneamente ai cambiamenti sociali e alla riflessione teorica, si sviluppa un'ampia produzione audiovisiva sulla migrazione. Inizialmente il tema è affrontato da registi italiani che non l'hanno mai esperita in prima persona (penso ai casi, solo per citarne alcuni, di *Pummarò*, 1990, di Michele Placido e *Lamerica*, 1994, di Gianni Amelio), mentre quasi inesistente può dirsi la produzione di autori di origine non italiana o di seconda generazione[2]. A partire dall'inizio del nuovo millennio e in particolare negli ultimi dieci anni, tuttavia, si è fatta strada una produzione filmica e audiovisiva realizzata da soggetti residenti in Italia ma di origine straniera (immigrati, seconde e terze generazioni) che è oggetto di un crescente interesse[3] e che, tuttavia, resta ai margini dell'industria nazionale, sia rispetto alla possibilità di accedere ai finanziamenti pubblici sia rispetto agli spazi di visione. Tra i casi più interessanti possiamo ricordare *Io sto con la sposa* (2014) di Antonio Augugliaro, Gabriele del Grande, Khaled Soliman al Nassiry, e *Per un figlio* (2017) di Suranga Deshapriya Katugampala.
Di fronte a prodotti di questo tipo la riflessione teorica più attenta ammette i propri limiti analitici, perché frutto di griglie interpretative e metodi di analisi eurocentrici[4]. I contributi fondativi di Hamid Naficy[5] e Laura Marks[6] hanno delineato i caratteri estetici, linguistici e produttivi degli audiovisivi realizzati da soggetti diasporici. Essi infatti si caratterizzerebbero per

> […] l'utilizzo, imposto o voluto, di strategie di produzione interstiziali, che fanno della precarietà e dell'improvvisazione importanti quanto inevitabili elementi di connotazione; la pratica di linguaggi cinematografici nella maggior parte dei casi ibridi che, per contingenza o per scelta esplicita, mettono in discussione codici narrativi dominanti ed esprimono in modo più ravvicinato l'esperienza di rottura e di frammentazione generata dal processo migratorio; ed infine, la definizione da parte dei registi stessi della propria opera come marginale, delocalizzata, in posizione di opposizione rispetto al canone cinematografico su cui si fonda l'immaginario identitario nazionale.[7]

Tuttavia, tali caratteristiche sembrano incorrere nel rischio di avvalorare, anziché negare, logiche ghettizzanti, in quanto sanciscono come inevitabile per i prodotti dei soggetti migranti e diasporici la non appartenenza alle logiche di mercato *mainstream*, e quindi l'espressione di codici linguistici "contrari" e la presenza solo su terreni produttivi e distributivi interstiziali[8].
Di fatto, fa notare Alessandro Jedlowsky, il quadro è più complesso. In Italia, per esempio, accanto a registi di origine straniera, come Ferzan Özpetek e Rachid Benhadij, che legano il proprio lavoro a strutture di produzione e a codici

[2] Tra le eccezioni *L'albero dei destini sospesi* (1997) di Rachid Benhadj e *Permesso di soggiorno* (1998) di Mohammed Hammoussi.
[3] Molto ampia la bibliografia al riguardo. Si rimanda, tra gli altri, a: Bond; Bonsaver; Faloppa, 2015; Cati; Piredda, 2015; Cincinelli, 2009 e 2012; De Franceschi, 2013, 2017 e 2018a; Duncan, 2008; Gianturco; Peruzzi, 2015; Jedlowsky, 2011; O'Healy, 2002 e 2010; Polato, 2014 e 2017; Schrader; Winkler, 2013; Zagarrio, 2012.
[4] Shohat; Stam, 1994; Stam, 2005.
[5] Naficy, 2001.
[6] Marks, 2000.
[7] Jedlowsky, 2011: 71.
[8] Nel 2005 Naficy suggerisce la necessità di parlare di un genere cinematografico indipendente transnazionale. Cfr. Naficy, 2005: 239-268.

narrativi ed estetici che fanno parte della produzione cinematografica italiana *mainstream*, osserviamo la presenza di registi più sperimentali (come Theo Eshetu), che utilizzano codici estetici e narrativi ibridi, documentaristi, il cui lavoro ha una forte valenza politica (come Dagmawi Yimer) e, infine, una produzione più commerciale, orientata soprattutto al pubblico della diaspora (come è quella nigeriana, detta Nollywood)[9].

Per meglio definire questo quadro ci sarebbe bisogno – suggerisce Leonardo De Franceschi – di un transnazionalismo critico che si interroghi sul posto e sul ruolo della produzione diasporica a tutti i livelli del nazionale[10]. Si tratta, in sintesi, di ripensare la stessa nozione di "italianità", di «sollecitare una nozione d'identità insieme teoria della differenza e delle differenze»[11], che renda conto di una Italia multietnica non solo in tempi recenti.

La questione investe sia il ruolo che le immagini ricoprono nella riflessione e messa in discussione della relazione tra comunità di origini diverse entro lo stesso tessuto nazionale[12], sia la capacità delle pratiche e dei prodotti audiovisivi di sollecitare risposte a livello politico, di attestare una presenza, di richiedere accesso a spazi di espressione e di visione[13]. Mi sembra infatti fruttuoso ragionare non tanto (o non solo) sui temi veicolati dai prodotti audiovisivi legati alla migrazione e/o realizzati da soggetti di origine straniera, quanto sulle logiche produttive e distributive a cui essi rispondono. In questo senso, il presente contributo intende interrogarsi sulle forme di finanziamento pubblico che in Italia sono destinate al sostegno di produzioni audiovisive legate al tema della migrazione e, in particolare, a registi di origine straniera. È innegabile, infatti, come ottenere il finanziamento statale sia un implicito atto di riconoscimento di appartenenza al corpo sociale del Paese e come, d'altra parte, ciò condizioni la scelta dei temi, dello stile, dei linguaggi da adottare[14]. Come, insomma, sia un'arma a doppio taglio poiché, nell'attestare un'iscrizione, rischia di promuovere l'omologazione.

L'intenzione di questo contributo è pertanto, da un lato, approfondire la relazione che intercorre tra finanziamento all'audiovisivo e cittadinanza, con particolare riguardo per il contesto italiano; dall'altra calare le riflessioni di ordine più generale sull'analisi del bando del MiBACT *MigrArti*, avviato nel 2015 e recentemente chiuso, per capire come esso sia cambiato nel corso delle edizioni, quali soggetti, modelli produttivi e distributivi abbia favorito, in vista di quali temi e fini.

[9] Jedlowsky, 2011: 70.

[10] De Franceschi, 2017: 78-80.

[11] Polato, 2013: 144.

[12] «[…] come siamo visti condiziona in parte come siamo trattati; come trattiamo gli altri dipende dal modo in cui li vediamo e questa visione deriva dalla rappresentazione». Dyer, 2004: 11.

[13] Si vedano a questo proposito le riflessioni rispetto al concetto di cittadinanza visuale in Telesca, 2013, e Köhn, 2016. Per una ricostruzione del dibattito si veda De Franceschi, 2018a: 11-22.

[14] È quanto emerge chiaramente dalla disamina degli effetti del Decreto Urbani sulla produzione del cinema italiano in Cucco; Manzoli, 2017.

II. Nazionalità, cittadinanza e finanziamento alla cultura

Da diverso tempo e a più livelli l'Unione Europea ha sostenuto la necessità di finanziare progetti artistici in grado di promuovere la "diversità", facendo del "dialogo interculturale" un'espressione chiave delle strategie di coinvolgimento delle comunità migranti nei Paesi ospitanti[15]. «The challenge for participatory art projects is then to involve migrants and refugees in the very design, organisation and implementation of these projects»[16], superando l'idea per la quale il migrante deve essere sempre oggetto e mai soggetto del discorso. Alla base si radica la convinzione che le arti possano creare un terreno in cui persone con background culturali differenti interagiscano, imparando gli uni dagli altri e dalla propria esperienza.

Rispetto al settore cinematografico, l'Unione Europea ha varato negli ultimi trent'anni diversi programmi di finanziamento a sostegno della produzione, distribuzione e promozione dell'audiovisivo: Europa Cinemas[17] (1992) ed Europa Creativa (2014)[18] – per citarne alcuni – supportano progetti in ambito filmico volti alla valorizzazione dell'identità e del dialogo interculturale in Europa[19]. Ciò che accomuna tutte queste forme di finanziamento, tuttavia, sembra essere una nozione essenzialista e astorica di identità europea, concepita come un'entità monolitica, compatta, laddove – mette in evidenza la letteratura del settore[20] – i progetti finanziati fanno spesso capo a soggetti di origine non europea o lasciano emergere un'Europa multietnica, divisa nei numerosi localismi che la globalizzazione odierna ha acuito anziché tacitare[21]. Étienne Balibar denuncia, infatti, come uno degli ostacoli maggiori alla costruzione della cittadinanza europea sia l'istituzione di uno statuto di "apartheid" per gli immigrati: ossia l'Unione Europea eleva i cittadini nazionali dei Paesi membri alla condizione di "cittadini europei" attraverso un processo di esclusione e di "abbassamento" dei non-cittadini, in particolare i migranti residenti in maniera stabile ma non "naturalizzati", ossia

[15] Si vedano a questo proposito Commission of the European Communities, 2007 e Council of Europe, 2008, nonché la designazione del 2008 quale European Year of Intercultural Dialogue. Nel 2010 i ministri della Cultura degli Stati membri hanno dichiarato il dialogo interculturale una priorità del Work Plan for Culture 2011-2014 e tale esso è rimasto anche nel successivo Work Plan for Culture 2015-2018.

[16] European Union, 2017: 17.

[17] Nato grazie al sostegno finanziario del Programma MEDIA e del CNC francese, è il primo network di sale cinematografiche che programmano un numero significativo di film europei non-nazionali e organizzano attività promozionali relative a film europei per un pubblico giovane. www.europa-cinemas.org (ultima visita: 27 agosto 2019).

[18] Europa Creativa è un programma quadro dedicato al settore culturale e creativo per il 2014-2020, composto da due sottoprogrammi (Sottoprogramma Cultura e Sottoprogramma MEDIA) e da una sezione transettoriale (fondo di garanzia per il settore culturale e creativo + data support + piloting) che ha due obiettivi generali: promuovere e salvaguardare la diversità linguistica e culturale europea; rafforzare la competitività del settore culturale e creativo per promuovere una crescita economica intelligente, sostenibile e inclusiva; www.europacreativa-media.it/europa-creativa (ultima visita: 27 agosto 2019).

[19] Parvulescu; Pitassio, 2018 e Pauwels; Loisen, 2016.

[20] «It is ironic that a pan-European fund with a mandate to "promote European identity" with references to "a single culture" often gives its support to films that foreground rather than obliterate cultural differences». Cfr. Jäckel, 2015: 65. Si veda anche Jäckel, 2010; Rings, 2016; Wayne, 2002; Wood, 2007.

[21] Sulla difficoltà di definire in maniera univoca il cinema europeo si vedano anche Elsaesser, 2005: 13-31 e De Pascalis, 2015: 11-19.

privi di diritti, soprattutto politici[22]. Questo nonostante la migrazione contemporanea non sia altro che l'esito più recente di un fenomeno che ha origine nei secoli addietro e che ha avuto – vuoi anche per la maggiore visibilità legata ai mezzi di comunicazione di massa – un'impennata allo sgretolarsi degli imperi coloniali. Le disposizioni relative al settore mediale a livello europeo e – vedremo – su base nazionale non fanno che normare un fenomeno che di fatto è già in atto da tempo e di cui stentiamo ad ammettere gli esiti, come se invece esso si stesse verificando solo in questo momento. L'impressione, insomma, è che i progetti di finanziamento applichino un linguaggio che è in partenza inadeguato, anacronistico, rispetto alla realtà dei fatti[23].
Se caliamo il discorso sul piano nazionale noteremo come il paradosso per il quale autori e progetti di origine straniera debbano fare i conti con una politica di finanziamento su base identitaria, per non dire etnica, è piuttosto frequente. Di fatto, come fa notare Leonardo De Franceschi,

> […] solo in Francia e in Gran Bretagna, e proprio in questi ultimi quindici anni, possiamo dire che si stia compiendo quella sorta di circolo virtuoso che ha portato dall'emergenza di un filone sui temi dell'immigrazione, all'ascesa sulla scena internazionale di registi postmigranti, passando per l'avvento di una prima onda di produzioni diasporiche (il *cinéma beur* in Francia, il *Black British Cinema* nel Regno Unito).[24]

Questo perché, seppure in maniera diversa, i due Paesi hanno attuato politiche a sostegno dei registi di origine straniera, di fatto equiparandoli ai nativi europei. Non solo: questi registi sono ammessi nei consigli direttivi delle istituzioni preposte alla gestione dell'industria cinematografica e i *broadcasters* televisivi ne trasmettono le opere, andando a intercettare un pubblico sempre più multietnico[25]. Riguardo all'Italia, il quadro non è altrettanto promettente. Un'indagine del 2015 sullo stato delle politiche per la diversità dei media e dell'editoria di diversi Paesi europei (Croazia, Francia, Regno Unito, Paesi Bassi, Spagna, Svezia, oltre all'Italia) lascia emergere come il servizio pubblico televisivo italiano, la RAI, sia in ritardo rispetto a emittenti radiotelevisive pubbliche e private europee nella promozione della diversità sia nella programmazione sia nella composizione delle proprie risorse umane. E come solo dal 2013 il campione di rilevazione dell'Auditel si sia arricchito di un certo numero di individui di origine straniera[26]. Per quanto concerne la produzione audiovisiva, ciò che Mariagiulia Grassilli scriveva nel 2008 sembra ancora valido:

> Italy still needs to seriously consider policies for diversity and equal opportunities in the field of culture, which would offer space for "accented film-makers" to express themselves. Otherwise the migrant in Italian cinema will

[22] Balibar, 2004: 202-213 e Balibar, 2007: 17-18. Si veda anche Balibar, 2012.
[23] Harvey, 2018.
[24] De Franceschi, 2017: 88.
[25] Jäckel 2010 e 2015; Grassilli, 2008.
[26] Meli, 2015.

> remain exoticised, orientalised, stereotyped, analysed through a primitive anthropological style or demonised through still-too-simplistic TV reportage . . . the *bon savage* or *l'uomo nero*.[27]

Da qui due scenari che per molti anni hanno segnato la produzione di registi di origine straniera o di seconda generazione: «If a film-maker is embraced by the Italian cinema industry (public funding and broadcasting support), he or she risks losing their essence by becoming Italian in order to respect the criteria and requirements of nationality». È il caso, continua Grassilli, di registi come Özpetek. «If instead a film-maker is determined to keep his/her "accent", he/she will probably not receive support and therefore risks not having a film-making life»[28].
La disamina degli effetti del vecchio Decreto Urbani sul cinema italiano fatta da Giacomo Manzoli e Andrea Minuz mette in evidenza come «praticamente tutti i registi (e tutti gli sceneggiatori) dei film sono italiani da più generazioni e di razza caucasica»[29] – con ricadute, facilmente intuibili, sulla costruzione degli immaginari narrativi[30] – e lo scenario non sembrerà cambiare con la nuova Disciplina del Cinema e dell'Audiovisivo (Legge 14 novembre 2016, n. 220). Entrambe le leggi, infatti, partono dal presupposto che il finanziamento pubblico dell'opera audiovisiva possa essere erogato solo alle produzioni che abbiano nazionalità italiana o europea: ossia, il finanziamento è legato, tra gli altri parametri (location e set, sede della postproduzione, residenza fiscale), alla cittadinanza del cast e della troupe (art. 5). Sono dunque esclusi i soggetti di origine straniera e le seconde generazioni che ancora non dispongono della cittadinanza. Tuttavia, il DPCM dell'11 luglio 2017 dal titolo *Disposizioni per il riconoscimento della nazionalità italiana delle opere cinematografiche ed audiovisive* precisa come, in assenza di cittadinanza italiana o europea, sono suscettibili di valutazione i progetti che coinvolgano cineasti con residenza fiscale in Italia[31].
Correttivi di questo tipo sono stati possibili anche grazie alla campagna, nata nel 2016, del collettivo #peruncinemadiverso. Nel loro manifesto, i promotori avanzano la richiesta di alcune modifiche di quello che diventa il disegno legge S. 2287. La prima riguarda una maggiore esplicitazione del principio di pluralismo cui si dovrebbe attenere l'offerta cinematografica italiana (art. 3), ossia varare espressamente "politiche della diversità". La seconda, invece, concerne l'equiparazione del soggiorno di lungo periodo e della residenza abituale alla cittadinanza

[27] Grassilli, 2008: 1252. Si veda anche quanto, già agli inizi del nuovo millennio, metteva in evidenza Giuseppe Gariazzo rispetto al sistema produttivo italiano (Gariazzo, 2000: 205-213).
[28] Grassilli, 2008: 1251-1252.
[29] Manzoli; Minuz, 2017: 194.
[30] «[…] il personaggio "straniero", o per cittadinanza o per etnia, è sempre messo in scena come problematico, come espressione di un problema specifico legato alla propria condizione anomala e mai come "normale personaggio", indipendentemente dal colore della pelle o dalla provenienza. Il fenomeno è interessante perché, da un altro punto di vista, buona parte di questi film sono costruiti proprio attorno ad un'intenzione esplicita di diffusione di una sensibilità antirazzista, inclusiva, di promozione dell'integrazione. […] l'immigrato pare sempre presente per significare una condizione di disagio, un problema sociale di cui egli si trova ad essere simbolo. L'immigrato o lo straniero, insomma, è sempre un "diversamente abile"». Manzoli; Minuz, 2017: 196-197.
[31] Il decreto è consultabile alla pagina web www.cinema.beniculturali.it/Notizie/4476/93/pubblicato-sulla-g-u-il-d-p-c-m-11-luglio-2017-sul-riconoscimento-della-nazionalit%C3%A0-italiana/ (ultima visita: 27 agosto 2019).

per quanto concerne la definizione della nazionalità delle opere (artt. 5 e 12)[32]. Le due modifiche, che sembrerebbero legate a sole ragioni etiche, hanno invece un evidente portato economico e politico: il confronto con mercati dell'audiovisivo più ricchi di quello italiano (Francia, Regno Unito, Stati Uniti) mostra come la limitata attrattività delle produzioni nazionali sul mercato interno ed estero sia anche determinata da uno scollamento tra i soggetti e le narrazioni finanziate da un lato, e l'identità e le aspettative del pubblico dall'altro. Sempre su questa linea si muovono, nel periodo in cui scriviamo, le richieste del Collettivo N, «una rete di filmmakers, interpreti e autori/autrici, perlopiù afrodiscendenti, intenzionati ad aprire un tavolo di confronto a tutto campo su italianità, narrazioni e industry»[33]. Attivi soprattutto sulla rete, i membri del Collettivo N si adoperano per un'apertura del mercato italiano a soggetti di origine straniera, in primis nella forma del finanziamento e poi nell'attività di consulenza a professionisti alle prime armi. Essi mettono bene in evidenza ciò che Grassilli sottolineava già dieci anni fa, ossia che i soggetti diasporici sono costretti, per poter lavorare nell'industria italiana, a cristallizzare la propria identità sull'esperienza della migrazione, anche se magari non è stata da loro esperita in prima persona perché nati e cresciuti in Italia.

Nel dicembre del 2017 è stato presentato il Cosmopolis 2G Film Award, un «contest di cinema e video per giovani filmmaker e artisti di seconda generazione»[34]. Il progetto è ideato dall'associazione culturale romana Cine Detour e sostenuto da SIAE e MiBACT nell'ambito del bando *Sillumina - Copia privata per i giovani, per la cultura* e ha visto la partecipazione, tra gli altri, di un cortometraggio vincitore della seconda edizione di *MigrArti* (*La consegna*, 2017, di Suranga Deshapriya Katugampala). Un altro piccolo segnale di attenzione, da parte del Governo, per un maggiore pluralismo dell'offerta cinematografica nazionale. Esistono anche forme non statali di finanziamento al cinema migrante. Per esempio il Premio Mutti, istituito nel 2008 dall'Associazione Amici di Giana e Officina Cinema Sud-Est (in collaborazione con la Cineteca di Bologna e, in un secondo momento, con l'Archivio delle Memorie Migranti e il MiBACT) è rivolto a registi di origine non italiana residenti da almeno 12 mesi[35]. Il bando, consistente in un premio di 18.000 euro, si rivolge a progetti che «si ispirano a una visione partecipata e dinamica della cultura contemporanea e che dimostrino una spiccata sensibilità per il tema della diversità e dell'inclusione sociale»[36]. Un rapido sguardo ai progetti vincitori nel corso delle edizioni mostra come le vicende presentate riguardino quasi sempre il viaggio di migrazione dalla terra natia all'Italia oppure l'incontro (o lo scontro) tra la cultura d'origine e quella italiana. È lecito chiedersi quanto il Premio, in un certo senso, spinga i registi a "marcare l'accento" della propria opera, per utilizzare l'espressione di Naficy,

[32] Il testo completo del manifesto di #peruncinemadiverso (presentato nella forma di una petizione) è consultabile alla pagina web www.change.org/p/a-pietro-grasso-e-altri-per-una-legge-che-favorisca-pluralismo-diversit%C3%A0-e-opportunit%C3%A0-nelle-industrie-creative (ultima visita: 27 agosto 2019).

[33] De Franceschi, 2018b.

[34] De Franceschi, 2018a: 258.

[35] Sartori, 2018; www.cinefiliaritrovata.it/sostenere-il-cinema-migrante (ultima visita: 27 agosto 2019).

[36] L'ultimo bando è consultabile sul sito dell'Associazione Amici di Giana, alla pagina web www.amicidigiana.org/il-bando-c1r52 (ultima visita: 27 agosto 2019).

pur di ottenere il finanziamento. Tuttavia è doveroso sottolineare come il Premio Mutti sia una delle poche occasioni di finanziamento a produzioni senza cittadinanza italiana o residenza di lungo periodo[37], la cui importanza risulta pertanto notevole. Sugli stessi presupposti (e con le stesse problematicità) sembra muoversi anche il progetto *MigrArti* del MiBACT, che sarà oggetto di attenzione nelle pagine che seguono.

III. Il bando *MigrArti*

Nel dicembre del 2015 l'allora ministro del MiBACT Dario Franceschini lancia il progetto *MigrArti*, ossia un bando destinato al finanziamento di iniziative creative sviluppate negli ambiti del cinema, della musica, del teatro e dell'arte applicata in grado di «coinvolgere le comunità di immigrati stabilmente residenti in Italia, con una particolare attenzione ai giovani di seconda generazione che fanno ormai parte integrante dal punto di vista umano, economico, culturale e lavorativo del tessuto sociale del nostro Paese»[38]. Il progetto, che si è sviluppato in tre edizioni, prevede sin dalle origini due call: il bando Spettacolo, aperto a progetti di teatro, danza e musica; e il bando Cinema, rivolto al finanziamento di rassegne, cortometraggi e documentari. In entrambi i casi si mira alla valorizzazione e alla conoscenza delle popolazioni immigrate in Italia nonché allo sviluppo del confronto e del dialogo interculturale, secondo quanto richiesto dalle disposizioni europee in materia di integrazione e inclusione.

Premettiamo che il progetto complessivo ha certamente alcune debolezze che, tuttavia, riflettono la carenza normativa in termini di cittadinanza e di diritto al finanziamento già illustrata precedentemente. Per verificare quello che diversamente resta solo un assunto, l'analisi si concentrerà unicamente sul bando Cinema e, all'interno di questo, sulla produzione di progetti audiovisivi originali – cortometraggi, film di animazione, documentari, spot – e non sulle rassegne. L'idea generale è di illustrare il bando, così come è cambiato nel corso delle tre edizioni, soprattutto rispetto ad alcune voci: l'entità del finanziamento, la natura dei progetti finanziabili e dei soggetti che possono accedere al bando stesso, infine la visibilità delle opere. Da ultimo si prenderanno brevemente in considerazione l'identità dei soggetti proponenti e le forme di rappresentazione veicolate, per provare a verificare, appunto, se la pluralità culturale e la valorizzazione delle comunità immigrate siano state realmente perseguite e raggiunte.

Nel corso delle tre edizioni la struttura del bando ha subito diversi cambiamenti: essi sono indicativi sia del peso economico che il progetto ha assunto di volta in volta (quindi anche dell'interesse del MiBACT per il progetto complessivo), sia della quantità e qualità (relativamente ai progetti proposti) della risposta da parte degli interessati. In origine il bando Cinema prevede lo stanziamento di

[37] Un'altra vetrina è il workshop *Final Cut in Venice* entro la Biennale d'Arte Cinematografica, che offre l'opportunità di presentare film provenienti da tutti i Paesi africani e da Iraq, Giordania, Libano, Palestina, Siria «ancora in fase di produzione, a professionisti dell'ambito cinematografico, al fine di facilitarne la post-produzione e promuovere partnership di co-produzione nonché l'accesso al mercato». De Franceschi, 2018b.

[38] Dichiarazioni estrapolate dal sito ufficiale del progetto www.migrarti.it/migrarti-2018 (ultima visita: 27 agosto 2019).

400.000 euro (per un impegno di 800.000 euro complessivi, considerando anche il bando Spettacolo). La somma – ricavata dalle giocate del Lotto – intende finanziare la realizzazione di rassegne di film stranieri o a tema migratorio, convegni, corti della durata massima di 15 minuti sulla realtà migrante, infine spot della durata massima di 30 secondi sul tema dell'integrazione e della reciproca conoscenza[39]. La risposta al bando supera le attese dei suoi promotori[40]: giungono infatti 505 proposte, tra le quali si selezionano 24 progetti (7 rassegne, 16 corti, 1 spot e nessun convegno)[41]. Questi risultati portano a decisivi cambiamenti: per la seconda edizione vengono stanziati 750.000 euro per bando e non si finanziano più convegni; inoltre la categoria dei corti viene a sua volta suddivisa in corti di finzione, documentari e di animazione[42]. Le tre categorie dei corti restano invariate anche nel bando della terza edizione, sebbene la durata richiesta dei progetti documentari sia più breve[43]. Nella seconda edizione i progetti presentati sono meno numerosi – 214 – ma secondo gli organizzatori di qualità migliore; quelli vincitori sono 38 (12 rassegne, 11 corti di finzione, 11 documentari, 3 corti di animazione, 1 spot). Nell'ultima edizione pervengono 173 proposte e i vincitori sono 36 (9 rassegne, 11 corti di finzione, 15 documentari e 1 di animazione). Il numero minore di progetti presentati può essere legato anche al variare dei requisiti di ammissibilità al bando, che nel corso delle edizioni diventano sempre più dettagliati, segno di una maggiore oculatezza nell'erogazione del finanziamento, forse a seguito di progetti finanziati e mai realizzati, casi in merito ai quali il MiBACT non fornisce statistiche ma che molto probabilmente si sono verificati.

Oltre al cambiamento nel budget e nei progetti presentabili, un'altra modifica nel corso delle edizioni riguarda la natura dei soggetti che possono presentare domanda di finanziamento. La prima edizione si rivolge a enti pubblici e privati con sede legale in Italia e valuta positivamente – senza richiederlo come obbligatorio – un «rapporto di partenariato con uno o più organismi che svolgano attività di mediazione culturale sul proprio territorio da almeno 3 anni»[44]. Il bando della seconda edizione si fa più selettivo: sono ammessi società di produzione, istituti di formazione, scuole e accademie cinematografiche costituite da almeno un anno; inoltre si chiede obbligatoriamente che il proponente presenti domanda in partenariato con associazioni di comunità di immigrati stabilmente residenti in Italia, che prevedano nel loro statuto attività a carattere culturale, e/o con associazioni di seconda generazione, a meno che gli stessi promotori non appartengano già a queste categorie[45]. La terza edizione, infine, limita ai soli produttori cinematografici la possibilità di rispondere al bando e, cosa ancora più indicativa, specifica come il partenariato debba «avere carattere di co-progettualità ovvero di reale cogestione delle attività, prevedendo percorsi mirati di coinvolgimento delle comunità di immi-

[39] Bando *MigrArti* - Cinema, 2016: 1-2.
[40] Diverse informazioni sul progetto sono state tratte da un incontro con Paolo Masini, ideatore e coordinatore del progetto *MigrArti*, in data 11 maggio 2018.
[41] Report *MigrArti* 2016; www.migrarti.it/migrarti-1-edizione-2016 (ultima visita: 27 agosto 2019).
[42] Bando *MigrArti* - Cinema, 2017: 2.
[43] Bando *MigrArti* - Cinema, 2018: 11.
[44] Bando *MigrArti* - Cinema, 2016: 2.
[45] Bando *MigrArti* - Cinema, 2017: 3.

grati e di giovani di seconda generazione sul territorio sia sotto il profilo della fruizione che della partecipazione alle attività del progetto»[46]. Nel corso delle edizioni, quindi, il bando *MigrArti* cerca da un lato di ridurre la percentuale di progetti finanziati e mai realizzati, dando fiducia alle sole case di produzione più o meno avviate, dall'altro lato specifica la necessità di coinvolgere le comunità migranti e delle seconde generazioni perché non siano solo oggetto di rappresentazione, ma anche soggetti attivi nelle fasi ideative e realizzative. La scelta, tuttavia, di rivolgersi ai soli produttori cinematografici (non più le scuole e le accademie di cinema, per esempio) pone diversi dubbi rispetto alla reale possibilità per un migrante – magari senza esperienze precedenti e/o privo di contatti nell'industria cinematografica nazionale – di riuscire a rispondere al bando. Questo aspetto è tanto più vero nel caso di soggetti da poco in Italia o non ancora aventi i requisiti del bando, ossia una residenza stabile nel nostro Paese. D'altro canto è lecito chiedersi se i proponenti di origine italiana non si imbarchino in una sorta di "caccia allo straniero" pur di avere il requisito fondamentale, ossia il coinvolgimento di comunità immigrate, dando luogo a collaborazioni dettate dalla necessità del finanziamento e non da reali urgenze poetiche, sociali e politiche.

Anche un altro aspetto del bando manifesta una certa ambiguità e riguarda gli spazi di visibilità per i progetti vincitori, che si moltiplicano nel corso delle edizioni ma che non sembrano riuscire davvero a superare gli spazi interstiziali della distribuzione nazionale. La prima edizione del bando, infatti, prevede unicamente la vittoria del finanziamento per la realizzazione del progetto, appunto il Premio MigrArti. Tuttavia, vista la risposta inattesa in termini di partecipazione, si arriva a un accordo con la Biennale di Venezia per mostrare i progetti vincitori e premiarne due, sulla base del giudizio di una giuria presieduta da Ferzan Özpetek[47]. Dal bando 2017 si assiste a importanti cambiamenti: primo, il Premio MigrArti Venezia diventa un appuntamento stabile; secondo, i corti di animazione partecipano al Premio MigrArti Cartoon entro il Festival Internazionale di animazione televisiva e cross-mediale *Cartoons on the Bay*, festival legato alla RAI; terzo, nasce un premio – la Menzione Speciale Sceneggiatura Corti G2 – destinato alle sceneggiature di giovani di seconda generazione ancora in cerca di produttori e registi per la loro realizzazione[48]. Si tratta di iniziative che in effetti ampliano la visibilità del bando *MigrArti* a livello nazionale e internazionale, segnalandolo come buona pratica. Ma c'è chi avanza il sospetto che ogni nuovo spazio di visibilità sia conquistato per autocompiacere il MiBACT stesso, in un gioco spesso autoreferenziale. È quanto affermano, quasi nello stesso giorno, Mimma Gallina sul web magazine di cultura teatrale «Ateatro»[49] e, con toni decisamente più polemici, Claudio Cartaldo su «Il Giornale»[50].

Sotto il profilo degli spazi di visibilità le novità più interessanti dell'ultima edizione sono l'accordo con RaiCinema, in base al quale quest'ultima mette a disposizione gratuitamente e per un tempo limitato (30 giorni) i corti visti a

[46] Bando *MigrArti* - Cinema, 2018: 11.
[47] Report *MigrArti* 2016.
[48] Bando *MigrArti* - Cinema, 2017: 8-9.
[49] Gallina, 2018.
[50] Cartaldo, 2018. L'autore utilizza l'espressione «propaganda pro-migranti» rispetto alle intenzioni generali dal bando, perché esso risponderebbe a quel pensiero «secondo cui l'immigrazione è sempre un bene e mai un problema da affrontare, risolvere e gestire».

Venezia sulla propria piattaforma web[51] e acquista i diritti di uno dei corti per la messa in onda free TV e free VOD per il periodo di 3 anni[52]. Secondo, su imitazione di quanto già veniva fatto rispetto ai progetti del bando Spettacolo, l'edizione 2018 introduce il Premio Anno del Patrimonio Culturale *MigrArti* 2018, da assegnare al «cortometraggio che, nel raccontare storie di integrazione, ha saputo meglio rappresentare e valorizzare il Patrimonio Culturale Europeo»[53]. Terzo, *MigrArti* concede il proprio patrocinio a tutti i progetti che lo richiedono e che rispondono alla propria *mission*, ovviamente senza concedere il finanziamento[54]. Sebbene tali iniziative, come già anticipato, garantiscano maggiore visibilità ai progetti vincitori, costituiscono indubbiamente spazi liminali nel mercato audiovisivo italiano e dunque non sono in grado di intercettare un pubblico ampio e differenziato. Tale debolezza probabilmente è chiara anche ai creatori del bando, dal momento che a partire dalla seconda edizione, tra i criteri che determinano la selezione e la concessione dei contributi, ai proponenti viene richiesta la presentazione del piano distributivo in ambito festivaliero, televisivo o transmediale del proprio progetto[55].
Rispetto all'identità dei registi è evidente come la maggior parte dei prodotti sia stata proposta da nati in Italia e di origine italiana (con un rapporto pressoché costante di cinque registi italiani per ogni regista di origine straniera), sebbene si sia osservato un leggero incremento di progetti collaborativi tra nativi e non nativi italiani. Anche rispetto al gender, come è facile immaginare, prevalgono registi di sesso maschile: solo una regista di origine straniera ha vinto il bando nelle tre edizioni (Maryam Rahimi con *Mare nostrum*, 2016).
Altrettanto interessante è capire quali comunità straniere vengano maggiormente rappresentate: se la prima edizione raramente esplicita la provenienza dei soggetti protagonisti, anche in relazione ai temi più affrontati (per esempio la tragedia del viaggio per mare), la seconda e la terza vedono la prevalenza dell'Africa subsahariana e occidentale (in particolare il Senegal). Il dato assume valore se confrontato con le statistiche relative all'origine delle comunità straniere presenti in Italia: al 1 gennaio 2017, per esempio, la comunità di origine straniera più presente è quella romena, mentre il 40% dei cittadini non comunitari regolarmente soggiornanti in Italia proviene da quattro Paesi (Marocco, Albania, Cina e Ucraina) seguiti, con percentuali diverse, da Bangladesh, Ecuador, Egitto, Filippine, India, Moldavia, Nigeria, Pakistan, Perù, Senegal, Sri Lanka e Tunisia[56]. Il confronto permette di capire non solo, dunque, quali comunità siano maggiormente rappresentate nei progetti di *MigrArti* (cosa che spinge a chiedersi quali stereotipi su base etnica permangano rispetto all'idea di migrante) ma, di converso, quali siano assenti o sottorappresentate rispetto alla reale presenza sul nostro territorio (e dunque, a chiedersi perché questo

[51] raicinemachannel.it
[52] Bando *MigrArti* - Cinema, 2018: 16.
[53] Bando *MigrArti* - Cinema, 2018: 15.
[54] Bando *MigrArti* - Cinema, 2018: 17.
[55] Bando *MigrArti* - Cinema, 2017: 7.
[56] Per un'analisi dettagliata dei dati si veda la pagina web www.integrazionemigranti.gov.it/Attualita/Approfondimenti/Pagine/Le-comunita-migranti-in-Italia--Dati-al-primo-gennaio-2017.aspx (ultima visita: 27 agosto 2019). I dati restano pressoché invariati nel censimento ISTAT al 1 gennaio 2018, secondo l'elaborazione dati consultabile alla pagina web www.tuttitalia.it/statistiche/cittadini-stranieri-2018 (ultima visita: 27 agosto 2019).

accada). Indubbiamente il bando non ha responsabilità rispetto a questo dato: la rappresentatività di una comunità dipende anche dal momento storico (per esempio, non è un caso che nell'edizione del 2016 ci fossero più progetti aventi per protagonisti siriani visto il precipitare degli eventi in Siria), nonché dalla natura delle proposte effettivamente giunte. Una buona pratica, semmai, si sarebbe verificata se i responsabili del bando avessero potuto operare una selezione secondo il criterio della pluralità della rappresentazione delle comunità immigrate. È interessante notare, per esempio, come nell'edizione 2018 ci sia una cospicua presenza di progetti audiovisivi legati alla comunità cinese (*Krenk* di Tommaso Santi, *Le cose di domani* di Luca Lanzano e *Terre di mezzo* di Maria Conte), quasi assente nelle edizioni precedenti, senza che ciò tuttavia sembri legato a fattori politici, storici o sociali.

Rispetto, infine, ai temi maggiormente affrontati – che per ragioni di spazio qui solo accenneremo – è evidente come nell'edizione del 2016 prevalgano racconti legati alla "crisi migratoria" (9 progetti su 17), e come le edizioni del 2017 e del 2018 puntino l'attenzione sulle seconde generazioni e su esperienze felici di incontro culturale sul territorio italiano. In particolare uno dei temi caldi è quello relativo allo *ius soli* (si vedano i corti, per esempio, *La macchia*, 2017, di Luca Cusani, *L'incontro*, 2017, di Michele Mellara e Alessandro Rossi, *Nkiruka - Il meglio deve ancora venire*, 2017, di Silvia Luciani e Simone Corallini, *Io sono Rosa Parks*, 2018, di Alessandro Garilli, e *La gita*, 2018, di Salvatore Allocca), ossia l'acquisizione della cittadinanza di un dato Paese come conseguenza del fatto giuridico di essere nati sul suo territorio, indipendentemente dalla cittadinanza dei genitori. Come noto, negli ultimi anni l'Italia è stata scenario di un'accesa battaglia per l'approvazione legislativa dello *ius soli* in contrapposizione allo *ius sanguinis*, cioè la trasmissione alla prole della cittadinanza del genitore, tuttora in vigore. Se dunque nella prima edizione la rappresentazione del migrante tende a perpetuare l'idea di un soggetto sofferente, nelle successive si dà spazio a soggettività in grado di avviare processi di *self-empowerment* (si vedano *Il passo*, 2017, di Mohamed Hossameldin, *L'amore senza motivo*, 2017, di Paolo Mancinelli, *Vision with Ambition*, 2018, di Luciano Toriello o *Ius Maris*, 2018, di Vincenzo d'Arpe) oppure al tema del confronto intergenerazionale (come *Interno 4 Safari-Cirillo*, 2017, di Paolo Bianchini, *La consegna*, 2017, di Suranga Deshapriya Katugampala o *My Tyson*, 2018, di Claudio Casale). Lo spostamento di temi è sollecitato dallo stesso bando, che dal 2017 esplicita l'esigenza di portare all'attenzione esperienze positive di integrazione e in particolare di raccontare le seconde generazioni, nell'intento, sottolinea Paolo Masini, di costruire racconti alternativi rispetto allo "stato di emergenza" dichiarato e perpetuato dalla politica e dai media.

Resta il problema, tuttavia, dello sguardo con il quale tali racconti vengono costruiti: la maggioranza delle case di produzione e dei registi italiani condiziona inevitabilmente le forme di rappresentazione veicolate, sia da un punto di

vista narrativo che estetico. Su quest'ultimo aspetto, per esempio, è da notare come la richiesta di progetti che rientrino in categorie ben definite (finzione, documentario, spot) inibisca la creazione di opere innovative che nascono all'incrocio tra tecniche e linguaggi diversi e che, forse, meglio veicolerebbero espressioni culturali alternative[57].

IV. Conclusioni

L'analisi fin qui condotta mette in evidenza come il finanziamento pubblico italiano sia ancora incapace di operare in maniera adeguata e realistica rispetto a una presenza – in termini di soggetti creativi e di realtà produttive – lontana dall'idealtipo dell'italiano medio. Le poche iniziative contrarie e le battaglie sostenute soprattutto dai professionisti di origine straniera o dalle seconde generazioni per un superamento del concetto di "italianità" ancora legata a questioni somatiche e in grado, invece, di fare i conti con la nostra storia non sembrano capaci di operare un reale cambiamento, almeno fino a quando non sarà sospinto dallo Stato un concreto progetto culturale e politico di riconoscimento di una identità comune nella diversità.

La cancellazione del progetto *MigrArti*, a fine novembre 2018, sembra una conferma ulteriore di quanto tale percorso sia lontano dal prendere forma. Indubbiamente il finanziamento pubblico è fortemente condizionato dall'appartenenza politica di chi governa il Paese. Ne è riprova che all'annuncio del mancato rinnovo di *MigrArti* siano state numerose le voci indignate, soprattutto in rete[58], che hanno accusato non tanto il titolare del dicastero (nel frattempo divenuto "MiBAC"), il 5 Stelle Alberto Bonisoli, quanto Lucia Borgonzoni, senatrice della Lega e sottosegretario con delega all'audiovisivo. A lei si attribuisce la scelta di cancellare il progetto perché espressamente contrario al disegno politico della coalizione di maggioranza, che ha fatto del negato sostegno ai nuovi migranti uno dei suoi cavalli di battaglia. Lucia Borgonzoni ha replicato che «*MigrArti* è stato uno dei progetti speciali con cui il ministero ha cercato di portare all'attenzione un tema di rilevanza sociale», tanto che «nel 2018 è partito il progetto *Cineperiferie* al fine di approfondire, attraverso cinema e audiovisivo, le tematiche della marginalità delle periferie urbane», e il prossimo tema di interesse sarà la violenza sulle donne e sul femminicidio[59]. L'ideatore del progetto, Paolo Masini, dà comunicazione immediata della cancellazione di *MigrArti* sulla propria pagina Facebook il 26 novembre 2018 e con toni più polemici il 27 novembre[60], promettendo che *MigrArti* continuerà altrove, in altro modo. In poco tempo il sito dell'iniziativa cambia pelle: non

[57] Gli unici progetti davvero innovativi, in questo senso, sembrano *No Borders* (2016) di Haider Rashid, primo documentario italiano girato in realtà virtuale a 360°, *Jululu* (2017) di Michele Cinque, una sorta di musical sul sistema del caporalato, *L'amore senza motivo* (2017) di Paolo Mancinelli, che unisce riprese dal vero, animazione e immagini di repertorio, e *Io sono Rosa Parks* (2018) di Alessandro Garilli, girato nel museo MAXXI di Roma e strutturato come se fosse una grande installazione fotografica.

[58] Miliani, 2018; Nozzoli, 2018; Porcheddu, 2018.

[59] AGCult.it, 2018.

[60] Scrive: «Stanno provando ad ucciderlo perché è l'antidoto alle politiche dell'odio con cui hanno vinto. E con le quali stanno annientando il Paese... Ma non si ferma il vento con le mani. *MigrArti* va avanti. Malgrado loro... ».

più promosso dal MiBAC, ma si parla del sostegno di finanziamenti privati, sebbene non meglio specificati. Ormai – scrive Masini – i semi del progetto sono stati gettati e l'esperienza ha creato nuove relazioni, il desiderio di continuare, una cultura del reciproco rispetto. I prossimi mesi confermeranno o meno queste parole.

Volendo trarre un bilancio, l'analisi qui condotta mette in evidenza come, pur alla luce di alcuni limiti – per esempio il vincolo relativo all'accesso al bando per i non stabilmente residenti e per le istituzioni non costituite nella forma di case di produzione – *MigrArti* abbia avuto l'indiscusso merito di costituire un'importante occasione di riflessione e di messa in atto di iniziative creative che hanno superato l'idea di integrazione nei termini dell'assimilazione dell'altro, spingendo verso la reciproca comprensione delle differenze culturali. La cancellazione del progetto avrebbe avuto senso solo se avesse significato il riconoscimento dell'inutilità di spazi di espressione e di visione per i soggetti di origine non italiana o per le seconde generazioni, in presenza cioè di un unico finanziamento pubblico, quello al cinema italiano, senza ulteriore specificazione. Ma purtroppo il clima politico sembra guidato da altre considerazioni, e temiamo che sia ancora lunga la strada che porti a questo cambiamento.

Tavola delle sigle

CNC: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée
DPCM: Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri
ISTAT: Istituto Nazionale di Statistica
MiBAC: Ministero per i Beni e le Attività Culturali
MiBACT: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
RAI: Radiotelevisione Italiana
SIAE: Società Italiana degli Autori ed Editori

Riferimenti bibliografici

AGCult.it
2018, *MigrArti, Borgonzoni: Polemica sterile, non sono progetti strutturali*, «AGCult.it», 27 novembre 2018.

Balibar, Étienne
2004, *Noi cittadini d'Europa? Le frontiere, lo stato, il popolo*, Manifestolibri, Roma.
2007, *Introduzione*, in Enrica Rigo, *Europa di confine. Trasformazioni della cittadinanza dell'Unione allargata*, Meltemi, Roma 2007.
2012, *Cittadinanza*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bond, Emma; Bonsaver, Guido; Faloppa, Federico (eds.)
2015, *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Lang, Oxford/Bern.

Cartaldo, Claudio
2018, *Paghiamo 1,5 milioni di euro per finanziare film sui migranti*, «Il Giornale», 4 gennaio 2018; www.ilgiornale.it/news/cronache/paghiamo-15-milioni-euro-finanziare-film-sui-migranti-1479817.html (ultima visita: 27 agosto 2019).

Cati, Alice; Piredda, Maria Francesca
2015, *Racconti dal mare. La difficile rappresentazione del Sé nelle testimonianze mediali dei migranti*, in Federica Villa (a cura di), *Tracciati autobiografici tra cinema, arti e media*, «Bianco e Nero», a. LXXVI, n. 582-583.

Cincinelli, Sonia
2009, *I migranti nel cinema italiano*, Kappa, Roma.
2012, *Senza frontiere. L'immigrazione nel cinema italiano*, Kappa, Roma.

Commission of the European Communities
2007, *European Agenda for Culture in a Globalizing World*, Brussels.

Council of Europe
2008, *White Paper on Intercultural Dialogue: "Living Together as Equal in Dignity"*, Council of Europe, Strasbourg.

Cucco, Marco; Manzoli, Giacomo (a cura di)
2017, *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna.

De Franceschi, Leonardo (a cura di)
2013, *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma.
2017, *Lo schermo e lo spettro. Sguardi postcoloniali su Africa e afrodiscendenti*, Mimesis, Milano.
2018a, *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*, Aracne, Roma.
2018b, *Venezia 75. Sfumature di nero in Laguna*, «CinemAfrica», 31 agosto 2018.

De Pascalis, Ilaria Antonella
2015, *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali*, Bulzoni, Roma.

Duncan, Derek
2008, *Italy's Postcolonial Cinema and its Histories of Representation*, «Italian Studies», vol. 63, n. 2, 2008.

Dyer, Richard
2004, *Dell'immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Kaplan, Torino.

Elsaesser, Thomas
2005, *Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press.

European Union
2017, *How Culture and the Arts Can Promote Intercultural Dialogue in the Context of the Migratory and Refugee Crisis*, Publications Office of the European Union, Luxembourg.

Gallina, Mimma
2018, *Il bando MigrArti 2018: buon anno ai nuovi italiani*, «Ateatro», 3 gennaio 2018; www.ateatro.it/webzine/2018/01/03/il-bando-migrarti-2018-buon-anno-ai-nuovi-italiani (ultima visita: 27 agosto 2019).

Gariazzo, Giuseppe
2000, *Italia anno zero zero*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il cinema europeo del métissage*, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema/Il Castoro, Pesaro 2000.

Gianturco, Giovanna; Peruzzi, Gaia (a cura di)
2015, *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*, Junior, Parma.

Grassilli, Mariagiulia
2008, *Migrant Cinema: Transnational and Guerrilla Practices of Film Production and Representation*, «Journal of Ethnic and Migration Studies», vol. 34, n. 8, 2008.

Harvey, James
2018, *Nationalism in Contemporary Western Europe Cinema*, Palgrave Macmillan, London.

Jäckel, Anne
2010, *State and Other Funding for Migrant, Disporic and World Cinemas in Europe*, in Daniela Berghahn, Claudia Sternberg (eds.), *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.

2015, *Changing the Image of Europe? The Role of European Co-Productions, Funds and Film Awards*, in Mary Harrod, Mariana Liz, Alissa Timoshkina (eds.), *The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*, I.B. Tauris, London 2015.

Jedlowsky, Alessandro
2011, *Una nuova voce nel cinema italiano? L'emergenza di forme di cinema migrante in Italia*, in Vanessa Lanari (a cura di), *Camera Africa. Classici, noir, Nollywood e la nuova generazione del cinema delle Afriche*, Cierre, Verona 2011.

Köhn, Steffen
2016, *Mediating Mobility. Visual Anthropology in the Age of Migration*, Columbia University Press, New York.

Lombardi-Diop, Cristina; Romeo, Caterina (eds.)
2012, *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Palgrave Macmillan, New York.

Manzoli, Giacomo; Minuz, Andrea
2017, *Le forme simboliche: sintassi, semantica e pragmatica dell'interesse culturale*, in Marco Cucco, Giacomo Manzoli (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2017.

Marks, Laura
2000, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham/London.

Meli, Anna (a cura di)
2015, *Europa, media e diversità. Idee e proposte per lo scenario italiano*, Associazione Carta di Roma, FrancoAngeli, Roma/Milano.

Miliani, Stefano
2018, *MigrArti, in nome della xenofobia Bonisoli affossa la cultura multietnica*, «Globalist.it», 28 novembre 2018.

Naficy, Hamid
2001, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Oxford/Princeton.

2005, *Spazi fobici e panici liminali. Il genere cinematografico indipendente transnazionale*, in Federica Giovannelli (a cura di), *Frontiere. Il cinema e le narrazioni dell'identità. Nazione, sesso, gender, razza tra tradizione e traduzione*, Bulzoni Editore, Roma 2005.

Nozzoli, Ginevra
2018, *Il governo gialloverde cancella MigrArti: niente più fondi a teatro e cinema interculturale*, «RomaToday», 10 dicembre 2018.

O'Healy, Aine
2002, *Race, Ethnicity, and the Dream of Multiculturalism: From "Pummarò" to "L'articolo 2"*, «Romance Languages Annual», vol. 12, 2002.

2010, *Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema*, «California Italian Studies», vol. 1, n. 1, 2010.

Parvulescu, Constantin; Pitassio, Francesco
2018, *Recent Quality Film and the Future of the Republic of Europe, «Studies in European Cinema»*, DOI: 10.1080/17411548.2018.1470598.

Pauwels, Caroline; Loisen, Jan
2016, *Leading by Examples? European Union Implementation of Cultural Diversity in Internal and External Audiovisual Policies*, «Javnost-The Public», vol. 23, n. 2, 2016.

Polato, Farah
2013, *Rachid, Theo, Dagmawi e gli altri. Voci e forme di un nuovo cinema*, in Leonardo De Franceschi (a cura di), *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma, 2013.

2014, *Il cinema, il postcoloniale e il nuovo millennio nel panorama italiano*, «Aut Aut», n. 364, ottobre-dicembre.

2017, *Where Are My Houses?*, «Cinéma&Cie», vol. 17, n. 28, Spring

Porcheddu, Andrea
2018, *Il Ministero toglie il finanziamento, ma MigrArti non vuole fermarsi*, «Gli Stati Generali», 10 dicembre 2018.

Rings, Guido
2016, *The Other in Contemporary Migrant Cinema. Imagining a New Europe?*, Routledge Taylor & Francis Group, New York/London.

Sartori, Giada
2018, *Sostenere il cinema migrante: 10 anni di Premio Mutti - AMM*, «Cinefilia ritrovata», 3 marzo 2018.

Schrader, Sabine; Winkler, Daniel (eds.)
2013, *The Cinema of Italian Migration*, Cambridge Scholars, Newcastle.

Shohat, Ella; Stam, Robert
1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York.

Stam, Robert
2005, *Teorie del film*, Dino Audino, Roma.

Telesca, Jennifer E.
2013, *Preface: What Is Visual Citizenship?*, «Humanity», Winter.

Wayne, Mike
2002, *Politics in Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas, Intellect*, Intellect Books, Portland.

Wood, Mary P.
2007, *Contemporary European Cinema, Hodder Arnold*, London.

Zagarrio, Vito (a cura di)
2012, *Italy In&Out: Migrazioni nel/del cinema italiano*, «Quaderni del CSCI», n. 8, 2012.