

Michele Mannoia

I rom al cinema: Emir Kusturica e Tony Gatlif

1. Il cinema come testimonianza socio-antropologica

In questo contributo punteremo l'attenzione sull'analisi di alcune rappresentazioni cinematografiche *del e sul* mondo rom. Il fine ultimo sarà quello di riflettere su talune questioni che chiamano in causa sia le relazioni tra questo popolo e la popolazione maggioritaria, sia le modalità con le quali vengono costruite e veicolate, proprio attraverso il cinema, le numerose maschere *dei e sui* rom. Queste riflessioni saranno affrontate tentando di trovare una sorta di terza via tra la "oggettività" (presunta) del dato sociologico e la soggettività di alcuni sguardi cinematografici, senz'altro meno scientifici, ma non per questo meno puntuali. Pur consapevoli che questa sorta di terza via non possa essere considerata, *strictu sensu*, un metodo scientifico, siamo altresì convinti che talune scritture filmiche, oltre a quello artistico, abbiano anche valore di preziose testimonianze di carattere antropologico e sociologico. Partendo da questo punto di vista, tenteremo di cogliere – attraverso lo sguardo grandangolare della cinepresa di Emir Kusturica e di Tony Gatlif – alcuni elementi significativi di quel "mondo di mondi"¹ costituito dai Rom, dai Sinti, dai Manouches, dai Romanichals e dai Kalè.² La sensibilità personale ed artistica di questi due cineasti ci consentirà di mettere in evidenza, sia i processi di marginalizzazione e di discriminazione agiti nei confronti della popolazione *romani* da parte della società maggioritaria, sia alcuni elementi antropologici utili alla comprensione dell'universo rom. In altri termini, guarderemo al cinema di Kusturica e di Gatlif considerandolo come un punto di vista privilegiato dal quale gettare uno "sguardo" più ampio e realistico non solo su queste figure archetipiche del disagio, ma anche, più in generale, sulla complessità del mondo *romani*.

Fallito il tentativo di sterminare gli "zingari" fisicamente,³ i paesi europei hanno messo in atto, nei loro confronti, un vero e proprio genocidio culturale attraverso il quale hanno tentato di cancellare ogni traccia della loro identità, costringendoli al silenzio, relegandoli al margine estremo della nostra società e condannandoli a vivere in «quel pozzo di piscio e cemento»⁴ rappresentato dalle pattumiere sociali che – con un termine più politicamente corretto – vengono definite "campi nomadi". Il ceto politico, europeo e nazionale, utilizzando strumentalmente la retorica dell'emergenza e della sicurezza urbana, con la complicità di gran parte dei mezzi di comunicazione di massa, ha continuato a diffondere nell'opinione pubblica i miti negativi sui rom. Così, le immagini delle *bidonville* sporche e fangose e quelle dei mendicanti "pigri" e "sfruttatori di bambini" sono diventate barriere insormontabili che hanno contribuito a separare i luoghi – sia fisici che simbolici – abitati dai rom e dai *gagè*⁵. In questo modo, i rom, pur essendo portatori di una cultura millenaria, vengono ancora oggi percepiti come individui senza passato, senza cultura e senza arte.

Va da sé che le rappresentazioni *del e sul* mondo rom che abbiamo scelto di discutere in questo contributo non possono che essere considerate per quello che sono: espressioni artistiche, visioni cinematografiche. Si tratta tuttavia di sguardi che, proprio in virtù della loro potenza visiva e comunicativa, diventano anche utili chiavi di lettura per comprendere la *romanipè*, ossia il sentire comune dell'identità rom. Vere e proprie scritture che consentono allo spettatore di entrare all'interno di quel mondo e di percepire l'esistenza di una cultura antica;

¹ L. PIASERE, *Un mondo di mondi. Antropologia delle culture Rom*, L'ancora, Roma 1999.

² Questi sarebbero gli etnonimi con i quali la popolazione romani si definisce, mentre il termine "zingaro" è un eteronimo dispregiativo.

³ Ci riferiamo alle persecuzioni subite dai rom e dai sinti durante il nazismo e il fascismo, rinviando a G. BOURSIER, *Sinti e Rom nel nazifascismo*, in AA.VV., a cura di, *Alla periferia del mondo. Il popolo dei Rom e dei Sinti escluso dalla storia*, Fondazione Roberto Franceschini, Milano 2003.

⁴ Si tratta di una strofa di un brano musicale di F. DE ANDRÈ dal titolo *Khorakhanè* contenuto nell'album *Anime Salve*, 1996.

⁵ *Gagè* è il termine con il quale i rom definiscono i non rom.

di comprendere meglio le ragioni della resistenza degli stereotipi e delle molteplici leggende metropolitane sugli “zingari”; di intravedere la possibilità di un incontro proficuo tra mondi (apparentemente) inconciliabili e di restituire la dignità ad un popolo volutamente occultato, forse perché al di fuori di quella «logica illogicità di un progresso il cui unico obiettivo è il profitto».⁶ Scritture che – ma questo è solo un auspicio – possono consentire allo spettatore di incontrare un rom e di riconoscerlo, innanzitutto, come uomo o come donna, non avendo più la presunzione di esprimere – lui e soltanto lui – il «punto di vista di Dio».⁷

Prima di procedere oltre, va fatta una doverosa precisazione. Non è nostra intenzione prendere parte al dibattito scientifico che analizza il nesso tra il cinema e la sociologia, né discutere dello stato dell'arte della sociologia del cinema e delle ragioni che ne rendono episodica e disorganica la letteratura, né tanto meno intendiamo ragionare sulle complesse interconnessioni tra cinema e ricerca sociologica. Per questi argomenti rimandiamo ad altri autorevoli esperti.⁸ Da parte nostra, ci limitiamo a sottolineare come soltanto di recente la sociologia si sia posta il problema di un confronto con la cinematografia come campo di indagine sociale.⁹ In questo contributo non affronteremo il tema della narrazione cinematografica, preferendo centrare la nostra attenzione sul cinema come documentazione antropologica; come testimonianza vera e propria di un tempo storico (che è il nostro), delle caratteristiche di un popolo (quello rom), delle difficoltà e delle possibilità dell'incontro (tra noi e i rom). Siamo cioè convinti non solo che il cinema rappresenti «la realtà attraverso la realtà»,¹⁰ ma anche che esso, pur non potendo essere considerato una rappresentazione documentata ed attendibile della realtà raccontata, sia tuttavia «una fonte storica necessaria»;¹¹ una valida testimonianza dello spirito del tempo, dei sentimenti, delle aspirazioni e delle tendenze della società.

2. I rom secondo Emir Kusturica

Passando dall'immagine metaforica del «pozzo di piscio e cemento»¹² alla visualizzazione realistica delle caratteristiche dei campi rom, prenderemo ora in considerazione alcune rappresentazioni cinematografiche che, nella visione di due cineasti di livello internazionale – Emir Kusturica e Tony Gatlif – ci accompagneranno all'interno dei campi e della cultura rom. Premesso che “i figli del vento” sono stati rappresentati cinematograficamente fin dagli albori del cinematografo – comparando già in uno dei primi cortometraggi di Georges Méliès¹³ – la scelta di prendere in considerazione i film di Kusturica e di Gatlif è dovuta principalmente a due ragioni. In primo luogo, perché è proprio con questi due registi che gli “zingari” «acquistano piena cittadinanza cinematografica»¹⁴. In secondo luogo, perché i film sui rom diretti da Kusturica e, ancor di più, quelli girati da Gatlif contribuiscono a gettare luce su quegli elementi di carattere antropologico e sociologico sui quali, in questa sede, intendiamo centrare la nostra analisi.

Anche la settima arte si è cimentata nella rappresentazione del popolo rom, osservandolo, giudicandolo e diffondendo immagini visive che sono entrate a far parte dell'immaginario collettivo e, più in generale, del modo di intendere la diversità. Per questo

⁶ R. GIUFFRIDA, B. BIGONI, *Canzoni corsare*, in E. ALBERIONE *et al.*, a cura di, *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008, p. 62.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Si veda, tra gli altri, A. ABRUZZESE, *L'immagine filmica*, Bulzoni, Roma 1974; S. BRANCATO, *Introduzione alla sociologia del cinema*, Sossella editore, Roma 2001; A. TROBIA, *Ombre e nebbia. La difficile vicenda della sociologia del cinema e il posto del fantastico*, in in Id., a cura di, *Sociologia del cinema fantastico*, Kaplan, Torino 2008.

⁹ S. BRANCATO, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma 2003.

¹⁰ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 228.

¹¹ G.P. BRUNETTA, *Il cinema legge la società italiana*, in AA.VV., *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. 6, Einaudi, Torino 1995, p. 784.

¹² F. DE ANDRÈ, *Khorakhanè*, *op.cit.*

¹³ *Campement des bohémiens*, dir. G. Méliès, Fr., 1896.

¹⁴ A. MICHELUCCI, *I figli del vento nella storia del cinema. Da Georges Méliès a Emir Kusturica*, in “Il Manifesto”, 27 gennaio 2004.

motivo, siamo convinti che alcuni sguardi cinematografici possano diventare strumenti di analisi della cultura *romanè*, della storia dei rom, delle loro infinite sofferenze e della loro visione della vita dualisticamente oscillante tra la malinconia e l'allegria.¹⁵ Sia in Kusturica, sia in Gatlif vi è la volontà di guardare la diversità attraverso un approccio socio-antropologico che adotti una concezione “meticcias” della cultura; una concezione cioè che consideri ed interpreti l'alterità come fonte di ricchezza e di crescita umana, piuttosto che come una minaccia per l'identità di un popolo.

Il regista di origine jugoslava, ne *Il Tempo dei gitani*,¹⁶ è particolarmente affascinato dagli elementi antropologici, mitologici e favolistici del mondo rom e «si sforza di cogliere in rapida successione brandelli del segreto di un pianeta inconoscibile»,¹⁷ ricreando una realtà surreale e grottesca. Tony Gatlif – algerino di origini rom – nei suoi film¹⁸ offre invece una rappresentazione più realistica della cultura rom ed una visione più ampia della complessità del mondo *romanè*, mettendo in scena problematiche e conflitti tra mondi che, sebbene culturalmente lontani, lasciano pur sempre spazio alla possibilità dell'incontro.

A ben vedere, si tratta di due sguardi abbastanza diversi. Quello di Kusturica è uno sguardo surreale che, a tratti, diventa così drammaticamente reale da non lasciare spazio alla benevolenza e all'idealizzazione dell'universo rom. Quello di Gatlif sembra essere, invece, maggiormente rivolto non solo alla dimostrazione dell'esistenza di un conflitto (tuttavia superabile) tra il mondo dei rom e quello dei *gagè* (i non rom); ma anche alla dimostrazione che – pur trattandosi di un popolo eterogeneo – i rom hanno un unico sentire essendo accomunati da quella che loro stessi definiscono, con un termine *romanès*, la “romanipè”, ossia l'identità *romanè*.

Le immagini e i dialoghi de *Il tempo dei Gitani* sono scritte che – con il pretesto di raccontare la storia del giovane protagonista e delle sue vicissitudini sentimentali e familiari – introducono lo spettatore all'interno dei campi fangosi e delle baracche fatiscenti abitate dai rom, fornendogli elementi utili alla conoscenza dello stile di vita, dei sogni, delle passioni e della cultura musicale del popolo *romanè*. Scritture filmiche che – pur restando espressioni artistico-cinematografiche – diventano realistici documenti etnografici tali da permettere allo spettatore di sentirsi, da un lato, perseguitato dall'immagine di quegli interni desolati e fatiscenti e dal cattivo odore dei campi rom; dall'altro, di dividerne la vita reale, i coloriti e colorati riti nuziali o i festeggiamenti in onore di San Giorgio. Per tutto il film, Kusturica mette lo spettatore di fronte alla povertà estrema ed alla condizione di marginalità nella quale sono costretti a vivere i rom. Periferie abbandonate e fangose, abitazioni instabili e precarie, spazi abitativi ridottissimi e totalmente privi di *privacy* costituiscono lo sfondo delle vicende raccontate. Ma la povertà messa in scena ne *Il tempo dei gitani* non è mai fine a se stessa. È una povertà che non cede né al pietismo, né alla logica dei buoni sentimenti. Essa serve piuttosto a riflettere, senza pregiudizi, sull'antico e costante disprezzo delle società occidentali nei confronti dei rom, sulle ragioni della complessità di quell'universo e, infine, sulla inconciliabilità (apparente) tra la cultura rom e quella dei *gagè*. Anche da quest'ultimo punto di vista, la scrittura filmica di Kusturica fornisce significativi elementi di riflessione in ordine a due concezioni che rendono distanti queste culture, ossia la concezione del tempo e quella dello spazio. Nelle società moderne il tempo è organizzazione sociale, è il principio regolatore di tutte attività, è la regola. Il tempo è un'istituzione e, come tale, ha valore di norma. I rom hanno invece tempi e spazi che si contrappongono nettamente a quelli delle società capitalistiche. Il tempo dei “gitani” è un tempo che non costringe gli individui ad un adattamento forzato. È un tempo nel quale la dimensione sociale sovrasta di gran lunga quella

¹⁵ S. SPINELLI, *Genti libere. Storia, arte e cultura di un popolo misconosciuto*, Baldini & Castoldi, Milano 2012.

¹⁶ *Il tempo dei gitani*, (*Dom za vešanje*), dir. Emir Kusturica, Jug., 1989.

¹⁷ P. VECCHI, *Emir Kusturica*, Gremese, Roma 1999, p. 10.

¹⁸ Tony Gatlif, pseudonimo di Michel Dahmani, è autore e regista di numerosi film che raccontano l'universo della popolazione romanès. Tuttavia si è soliti individuare in *Gadjo dilo* (*Lo straniero pazzo*), Fr., 1997, il film che conclude la sua trilogia rom, costituita anche dai due precedenti: *L'uomo perfetto*, (*Les princes*), Fr., 1982 e *Latcho Drom*, (*Buon Viaggio*), Fr., 1993.

individuale. Differenze altrettanto abissali esistono anche relativamente all'uso dello spazio. Diversamente dalla nostra, la cultura *romanès* non prevede alcuna separazione tra lo spazio sociale e quello individuale: tutto lo spazio è comunitario. Anche gli spazi dell'intimità sono costantemente interconnessi con una socialità allargata nella quale il personale si confonde con il collettivo e quest'ultimo con il personale.

Qualche anno dopo *Il tempo dei gitani*, Kusturica renderà di nuovo omaggio alla cultura gitana rappresentando ancora il mondo rom in altri due film (*Underground*¹⁹ e *Gatto nero, gatto bianco*²⁰), che hanno però – rispetto al primo – un intento meno antropologico.

Underground (1995) non è un film sui rom, tuttavia questi ultimi compaiono perché permettono al regista di dar ritmo al film con la potenza della musica balcanica composta da Goran Bregovic. La loro presenza gli consente, altresì, di utilizzare la cultura rom come un modello di riferimento accettabile da contrapporre sia al sistema occidentale, sia alla degenerazione del modello socialista. Da questo punto di vista, Kusturica coglie perfettamente sia la trasversalità dell'umanità rom, sia quel nomadismo simbolico che ha permesso al popolo dei viaggiatori di attraversare una molteplicità di culture senza mai restare imbrigliato all'interno di una concezione monolitica.

Anche in *Gatto nero, gatto bianco* (1998), Kusturica racconta di “zingari” slavi e di comunità gitane dell'Europa dell'Est, di sentimenti, di matrimoni riparatori, di società patriarcali, di delinquenti armati, di conflitti generazionali e di ribellioni dei giovani alle leggi degli adulti. Il ritmo è incalzante, così come la colonna sonora. Coerentemente con la cifra artistica del regista, la narrazione classica cede il passo a immagini metaforiche ed allegoriche, di ispirazione felliniana, che si alternano a geniali trovate scenografiche. *Gatto nero, gatto bianco* è una sorta di variazione sul tema de *Il tempo dei gitani*. Come ha scritto P. Vecchi, «il popolo rom è ancora lì con la sua primigenia irriducibilità a qualsiasi gabbia collettiva»²¹. Tuttavia Kusturica, questa volta, non indugia melodrammaticamente sulle peregrinazioni dei rom attraverso la frontiera e sulle ragazze che “vanno a caritare”, preferendo concentrarsi sia sul «meraviglioso libro delle caricature»,²² dei personaggi grotteschi e degli squallidi individui mossi dalla sete di denaro, sia sulla drammatica similitudine della ex Jugoslavia nella quale, come nel vecchio *far west*, tutti girano armati.

3. I rom secondo Tony Gatlif

Anche il cinema di Tony Gatlif racconta storie di marginalità, di gente in viaggio alla ricerca di qualcosa, di possibili pacifiche convivenze tra mondi culturalmente distanti, ma anche di conflitti violenti che, come nella realtà, esplodono all'improvviso. Le scritture filmiche del regista rom – algerino di nascita e naturalizzato francese – rappresentano una documentazione ancor più etnografica ed antropologica rispetto a quella proposta da Kusturica. Con Gatlif – e in modo particolare con il suo *Gadjo dilo (Lo straniero pazzo)*²³ – lo spettatore entra all'interno dell'universo rom e, in una sorta di complicato gioco di specchi, osserva e sperimenta su di sé i pregiudizi che, fino a quel momento, ha riservato ai rom. *Lo straniero pazzo* (Stéphane), il protagonista di questo film, serve a Gatlif per dimostrare che ciascuno di noi – prima dell'incontro con l'altro – è, per l'appunto, altro rispetto agli altri. Stéphane entra all'interno di una comunità rom, consentendo allo spettatore di osservare da vicino ciò che i suoi occhi non hanno voluto guardare quando ha incrociato uno dei tanti campi rom disseminati nelle periferie urbane. E questo spettatore, immergendosi all'interno di quella comunità, percepisce la stessa fastidiosa sensazione che molti rom provano quando vengono disprezzati ed etichettati come “ladri”, come “pazzi”, come “stupratori”.

¹⁹ *Underground*, dir. Emir Kusturica, Fr.-Germ.- Ung., 1995.

²⁰ *Gatto nero, gatto bianco (Black Cat, White Cat)*, dir Emir Kusturica, Fr.-Iug.-Germ.-GB., 1998.

²¹ P. VECCHI, *Emir Kusturica, op. cit.*, p. 112.

²² *Ibidem*.

²³ *Gadjo dilo (Lo straniero pazzo)*, dir. Tony Gatlif, Fr., 1997.

Il regista franco-algerino, cioè, ribalta completamente la prospettiva: gli altri siamo noi! Il “pazzo”, lo “straniero”, lo “stupido” da mettere alla berlina, il “ladro di bambini” non è un rom. Al contrario, l'individuo da emarginare è un francese, un occidentale, un viaggiatore che gira per le strade fredde e ghiacciate della Romania e che, improvvisamente, incontra un mondo notevolmente diverso dal suo. In un primo momento, questo viaggio iniziatico è tutt'altro che facile poiché le differenze tra i due mondi sembrano abissali. Tuttavia, l'interesse reciproco e la volontà del *gadjo dilo* e della comunità rom di entrare in relazione, consentono a Gatlif di mostrare la possibilità – oltre che la convenienza – di un incontro e di un dialogo a più voci tra questi due universi paralleli. D'altra parte, Stéphane è pronto non solo ad ascoltare e ad imparare la lingua, ma anche ad interpretare i gesti ed i rituali dell'universo rom, sapendone apprezzare quella capacità comunicativa che risulta essere ancor più potente delle parole. Dunque, una scrittura filmica etnografica e documentarista che, tuttavia, lascia spazio anche alle storie ed alle emozioni dei personaggi rappresentati nel film. Con questa scrittura, Gatlif racconta la cultura di un popolo antico e orgoglioso, riuscendo ad evitare il pericolo di una rappresentazione folkloristica ed eccessivamente benevolente della comunità tzigana. Gatlif non idealizza mai i suoi rom, non li rappresenta mettendone in scena il mito positivo dei “figli del vento” e dei musicisti “allegri” e “liberi”. La comunità è raccontata così per come essa è. Per questo motivo, lo spettatore non soltanto impara a conoscere alcuni tratti tipici dello stile di vita *romanès*, ma si accorge anche dell'insanabile dicotomia tra la cultura tollerante della comunità rom e quella intollerante del villaggio circostante. *Gadjo dilo* ha il pregio di raccontare antropologicamente un mondo affascinante, complesso, contraddittorio – ma profondamente umano – qual è quello dei rom. Pur non essendo un film didascalico, Gatlif vuole tuttavia sottolineare un elemento fondamentale: quel mondo, contrariamente a quanto si pensi, è conoscibile e ogni *gagè* può comprenderne i segreti. Per farlo, però, deve essere disposto ad utilizzare una chiave di lettura scevra da pregiudizi e da chiusure preconette.

La lingua o, per meglio dire, i linguaggi – siano essi verbali, gestuali o musicali – assolvono ad un duplice ruolo, potendo diventare tanto strumenti primari di comunicazione, quanto strumenti di esclusione. E Tony Gatlif ne è fortemente consapevole, se è vero che la fiducia tra i membri della comunità ed il protagonista del film inizia ad instaurarsi proprio nel momento in cui quest'ultimo manifesta il desiderio (e la necessità) di imparare i linguaggi orali, verbali e musicali dei suoi interlocutori.

Una ulteriore sottolineatura va inoltre fatta anche per la potenza comunicativa della musica che accompagna la scrittura filmica sia di Kusturica, sia di Gatlif. Ben consapevoli dell'importanza del linguaggio musicale come indispensabile strumento di espressione della popolazione *romanès*, sia il regista della ex Jugoslavia, sia quello franco-algerino affidano a quest'ultimo il compito di trasportare gli spettatori all'interno di sonorità straordinariamente coinvolgenti. D'altra parte, la musica, al pari della lingua *romanès*, rappresenta per i rom una delle principali agenzie di socializzazione. Essa non soltanto permette all'individuo di sentirsi parte integrante di un gruppo, ma diventa anche un mezzo di trasmissione culturale e di difesa, «poiché unisce e si fa portatrice di valori comuni e di una espressione collettiva [...]. L'attività musicale rivela, in tal modo, un'identità linguistica, sociale e culturale che si autodifende attraverso la trasmissione di generazione in generazione».²⁴

Non a caso, in *Latcho drom*,²⁵ diretto quattro anni prima di *Gadjo dilo*, Gatlif affida proprio alla musica il ruolo di motore del film. Attraverso un viaggio etno-musicale, il regista franco-algerino, ripercorre simbolicamente i luoghi, le sonorità e le culture attraversate dal popolo rom nel corso di quel lungo viaggiare che lo ha condotto dall'India fino all'Europa. Senza alcuna retorica, Gatlif restituisce allo spettatore non solo immagini e indizi dei luoghi attraversati dai rom e dei momenti topici della loro storia – l'India, l'Oriente, i Balcani, il Danubio, Auschwitz, la Spagna, la Romania di Ceausescu – ma anche testimonianze delle loro attività quotidiane, delle capacità artigianali, delle feste e della musica che si trasforma e che si

²⁴ S. SPINELLI, *Genti libere*, op. cit., p. 246.

²⁵ *Latcho Drom (Buon Viaggio)*, dir. Tony Gatlif, Fr., 1997.

arricchisce della contaminazione con le sonorità tipiche delle zone attraversate. Il film è ricco inoltre di altri simboli (steccati e filo spinato) che servono a Gatlif per evidenziare le pratiche segregazioniste messe in atto dalle società occidentali nei confronti del cosiddetto “popolo dei viaggianti”. Infine, il film è anche un pretesto per sottolineare più in generale – attraverso le immagini, i simboli e il linguaggio musicale – la naturale predisposizione dei rom non solo ad entrare in contatto con i più diversi sistemi culturali senza mai perdere l'orgoglio di essere e di sentirsi rom; ma anche di voler arricchire questa *romanipè* assorbendo e rimodellando i condizionamenti culturali dei popoli e delle società con le quali storicamente sono entrati in contatto. Gatlif sottolinea, magistralmente, come il viaggiare dei rom non designi soltanto un trasferimento da un posto ad un altro, ma esprima piuttosto un nomadismo simbolico e antropologico, difficilmente comprensibile ed accettabile per l'uomo contemporaneo.

Pur essendo di gran lunga più ampia di quella qui riportata, abbiamo voluto fermare la nostra attenzione soltanto su queste due produzioni cinematografiche, rinviando però il lettore ad altri studiosi che l'hanno analizzata e discussa più diffusamente.²⁶

4. Alcune considerazioni conclusive

Questo breve viaggio all'interno delle scritture filmiche proposte da Emir Kusturica e da Tony Gatlif, pur non potendo dirsi concluso, ci permette tuttavia di mettere in evidenza alcuni elementi e di fare qualche breve considerazione. Queste scritture, se da un lato testimoniano la persistenza di antichi pregiudizi nei confronti del popolo rom; dall'altro lato, rivelano l'esistenza di una cultura che affonda le sue radici in un lontano passato. Pur trattandosi di un popolo che vive in Europa da molti secoli, questa cultura continua ad essere discriminata e misconosciuta. Le ragioni di tale disconoscimento sono abbastanza note e pertanto non ci dilungheremo oltre nella disamina di questi processi di esclusione. Emblematicamente, ci basti qui sottolineare come i rom abbiano rappresentato se stessi soltanto in poche occasioni, mentre nella cinematografia hanno avuto cittadinanza fin dagli esordi del cinematografo. Da qui, il fondato sospetto che essi siano stati così spesso rappresentati soltanto in virtù del richiamo esotico che la figura dei “figli del vento” ha da sempre suscitato nell'immaginario collettivo. Ma in questo modo – in una sorta di circolo vizioso alimentato da una generalizzata scarsa conoscenza del loro patrimonio culturale – si corre il rischio di una reiterazione del mito, sia di quello positivo, sia di quello negativo. Sono “liberi”, sono “musicisti straordinari”, “conoscitori dei segreti dell'amore”. Insomma, “felici”, come ebbe a cantare in una canzone Claudio Lolli. Per converso, sul fronte del mito negativo – che è quello prevalente – li si dipinge come “pigri”, come “straccioni”, come “sfruttatori di bambini”. A ben vedere, in entrambi i casi si tratta di una mistificazione evidente che restituisce un'immagine niente affatto veritiera della molteplicità e della complessità dei mondi rom.

Nella stragrande maggioranza delle rappresentazioni cinematografiche, i rom sono stati imprigionati nel *cliché* melodrammatico delle “zingare” (Carmen ne è il prototipo) il cui amore verso un uomo del gruppo maggioritario è fortemente contrastato e disapprovato; o degli “zingari” audaci che ammaliano donne *gagè*; o, infine, delle *romni* che resistono alle *avances* del potente “uomo bianco” per restare al fianco del proprio amante rom.²⁷ È vero che il cinema non ha insistito soltanto sull'immagine esotica e folkloristica delle pene di un amore “inter-razziale”, mettendo in evidenza anche altri aspetti ben più significativi del mondo *romani*, quali ad esempio: lo stile di vita, le strutture familiari, il ruolo della donna, le conseguenze dell'industrializzazione e dell'urbanizzazione forzata. Tuttavia, è altrettanto vero che solo pochi film sono stati in grado di esplorare il travagliato rapporto tra il gruppo etnico dominante e la minoranza rom.²⁸

²⁶ S. ANGRISANI, C. TUOZZI, *Tony Gatlif. Un cinema nomade*, Lindau, Torino 2003.

²⁷ D. IORDANOVA, *Romanies in International Cinema*, in “Framework. The Journal of Cinema and Media”, special issue, *Romanies and Cinematic Representation*, 44.2, Fall 2003.

²⁸ *Ibidem*.

Da questo punto di vista, i film di Gatlif forniscono una ricchezza di materiali antropologici ed una problematizzazione delle difficoltà comunicative tra il mondo rom e quello dei *gagè* di gran lunga più ampia rispetto ad altri prodotti cinematografici. Per certi versi, anche più ampia di quella di Emir Kusturica. Senza nulla togliere alle capacità artistiche, narrative e visionarie di quest'ultimo regista, siamo convinti che Tony Gatlif abbia avuto, rispetto ai temi messi al centro della sua produzione cinematografica, una capacità di approfondimento superiore a quella di Kusturica. Siamo altresì convinti che tale capacità sia riconducibile innanzitutto all'origine rom del regista franco-algerino. In altre parole, mentre Kusturica racconta; Gatlif si racconta, si autorappresenta. Non a caso, l'autorappresentazione costituisce, per i rom, il modo migliore – se non addirittura l'unico – per contrastare i numerosi stereotipi, gli insulsi luoghi comuni e le esotizzazioni di cui sono imbevuti la stragrande maggioranza dei film sui rom. Lo sguardo di Tony Gatlif è, invece, quello di un regista cinematografico che guarda al mondo rom “dal di dentro”. Egli è cioè interprete di una cultura del meticcio che è non solo fortemente ibridata dal punto di vista culturale, ma che è anche sofferta e metabolizzata a livello individuale. Per questa ragione, essa è ricca di infinite potenzialità non solo per chi, come Gatlif, gira un film; ma anche per chi il film va a vederlo. La forza espressiva di tale autorappresentazione ci conduce a sottolineare una tendenza che – come documentano fonti autorevoli²⁹ – sembra connotare negli ultimi anni il mondo rom; la tendenza, cioè, degli artisti *romani* a raccontare di sé e del proprio “mondo di mondi”. In tal senso, va letta, ad esempio, l'affermazione di Spinelli quando, riferendosi più in generale alle diverse manifestazioni artistiche, scrive: «più di recente, questi ultimi [*gli artisti rom*] hanno manifestato l'intenzione di affermare la propria identità attraverso le più diverse espressioni artistiche: dalla danza alla musica, dal canto alla letteratura, dal teatro alle arti visive»³⁰. Quest'arte – scrive ancora Spinelli – anche se occultata dalla propaganda romfobica, «rappresenta l'espressione invisibile dell'arte europea [...]. Quest'arte “invisibile” (come del resto la cultura romani) continua a esistere ai margini di tutto»³¹, sia per il peso che ha avuto – e continua ancora oggi ad avere – la discriminazione nei confronti degli artisti di origine rom, sia per la volontà di questi ultimi di voler restare ai margini della cultura ufficiale.

Da parte nostra, non possiamo che prendere atto di questa volontà e registrare come un fatto positivo la fuoriuscita degli artisti rom da quel circuito sotterraneo nel quale, da sempre, sono stati relegati. Siamo infatti convinti che a trarne vantaggio sarebbero non soltanto tutti coloro che intendono posare il proprio sguardo all'interno di quel mondo, ma anche il patrimonio artistico e culturale in senso lato. Sdoganando, finalmente, le molteplici espressioni della cultura rom, questo patrimonio si arricchirebbe di espressioni e di testimonianze ancora, troppo spesso, colpevolmente occultate. Tornando al cinema, possiamo qui rilevare alcuni segnali positivi che confermano non soltanto un certo interesse da parte del pubblico nei confronti delle rappresentazioni cinematografiche *del e sul* mondo rom; ma anche una produzione cinematografica caratterizzata da un maggiore realismo sulle questioni che trattano del difficile rapporto tra il gruppo maggioritario ed il popolo *romani*³². Anche le potenzialità offerte dalla rete per visionare prodotti cinematografici difficilmente fruibili nei circuiti commerciali rappresentano strumenti di notevole rilievo per implementare la conoscenza di un pianeta che – come dimostrano le scritture filmiche che abbiamo qui esaminato – è conoscibile anche attraverso il cinema. La filmografia sui rom è ormai particolarmente vasta³³ e di fronte ad un territorio così ampio il rischio è quello di far torto ad altre rappresentazioni cinematografiche magari meno pregevoli, rispetto a quelle qui raccontate ma, senza dubbio, altrettanto interessanti. Il pensiero corre ad esempio al nostro

²⁹ I. HANCOCK, *We are the Romani people*, University of Hertfordshire press, Hatfield (Uk) 2002.

³⁰ S. SPINELLI, *Genti libere*, op.cit., 246.

³¹ Ivi, p. 244.

³² D. IORDANOVA, *Romanies in International Cinema*, op.cit.

³³ Per avere un'idea della filmografia internazionale e nazionale sui rom è possibile consultare il sito internet del Cestim (Centro di documentazione sui fenomeni migratori) al seguente link: www.cestim.net/03zingari.htm.

Silvio Soldini che ha diretto un lungometraggio³⁴ centrato sulle difficoltà di comunicazione tra rom e *gagè* ed un documentario sui rom girato alla periferia di Firenze.³⁵

Avviandoci alla conclusione, non ci resta che ribadire l'utilità di una immersione nelle immagini e nelle scritture filmiche che raccontano e rappresentano il popolo *romani*. Siamo infatti convinti che queste testimonianze possano risultare particolarmente preziose non solo per gli addetti ai lavori, ma anche per tutti coloro che interpretano la sociologia come una disciplina che non può avere né rigidi confini disciplinari, né un "falso" rigore metodologico, in nome del quale ogni ricercatore può correre il rischio di trasformarsi in mero ingegnere sociale.

³⁴ *Un'anima divisa in due*, dir. Silvio Soldini, Ita, 1993

³⁵ *Rom tour*, dir. Silvio Soldini, Ita, 1999.