

Valigie. Oggetti, memorie e voci nel documentario italiano sull'Altro

Nicoletta Vallorani

Università degli Studi di Milano

ABSTRACT

Suitcases. Objects, memories and voices in Italian documentary films about the Other

In recent years, documentary filmmaking has sharpened its focus on the issue of migration, combining the techniques of reportage and the method of storytelling. My article looks at how some Italian filmmakers and visual artists focus on the representation of the Other, emphasizing the progressive loss of meaning and cohesion often experienced in the spaces of social living. The brand-new aspect of current nomadism, as Braidotti states, resides in the awareness that the act of uprooting marking the initial phase of migration does not relate to the ultimate re-grounding in a new home. It is my position that this loss of the hope of a new stability results in a particular attention to objects, that are no longer mere memories of the home the migrant has left behind, but become *home* in themselves, and metonymically translate the notion of the family shelter that the migrant can no longer have. From a selection of documentary films in the archive of *Docucity. Documenting the Metropolis* (www.docucity.unimi.it), I analyse samples showing how the condition of the migrant in Fortress Europe has changed very quickly in the last few years and how the “metaphor of the suitcase,” mentioned by J. Loshitzky in her *Screening Strangers*, may represent an effective critical tool to understand the profile of the current postcolonial stranger.

Singularità in viaggio

Sullo sfondo dei Giardini di Porta Venezia, a Milano, con addosso un pile bianco e in viso un'espressione stupita, Ziggy – Tsegehans Weldeslassie – racconta l'ultimo sguardo alla sua città, nei primi passi del viaggio che lo porterà a farsi migrante. Con lo sguardo fisso alla telecamera e un sorriso triste, dice di un distacco che sapeva già definitivo quando è partito, mentre salutava ogni casa, albero, persona, macchina che gli scorreva davanti agli occhi. Erano, dice, gli oggetti dei quali era fatto il suo mondo e che era certo che non avrebbe rivisto.

Quando uscivo da Asmara mi sentivo che... anche un albero non posso tornare a vederlo... sapevo che... passa una macchina... ok, questa non la vedo più. Quando salutavo Asmara: ciao, non ci vediamo più.

E in effetti così è andata finora: sospeso nel tempo incerto della migrazione, Ziggy è ancora qui, come uno di noi ma al tempo stesso in una condizione molto diversa: quella dello straniero in Italia, che tale resta, spesso, anche quando è nato qui. Il resoconto esperienziale

che ascoltiamo dalla sua voce è consueto e tuttavia difficile da comprendere quando ne apprendiamo i dettagli attraverso le statistiche dei canali di informazione istituzionali. La scena che abbiamo sotto gli occhi in questo caso, invece, ha un impatto diverso, perché Ziggy parla come una *persona*, creatura unica e inconfondibile, che racconta quello che *davvero* è accaduto a lui e a nessun altro. Significativamente, la sequenza cui faccio riferimento arriva non da un servizio giornalistico, ma da un documentario: il risultato artistico di un processo di *storytelling* (Aufderheide 2007, 1-15), una storia, cioè, raccontata, attraverso uno sguardo che, occorre ricordarlo, è anch'esso intimamente parziale e personale.

Dunque questo è il primo punto che mi interessa: non voglio parlare di “straniere/i” (femminile/maschile plurale) in “Italia” (perché ogni luogo italiano è diverso da ogni altro), e non intendo servirmi delle pur utili generalizzazioni di uno sguardo critico che spesso aspira a un'obiettività impossibile. Scelgo piuttosto una dimensione singolare, per ciò stesso parziale e incompleta, considerando come mio punto di partenza un'altra affermazione che compare nello stesso film: “Io lo do come consiglio: guardare le persone per quello che sono, e stop. Perché è più facile.” La frase, recitata con aria fattuale e in un italiano perfetto, è di Asli Haddas, di madre eritrea e padre italo-etiope. E di Asli è la posizione espressa, che coincide con la mia: singolare, soggettiva, civilmente consapevole, senza alcuna pretesa di pervenire a una conclusione permanente, ma piuttosto orientata verso la parzialità del transito, di idee e di persone.

Ziggy e Aisli sono entrambi personaggi di un film documentario appena uscito: *Asmarina – Voci e volti di un'eredità postcoloniale*, di Alan Maglio e Medhin Paolos (2015). Partendo da un libro fotografico di Vito Scifo e Lalla Golderer intitolato appunto *Stranieri a Milano* (1983) e nell'intento di fotografare la comunità eritrea milanese, questo testo propone un racconto di molte singolarità, dando spazio alla voce di ciascuno e al suo volto, in percorsi intrecciati di interazioni che cambiano la storia di tutti, compresi i registi. Ed è ciò che spesso accade nel miglior cinema del reale. Esso si caratterizza oggi come il tipo di narrazione filmica più orgogliosamente affezionata – soprattutto nella rappresentazione di chi non *ci* somiglia (un “ci” inclusivo che qualifica l'Occidente di fronte a vari tipi di marginalità, non solo etnica) – alla moltiplicazione dei punti di vista, alle piccole storie e alla demonumentalizzazione della memoria, poiché proprio demonumentalizzandola la si rende un processo *reale* invece che un'eutanasia della coscienza.

Da un punto di vista metodologico, è importante tener presente che utilizzerò testi come *Asmarina* applicando ad essi strumenti di analisi non rigorosamente cinematografici – come lo è invece, in modo attento e su mondi contigui, il discorso di Leonardo De Franceschi e del suo blog *Cinemafrodiscendente* (De Franceschi 2013, 189-206) – ma culturalisti: usando cioè come sintomi dei modi in cui una comunità eteroclita sta cercando di darsi una voce. Materiali primari, incroci interdisciplinari, incontri fondanti e spunti critici arrivano tutti dal progetto di *Docucity. Documentare la città* (www.docucity.unimi.it) e dall'archivio che, nei 6

anni di festival e nei 10 di rassegna, è stato pazientemente raccolto, rispondendo a una vocazione interdisciplinare, contemporaneista e visuale, nella Biblioteca del Polo di Mediazione Interculturale e Comunicazione (UNIMI). Il progetto obbedisce a una finalità primaria, che è quella di riflettere sul modo in cui il cinema documentario contemporaneo rappresenta l'Altro nel contesto d'arrivo, agganciando la condizione nomadica al progressivo svuotamento e alla 'desertificazione' degli spazi del vivere.

Nelle fasi iniziali di Docucity, parlare di stranieri non è stata, in senso stretto, una scelta. L'idea di fotografare la condizione delle città del mondo con un taglio insolito, marginale, e, come vedremo, *obliquo* ha prodotto con una certa naturalità l'acquisizione di un numero considerevole di documentari italiani che ponevano con risoluta consapevolezza la questione della rappresentazione dei migranti, dei richiedenti asilo, delle identità in transito, e di chi comunque ora vive qui arrivando da un non meglio specificato altrove. Si tratta di *cittadini* che prima ancora di abitare i "nostri" spazi, hanno dovuto raggiungerci, spesso con itinerari complicati e perdendo molto del bagaglio originario, simbolico e reale, prima di ricollocarsi in un nuovo luogo urbano condiviso, "sociale," anche se non sempre amico.

Questo è dunque il primo movimento di cui parliamo: lo spostamento, lo sradicamento, l'attraversamento, la perdita. In questo contesto, molto cinema del reale contemporaneo – certamente tanto di ciò che è approdato all'archivio di Docucity – finisce per funzionare come un archivio degli 'oggetti smarriti' durante il viaggio diasporico, preservando una memoria che nel momento stesso in cui viene concepita diventa meticciasca. Quando Andrea Caccia, Gaetano Crivaro, Monia Donati, Andrea Gadaleta Caldirola, Alan Maglio, Elisabetta Massera Flavia Montini, Medhin Paolos, Margherita Pisano, Marina Resta, Simona Risi, e molti altri filmmaker si misurano con la rappresentazione degli 'stranieri' in spazi che sono per noi familiari, stabiliscono con essi una relazione (Bhabha 1994, 66-84). Dalla relazione nasce il processo di *storytelling*, che è anche, sempre, narrazione a più voci, ivi compresa quella esplicita o implicita del regista. Tutte le voci sono impegnate nella ricostruzione dei molti volti dell'identità postcoloniale, sdruciolevole e complessa e tuttavia ineludibile (Hall 1996, 242-260). E ancora: in questa relazione, il riepilogo del viaggio è sempre un dato fondamentale, perché è a partire da lì, da quella progressiva spoliatura, che si è edificato l'essere 'altro' dello straniero: 'altro' rispetto alla comunità di arrivo, ma anche 'altro' rispetto a se stesso, a quello che era abituato a essere in uno spazio cui apparteneva (Gilroy 2005).

Il viaggio è dunque, nel tipo di rappresentazione di cui mi occupo, un nodo concettuale ineludibile. Esso risulta spesso da una scelta rivestita di un'aura di inevitabilità: si parte perché non si può fare altrimenti. Si anticipa la perdita imprimendosi nella memoria quel che ci si lascia alle spalle, come fa Ziggy in *Asmarina*, e ci si protegge da essa munendosi di un armamentario – reale e simbolico – che si è destinati a smarrire e che tuttavia si protegge ostinatamente ancora più della propria vita.

Nel suo *Screening Strangers*, Yosefa Loshitzky riepiloga molto bene questo attaccamento agli oggetti quando introduce la “metaphor of the suitcase” (Loshitzky 2010, 19-20), indicando con questo coacervo simbolico l’insieme di oggetti ai quali si affida il ruolo di preservare una memoria sfilacciata e malferma, costantemente riscritta man mano che il processo di spoliatura sperimentato durante il viaggio cancella uno dopo l’altro i tratti del disegno che un tempo era la terra madre.

È interessante notare come questo processo sia il focus di moltissime rappresentazioni filmiche recenti, collocate non solo nell’ambito del cinema del reale, ma anche in quella porzione di cinema di finzione che spesso viene etichettata come ‘docudrama’. Facendo riferimento primariamente al film *Journey of Hope* (Koller 1990), in cui, nel viaggio della speranza verso l’Occidente del benessere, la perdita del bagaglio diventa a tratti più dolorosa e destabilizzante della morte di un figlio, Loshitzky mostra come la valigia diventi un traghetto concettuale molto importante, risemantizzato proprio dai viaggi postcoloniali e dalla dinamica di flussi senza aspettative di stabilità, che ha caratterizzato l’Europa soprattutto in anni recenti.

La consapevolezza dello sradicamento prende spesso l’aspetto di uno spazio affollato di cianfrusaglie insensate, come accade in molti documentari orientati a rappresentare la condizione dei migranti sia negli spazi urbani (uno per tutti: *Milano Centrale* di Alan Maglio, 2007) che in quelli rurali. Particolarmente significativa, ad esempio, è una sequenza di *Destination de Dieu*, di Andrea Gadaleta Caldarola (2014). Nella narrazione della condizione dei lavoratori stranieri a Gran Ghetto, una delle più grandi baraccopoli in Puglia, fra i comuni di Foggia, San Severo e Cerignola, Gadaleta Caldarola si sofferma su alcune storie, inquadrando volti e ascoltando voci. Lo spazio intorno ai protagonisti di molte inquadrature è sempre ingombro di mille oggetti incongrui e non necessari alla sopravvivenza. Essi accompagnano la rievocazione del luogo di partenza del viaggio al quale si sa che non si potrà tornare. Ciascun migrante racconta molto di più di quel che dicono le sue parole. Superficialmente, ogni storia ha punti di convergenza importanti con mille altre; nei fatti, le parole che ascoltiamo hanno un viso, un tono di voce, una lingua (spesso quella coloniale, non la lingua madre) e uno sguardo ineludibile. Tutto questo fa della narrazione di ciascuna vicenda personale un episodio assolutamente unico. Se è vero che in tanti dei personaggi intervistati, la nostalgia dipinge un collettivo ‘dolore del ritorno’, è anche vero che ogni dolore è diverso, e necessita di schermi differenti contro la disperazione di un itinerario di sola andata. Dunque differenti e singolari sono anche gli oggetti che rappresentano il radicamento, per quanto illusorio ma rassicurante, a quel che si era abituati a essere in un contesto familiare.

La discesa obliqua

In un testo familiarissimo e fondamentale – *Heart of Darkness* (Conrad 1899-1902) – Marlow arriva all’incontro con i nativi seguendo un percorso a zig zag, indefinito e indiretto, che si

conclude con una ‘discesa obliqua’ dalla collina in direzione della miniera (Conrad 1988, 20). Il movimento è spaziale e simbolico, e mi è utile a definire la nozione di *pensare obliquo* come possibile ipotesi critica, che ha al suo centro un dubbio: è possibile che in un contesto di molteplicità assolute come è quello contemporaneo – come da tempo suggeriscono gli studi postcoloniali – non abbia più senso parlare di Altro, in senso culturale e/o etnico, ma solo di *differenze*, che sono trasversali all’Occidente come al mondo delle ex-colonie? L’affermazione non è nuova, e tuttavia essa difetta – come pare suggerire anche Gikandi (2005) – di una sua applicazione pragmatica al contesto storico delle migrazioni contemporanee, e alla difficoltà, anch’essa molto pragmatica, a relazionarsi ai *soggetti* che ne sono protagonisti come individui piuttosto che come meri elementi di un ragionamento che aspira a farsi universale. È un rischio che ben rileva anche Paul Gilroy quando, in apertura di *Against Race*, esprime il suo “enduring distaste for the ethnic absolutisms that have offered quick ethnic fixes and cheap pseudo-solidarities as an inadequate salve for real pain” (2000, 6). Dunque, per parte mia, *pensare obliquo* significa non solo innescare una reale revisione dei fondamenti epistemologici della cultura occidentale e provare a ragionare a prescindere dalla nostra umanissima necessità di dare nomi e istituire recinti, ma anche, e in modo primario, scegliere una pratica artistica che recuperi, nella rappresentazione, lo straniero come soggetto singolare e unico e che, muovendosi deliberatamente al di fuori dei modelli dicotomici, riesca a fare altro (o farsi Altro).

Un esempio mostra forse meglio quel che intendo. *L’estate vola* è uno strano film. Etichettato come documentario e uscito nel 2000, esso è orientato da una sfida concreta: la necessità di esaurire della pellicola in super8 che Andrea Caccia, l’allora giovane regista, tiene inutilizzato; il patto è che con quel materiale si farà un film che deve occupare esattamente la quantità di fotogrammi disponibili e non di più, per le riprese realizzate a Milano in agosto.

E in effetti il testo filmico che risulta da questa operazione perlustra, in 20 intensissimi minuti, una Milano deserta, nel pieno dell’estate, facendo accompagnare le immagini imprecise e graffiate da una voce fuoricampo poetica e sussurrata, che in francese racconta la storia di una ricerca impossibile: quella del fratello perduto, precipitato su una terra aliena e poi, parrebbe, smarrito. La voce narrante lo cerca, esponendosi alle tradizionali conseguenze del viaggio attraverso uno spazio inospitale: il disagio, l’incomprensione, l’esclusione, la perdita progressiva di oggetti, la malattia del corpo (significativamente disidratazione: una perdita anche quella) e la morte. In chiusura del film, sullo schermo nero scorrono in caratteri bianchi le parole di una lettera: un testo famoso, scritto da Yaguine Koïta e Fodé Tounkara, clandestini di un volo Sabena, un Airbus in staffetta tra la Guinea e Bruxelles, morti il 28 giugno 1999, ma ritrovati solo il 2 agosto. La lettera, rinvenuta sul corpo di uno dei due ragazzi, è una richiesta di asilo all’Europa, da allora diventata uno dei simboli più espliciti ed efficaci della condizione del migrante. In tutta evidenza, Caccia sceglie di raccontare questa vicenda in modo indiretto, attraverso quel “sidelong glance” che Kara Walker applica al mondo delle

arti visive (Shaw 2004) e che si caratterizza per il suo porsi come un sapere più incerto e meno strutturato, deliberatamente impermanente e rivedibile, fatto di relazioni più che di affermazioni. *L'estate vola* è assimilabile a questo modello artistico proprio perché sceglie di proposito una rappresentazione trasversale, in controtendenza, capovolgendo alcuni meccanismi di pensiero talmente usuali da essere automatici e inconsapevoli, come spesso lo sono quelli che riguardano la razza, la disabilità, il genere: categorie immensamente diversificate ma distrattamente assimilate. Lo fa anche scegliendo una complessità stilistica insolita, e combinando – come di rado avviene in contesti più istituzionalizzati – la passione politica del documentario di reportage con il gusto di una narrazione più letteraria: un'ibridazione consapevole che produce un testo di singolarità pressoché assoluta.

Chi colonizza chi

Quindi prendiamo atto del fatto che *L'estate vola* è un testo spiazzante, dove però è mantenuto un legame forte tra la storia (immaginaria) che ci viene raccontata e la vicenda (reale) di riferimento. Questo legame sta soprattutto nel concetto di perdita, intorno al quale ruota tutto il film, e che è un nodo centrale nell'esperienza del migrante, una privazione progressiva che trasforma il suo viaggio della speranza in un viaggio di disperazione.

Nella voce narrante del film di Caccia, l'alieno che progressivamente perde tutto, e alla fine anche il corpo (e con esso la vita) raccoglie l'eco di molte storie analoghe, del tutto terrene e umane, anch'esse spesso concluse senza che vi sia nulla da seppellire: solo fantasmi, quegli stessi sui quali torna molto Pietro Deandrea quando analizza *Ghosts* (Bromfield 2006), rilevando come chi non esiste non possa neanche essere salvato da un pericolo di morte imminente (Deandrea 2015, 97-110).

Per questa strada, torniamo in parte anche a quello che – sulla vicenda reale cui fa riferimento Caccia – ribadisce Simon Gikandi già nel 2001: vi è una pesante, ineludibile scissione tra la riflessione postcoloniale accademica e la realtà concreta della vita dei migranti, soprattutto in rapporto all'immagine che essi paiono conservare dell'Europa: una visione illuministica impossibile da smantellare, l'immagine di una terra capace di garantire un aiuto efficace e un'esistenza migliore (Gikandi 2005, 630-633).

In questa immagine utopica mai revisionata, l'Occidente prova a specchiarsi ogni volta che si trova ad affrontare un'identità che sfugge alla sua volontà catalogatoria e normalizzante. Sebbene il processo di rispecchiamento esista da che esiste l'incontro con l'Altro, è forse importante ricordare che anch'esso ha perso, nel tempo, la sua linearità: quello che vediamo, il riflesso, ha smesso di essere la prova rassicurante della riuscita dell'opera di civilizzazione, ma si è fatto ambiguo, sfaccettato, molteplice, inafferrabile e per ciò stesso spaventoso e interessante.

Homi Bhabha intuisce criticamente il processo introducendo una serie di nozioni di cui ben sappiamo, ma si ferma prima di arrivare al nodo concettuale più complesso e inquietante, che sta non tanto nell'intuizione dell'esistenza sempre più consolidate di uno spazio intermedio, comunque esso venga definito (*inbetween* o *third space*), ma nell'infinita moltiplicazione identitaria prodotta, appunto, dalla relazione con l'Altro (Bhabha 1987, 118-124). Un progetto artistico di recentissima ideazione e presentato per la prima volta al pubblico nel corso del convegno "DCU – Docucity Culture Urbane" (Università degli Studi di Milano, 19-21 Aprile 2015) ragiona proprio su questa l'interazione multipla che si sviluppa a partire dall'atto di guardarsi in uno specchio. *I Càrmeni* è realizzato nel quartiere bresciano di San Faustino, uno spazio ridotto nel quale coesistono quietamente etnie molto diverse. L'artista ideatore del progetto, Mario De Carolis, ha realizzato negli anni una serie di ritratti fotografici di abitanti del quartiere, per poi stamparli su lastre di alluminio forate, a loro volta sovrapposte a uno specchio. Il risultato di questo complesso di operazioni è il seguente: chiunque osservi il primo piano dello straniero è costretto a guardarsi anche nello specchio sottostante la lastra di alluminio; i fori nella lastra moltiplicano i riflessi, rimandando un'immagine significativamente molteplice dello spettatore. In questo modo, dai due termini iniziali (io e l'Altro) si innesca un processo di moltiplicazione che – seppure in parte teoricamente implicato nelle nozioni di *inbetweenness* e *third space* teorizzate da Bhabha – non ha ancora una vera codificazione teorica, pur avendo una conclamata esistenza pragmatica.

Dunque, nella composizione meticciata delle realtà soprattutto urbane contemporanee, la domanda centrale resta la medesima: posta una relazione con una verità umana che non ci somiglia, che impatto ha questa relazione su quello che noi siamo, come comunità urbana e non?

Un altro personaggio di *Asmarina* può forse suggerirci alcune risposte a questa domanda. Michele Lettenze, oggi un anziano signore con un passato complicato ormai risolto, fa parte del numero consistente di 'sanguemisto' nati dal rapporto di militari italiani – di norma coniugati in Italia – con donne eritrea all'epoca della nostra breve quanto dimenticata stagione coloniale. Michele racconta del momento in cui, ragazzino e insieme ad altri piccoli nelle stesse condizioni, fu 'reimpatriato in Italia' con un documento con su scritto "figlio di nn." Istituzionalmente collocato "tra le cose," nello spazio interstiziale di cui così spesso parla Homi Bhabha, Michele racconta di aver fatto una cosa importante, per lui e per noi: poco dopo essere arrivato in Italia, si è liberato di quel documento imbarazzante, come un'eredità non voluta, e dunque, per certi versi, una valigia da perdere per potersi muovere con agio dentro saperi e storie diverse.

Così, Michele finisce per mettere in pratica il "journey of forgetting" di cui dice a più riprese Salman Rushdie (1991), ma lo fa al contrario: smarrendo deliberatamente una 'valigia' che si è fatta un ingombro, poiché essa gli ricorda il modo in cui l'Italia ha colonizzato non

solo il suo paese d'origine, ma anche il corpo di sua madre. Dopo di che si adopera per "andare con una Bianca," esperienza che racconta con ilarità divertita e profonda delusione.

Così, nel suo essere diventato negli anni quietamente italiano, pur conservando una piena consapevolezza critica dei limiti dell'italianità concessa a chi è etnicamente riconoscibile come diverso, anche Michele Lettenze segue un percorso laterale, che è solo suo, pur discendendo da una vicenda condivisa di colonizzazione, sfruttamento non riconosciuto, disuguaglianza mantenuta nonostante il passato condiviso. E ci racconta una storia personalissima, che è tuttavia in grado di avviare un'operazione di contromemoria, una revisione critica di quel che è accaduto quando l'Italia è partita anch'essa a conquistare il "mondo selvaggio."

Michele racconta con dolore e passione, come altri personaggi di *Asmarina*, e però ciascuno di essi lo fa con la sua unicissima voce.

E alla fine di ogni storia capiamo il nodo: in questa vicenda, gli stranieri, in ogni caso, siamo noi.

Riferimenti

- Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary Film. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Bhabha, Homi K. 1987. "What Does the Black Man Want?" *New Formations* 1: 118-124.
- . 1994. "The Other Question: Stereotype, discrimination, and the discourse of colonialism." In *The Location of culture*, by Homi K. Bhabha, 66-84. London and New York: Routledge.
- Braidotti, Rosy. 2006. *Transpositions. On Nomadic Ethics*. London: Polity Press.
- Caccia, Andrea, regia. 2000. *L'estate vola*.
- Conrad, Joseph. 1988 [1902]. "Heart of Darkness." *Heart of Darkness. An Authoritative Text. Backgrounds and Sources. Criticism*, edited by Robert Kimbrough, 7-76. New York and London: Norton & Company.
- Deandrea, Pietro. 2015. *New Slaveries In Contemporary British Literature and Visual Arts. The Ghost and the Camp*. Manchester: Manchester University Press.
- De Franceschi, Leonardo. 2013. "L'attorialità come luogo di lotta. Africani e afrodiscendenti nel cinema italiano post-1989." In *L'Africa in Italia. Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*, a cura di Leonardo De Franceschi, 189-206. Roma: Aracne.
- Gadaleta Caldarola, Andrea, regia. 2014. *Destination de Dieu*.
- Gikandi, Simon. 2005. "Globalization and the Claims of Postcoloniality." In *Postcolonialisms: An Anthology of Cultural Theory and Criticism*, edited by Gaurav Desai and Supriya Nair, 608-634. New Brunswick: Rutgers UP.
- Gilroy, Paul. 2000. *Between Camps: Race, Identity and Nationalism at the End of the Colour Line*. Harmondsworth: Penguin.
- . 2005. *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Golderer, Lalla, e Vito Scifo. 1985. *Stranieri a Milano. Volti di una nuova immigrazione*. Milano: Gabriele Mazzotta.

Hall, Stuart. 1996. "When Was the 'Post-Colonial'? Thinking at the limit." In *The Postcolonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, edited by Iain Chambers, 242-260. London and New York: Routledge.

Loshitzky, Yosefa. 2010. *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Maglio, Alan, regia. 2007. *Milano Centrale*. <http://www.docucity.unimi.it/film/milano-centrale/>. Ultimo accesso 16 giugno 2016.

Maglio, Alan, e Medhin Paolos, regia. 2015. *Asmarina – Voci e volti di un'eredità postcoloniale*.

Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-91*. London: Granta Books.

Shaw, Gwendolyn DuBois. 2004. *Seeing the Unspeakable: the Art of Kara Walker*. Durham N.C.: Duke University Press.

Young, Robert. 1995. *Colonial Desire*. London: Routledge.

Nicoletta Vallorani is Professor of English Literature and Cultural Studies at the University of Milan. Her specializations include visual studies, gender studies and queer studies. Among her publications are *Utopia di mezzo. Strategie compositive in When the Sleeper Wakes, di H.G. Wells* (1996), *Gli occhi e la voce. J. Conrad, Heart of Darkness: dal romanzo allo schermo* (2000), *Geografie londinesi. Saggi sul romanzo inglese contemporaneo* (2003), *Orbitals. Materiali e Script di London Orbital* (2009). Recently, she authored two volumes: *Anti/corpi. Body politics e resistenza in alcune narrazioni contemporanee di lingua inglese* (Libraccio 2012) and *Millennium London. Of Other Spaces and the Metropolis* (Mimesis 2012). She coordinates the project Docucity, on documentary filmmaking and urban geographies (www.docucity.unimi.it) and is deputy director of the online journal *Altre Modernità* (riviste.unimi.it/index.php/AMonline). Her current research has developed along a line of reflection that links literature to cinema and visual studies.