

La questione migratoria in *Per un figlio*: rappresentazione socioculturale della migrazione srilankese in un film minimalista

Ho avuto l'opportunità di guardare nel febbraio 2017 *Per un figlio* (2016) di Suranga Katugampala, in una proiezione a Colombo. Il film è in tutti i sensi, come Katugampala stesso ha espresso nella sinossi, "un film minimalista, semplice e il più fedele possibile alla realtà".

L'aspetto più intrigante di *Per un figlio* è, per me (in quanto studiosa della migrazione nella comunicazione e facendo parte di un progetto di dottorato quadriennale riguardante il pubblico di immigrate singalesi relativamente alle soap opera srilankesi, a Melbourne, Australia), è la questione migratoria nel film. Sebbene esso, dipanandosi, si interessi anche di un'intensa indagine psicoanalitica del teso rapporto tra una madre e il figlio adolescente, la questione migratoria in *Per un figlio* ci permette di leggere il film da un punto di vista socioculturale.

In questo saggio, il mio scopo è quello di esaminare i significati socioculturali delle vite degli emigrati in un contesto srilankese, come concettualizzato in *Per un figlio*, e mostrare l'importanza dell'approccio minimalista del film alla questione migratoria nell'indagare le esistenze dei migranti. Nel farlo, presterò attenzione alla concettualizzazione offerta dalla letteratura accademica sulle diaspore. Il mio stesso lavoro etnografico con le donne singalesi emigrate a Melbourne (Australia), mi aiuta a collocare *Per un figlio* entro un più ampio continuum socioculturale della diaspora per quanto riguarda identità, ibridazione, appartenenza e globalizzazione. Respingo le nozioni svalutate, che sono emerse nel dibattito seguente la proiezione, sulla "arretratezza" e l'"assurdità" dei rapporti degli emigrati con la loro cultura di origine. Sono sorte domande sul perché non si siano assimilati alla più occidentale, sviluppata cultura loro offerta nei paesi che li ospitano. Questo, secondo me, è una definizione semplicistica delle loro personalità complesse. Una tale lettura delle identità del migrante non rende giustizia alle sfaccettate valenze culturali della loro quotidianità, rappresentate nel film di Katugampala. In questo articolo discuterò di come sia necessario leggere e comprendere le vite dei migranti entro i confini del loro eclettismo e, in quanto paese con una base di migranti in espansione, l'importanza dell'essere in sintonia con le loro quotidiane difficoltà culturali.

Le questioni su migrazione e identità non sono nulla di nuovo, e la letteratura accademica sull'argomento è vasta. Per esempio, troviamo studi culturali dell'accademico Stuart Hall (1990) che scrive di cinema caraibico e diaspora, concettualizzando l'identità come un'esperienza discontinua, come qualcosa che non permane in una posizione statica, ma che subisce una "costante trasformazione". Il teorico post coloniale Homi Bhabha (1994:3) condusse molti anni fa una ricerca estensiva per teorizzare l'ibridismo, enfatizzando che "l'articolazione sociale delle differenze, da una prospettiva delle minoranze, è una complessa e continua negoziazione che

punta all'autorizzazione degli ibridismi culturali che emergono in momenti storici di trasformazione". Il sociologo e accademico di studi culturali Paul Gilroy (1993) scrisse, nelle sue dissertazioni sulla cultura della diaspora africana in Gran Bretagna, che le culture della diaspora devono essere esaminate non soltanto come un'"intrusione" o una "collisione" con lo stile di vita autentico dell'Occidente, ma come una "mescolanza di varietà di distinte forme culturali". Gilroy sostenne che, il modo in cui le incompiute nozioni di etnicità sono state mobilitate, dovevano subire una valutazione critica, distinta dall'"assunzione che le culture sfocino sempre in schemi congruenti con i confini di nazioni-stati essenzialmente omogenei". Lo studio etnografico di Marie Gillespie (1995) analizzava la seconda generazione di Londinesi Punjabi, consumatori di soap opera australiane, e la sua ricerca posizionava la diaspora culturale entro il contesto della vita quotidiana. *Per un figlio*, ci fornisce l'opportunità di osservare questi aspetti teorici della migrazione e dell'identità da una prospettiva costruita in modo più vicino alla vita reale e, in particolare, entro il contesto della diaspora singalese.

Oggi, è diventato sempre più importante esaminare la diversità e le contestualità delle esperienze migratorie. La migrazione è diventato un fenomeno particolarmente difficile da teorizzare, come lo hanno dimostrato gli episodi di migrazione di massa che recentemente si sono verificati in Europa, e il rafforzarsi delle forze politiche Euro-Americane di stampo nazionalista in nazioni di immigrati, forze politiche che diffondono visioni discriminatorie contro la migrazione e gli immigrati. In particolare, un crescente corpo di ricerche accademiche, più rilevanti al mio campo di indagine – assimilazione, cioè, dei media e della cultura popolare da parte dei migranti –, ha esaminato la questione migratoria in modi stimolanti, ripensando e problematizzando le concettualizzazioni tradizionali della migrazione come un fenomeno meramente collegato al dislocamento, alle condizioni economiche e al rifugio.

Per la ricerca della comunicazione è diventato una necessità espandere il "processo in tre gradi" della tradizionale ricerca della comunicazione – che riguarda la produzione, i testi e la ricezione, – come risultato del complesso ruolo che i media interpretano tra i gruppi di migranti i quali hanno contribuito significativamente allo sviluppo locale e transnazionale di spazi di comunicazione specificatamente diasporici (ibid.). L'importanza che le notizie provenienti dalla madrepatria assumono nelle comunità di migranti fa discutere di quello che le ricerche culturali e lo studioso di diaspore Hamid Naficy (1993: 107) definiscono un desiderio "epistemofilico" o una tensione piuttosto che un desiderio di sapere i fatti o le novità. Dunque, le culture e l'espressione della diaspora devono sottoporsi a una particolare tipo di problematizzazione, differenziandosi dalle tradizionali concettualizzazione e comode generalizzazioni.

Troviamo anche nei film e nella cultura popolare il tema della migrazione srilankese . I film locali e internazionali, come *Saharawe Sihinaya* (1990), *Mille Soya* (2004), *Machan* (2008) e *Dheepan* (2015), per citarne alcuni, hanno toccato questo tema in precedenza. Persino il primo telefilm (soap opera) trasmesso localmente *Dimuthu Muthu* (1983) si interrogava sul fenomeno del ritorno dei migranti lavoratori nelle comunità rurali. Un altro teledramma, *Rata Giya Aththo*, analizzava la vita di una famiglia srilankese emigrata in Gran Bretagna negli anni '80. In ogni caso, la storia di Katugampala stesso, in quanto figlio di genitori srilankesi emigrati che vivono a Verona, offre una prospettiva affascinante per ponderare la questione migratoria in *Per un figlio*. Sono tentata di definire *Per un figlio* un racconto riguardo la migrazione, realizzato da un regista migrante. La stessa deterritorializzazione e il suo essere itinerante, tanto quanto il suo status di *insider* nella comunità srilankese in Italia, lascia una traccia evidente nel film. E dunque, la questione migratoria in *Per un figlio* è sia personale che politica.

Il film racconta la storia di Sunita, una madre emigrata, Srilankese e single, che vive con il figlio adolescente in una città italiana. Inizialmente, attraverso alcune righe di informazione, il film ci fornisce una coincisa contestualizzazione della migrazione di massa dei cittadini, avvenuta durante la guerra civile in Sri Lanka. Il film richiama la nostra attenzione sulla condizione dei molti bambini che venivano lasciati soli quando i loro genitori, le madri in particolare, migravano durante la guerra, come rifugiati o migranti economici. L'Italia, per molti migranti srilankesi del tempo, per lo più durante gli anni '90, costituiva, nel comune ideale, un miraggio economico e un passaggio verso la prosperità dell'Europa. Un numero consistente di persone emigrarono verso l'Italia dalle zone costiere dello Sri Lanka, ad esempio da Negombo, Puttalam e Wennappuwa, molti entrarono in Italia clandestinamente e solo successivamente ottennero visti validi. Pescatori esperti, rotte nautiche, trafficanti di esseri umani e furtivi procuratori di contratti di lavoro fornivano una via di accesso per l'Italia agli abitanti delle zone costiere (Perera 2017).

Wennappuwa, una volta villaggio di pescatori, sulla costa occidentale dello Sri Lanka, come risultato delle rimesse dall'Italia, si è oggi trasformato in un sobborgo della classe media, caratterizzato da splendide residenze, con i prezzi dei terreni in ascesa, ed è chiamato con il nome colloquiale di "Little Italy" (ibid.).

Per i srilankesi, l'Australia è oggi ciò che l'Italia era negli gli anni '90 – un'utopia. Notiamo, in particolare durante gli ultimi stralci del conflitto civile, un aumento della migrazione srilankese verso l'Australia (ABS 2013). I richiedenti asilo srilankesi, migrando illegalmente in Australia su barche, attraverso le rotte marittime, sono una parte centrale nel dibattito riguardo le politiche di protezione dei confini australiani e di quelli federali. Questo aspetto rischioso, potenzialmente mortale, della migrazione srilankese verso l'Italia negli anni '90 è ben rappresentato dal film *Mille Soya*, di Boodee Keerthisena. Come l'Australia, anche l'Italia costituisce un'eccezione alla "aspra

segregazione” che esiste negli schemi di migrazione dei singalesi, tamil, burgher e musulmani – con un alto numero di singalesi e tamil srilankesi residenti in Italia (Pathirage and Collyer 2011: 317). In ogni caso, si stima che la maggioranza dei srilankesi residenti in Italia sia singalese, comunità oggetto di indagine in *Per un figlio* attraverso i personaggi di Sunita e di suo figlio.

Per i migranti srilankesi, l’Italia era una destinazione facilmente accessibile e si riteneva che offrisse grandi possibilità di lavoro, da qui deriva il fatto che sia diventato una scelta popolare per la migrazione (Henayaka-Lochbihler and Lambusta 2004: 3). Sebbene l’Italia fosse anche usata come un temporale punto di ingresso per l’Europa, molti migranti srilankesi hanno scelto di restare in Italia (ibid.). Politiche, come l’*Immigration Restriction Act* australiano del 1901 (comunemente conosciuto come “white-Australia”)¹, il quale prevede misure per prevenire l’insediamento di persone “di colore” in Australia (Jupp 2002: 6-10), non erano prevalenti in Italia. La linea del “white-Australia” ha certamente aperto un sentiero migratorio per la comunità burgher dello Sri Lanka, di discendenza europea, principalmente perché erano in grado di soddisfare i criteri di migrazione posti dalla politica – antenati europei, pelle bianca, conoscenza dell’inglese e religione cristiana (Ferdinands 1995; Weerasooria 1988: 30-41). La politica srilankese in materia di lingua, approvata attraverso il *Language Act* del 1956, ha avuto come risultato la discriminazione dei srilankesi di etnia burgher, la cui lingua principale era l’inglese e Ferdinands (1995: 4) nel suo libro sui burgher srilankesi osserva come sia possibile che, come conseguenza della migrazione, oltre 38 000 burgher non si trovino più in Sri Lanka, dal momento che molti di loro vivono ora in Australia.

Comunque, in Italia, tra il 1986 e il 1990, una serie di Atti sull’immigrazione presentarono un’opportunità per i srilankesi e, in particolare, nel 1996 il Decreto-Dini “semplificò le procedure burocratiche per i ricongiungimenti familiari”, permettendo ai srilankesi di unirsi ai famigliari in Italia (Henayaka-Lochbihler and Lambusta 2004: 3-4). Anche Sunita, la madre immigrata di *Per un figlio* di Katugampala, si è ricongiunta con il figlio più tardi, come lei stessa rivela in una conversazione con la donna italiana per la quale Sunita lavora nelle vesti di badante.

Si può stimare che ci siano circa 80 000 gli immigrati srilankesi in Italia (Gattinara 2016: 85). Milano ne ospita circa 15 000, classificandosi così come la città con la più alta concentrazione di srilankesi (intorno al 6% della popolazione della città) (ibid.).

La reiterazione delle banalità e della quotidianità della vita da immigrata di Sunita, di suo figlio e della datrice di lavoro rappresenta una potente forza espressiva in tutto il film. La costruzione da parte di Katugampala della vita quotidiana in Italia di Sunita e di suo figlio, e i riferimenti alle identità sociali, culturali e collettive della diaspora nel film, mi ricordano il mio stesso studio

¹ Abolished by the Migration Act 1966

etnografico con le donne srilankesi immigrate a Melbourne, nelle loro case e nelle associazioni di migranti, sebbene le rappresentazioni degli emigrati in Italia in *Per un figlio* è distintivo limitatamente al contesto e contiene dinamiche² socioeconomiche differenti rispetto a quelle dei migranti che io ho studiato a Melbourne.

In *Per un figlio*, vediamo Sunita e suo figlio vivere in un appartamento che ha a malapena lo spazio per loro due. Il tavolo da pranzo ribaltabile, attaccato al muro dell'appartamento, viene dispiegato quando necessario e ripiegato dopo i pasti. Il film ci mostra i contrasti tra la utopica fantasia economica di uno specifico tipo di vita migrante in Italia e la sua realtà. In ogni caso, Katugampala ci mostra che le esistenze di Sunita e di suo figlio, in quanto immigrati in Italia, non possono essere definite unicamente in relazione al carattere materiale del loro status economico. E la storia porta la nostra attenzione sulla complessità socioculturale del loro quotidiano che, in quanto immigrati, si estende oltre l'identità economica. Ritengo che ritratti minimalisti di questa semplice difficoltà socioeconomico-culturale, da parte di Katugampala, si astengano dal romanticizzare le vite degli immigrati, più potentemente disegnando, invece, delle immagini realistiche della loro esperienza quotidiana.

Come riscontrato dalla concettualizzazione dell'eminente antropologo culturale Ajun Appadurai (2001: 4-5; 1990: 35), attraverso la storia di Sunita e di suo figlio, Katugampala porta alla luce la "disgiuntura" dei panorami emigranti – di identità e appartenenza – attraverso la banale collisione culturale tra una madre e un figlio. Se da una parte Sunita vive un continuum culturale legato linguisticamente e religiosamente alla sua madrepatria, lo Sri Lanka, dall'altra suo figlio oscilla tra la *srilankesità*, accennata da sua madre, e l'italianità della società nella quale è cresciuto. Invece di considerare la migrazione meramente come un evento "spazio-tempo", "collegato a fattori di occupazione, sviluppo, redistribuzione della popolazione, formazione di classe e creazione di comunità etniche" (King and Wood 2001: 3), e al contrario, attraverso la raffigurazione della complessità dell'identità culturale del migrante, Katugampala ci presenta una narrazione culturale della migrazione.

Come Stuart Hall (1997: 184) sostiene, "l'etnicità è il luogo o lo spazio necessario" per i migranti che vivono le loro vite in spazi deterritorializzati, in quanto minoranze culturali; e Katugampala costruisce, attraverso i personaggi del suo film, le sfumature linguistico-culturali della vita diasporica dei singalesi dello Sri Lanka in Italia. Sunita, nel film, rappresenta il simbolo della più comune forma di occupazione per i srilankesi in Italia.

² In Melbourne, the Sri Lankan migrants I observed had stronger economic backgrounds. As a result of home-loan schemes and higher minimum wages in Australia, the migrants of my study possessed 2-3 bedroom homes and vehicles. Observations and interviews revealed that they had more material autonomy in the Australian economy than of Sunita and her son in *For a son*.

Come Henayaka-Lochbihler e Lambusta (2004: 6) osservano, il settore dei domestici in Italia fornisce molteplici opportunità per i srilankesi. Katugampala intreccia la storia di Sunita attraverso i due ruoli di badante, innanzitutto, della sua datrice di lavoro, un'anziana donna costretta a letto e che vive da sola nella sua casa, e, secondariamente, di suo figlio, un giovane adolescente. A poche scene dall'inizio del film, scopriamo che la relazione tra Sunita e suo figlio è tesa. Le loro differenze culturali iniziano a emergere presto nel film: la donna chiede a suo figlio se ha fatto i suoi compiti e, quando gli controlla i libri, il figlio sottolinea che lei non capirebbe la scrittura "in ogni caso", dato che Sunita non conosce bene l'italiano. La madre conversa con suo figlio in singalese, mentre il figlio le risponde in italiano, per tutto il film.

Un punto critico nel film è costituito dalla scena in cui Sunita (dopo aver scoperto dei poster di donne nude sul fondo dell'armadio del figlio) consulta un *yakadura*, uno sciamano srilankese, nella speranza di curare il figlio dal male che potrebbe possederlo: è la sua interpretazione della turbata adolescenza del figlio, dei sentimenti soppressi e delle reazioni di rabbia all'alienazione madre-figlio. Lo sciamano, lavorante in un ristorante come aiuto, incontra Sunita nel retro del locale. La conversazione si svolge in singalese e Sunita gli domanda se il diavolo può influenzare le loro vite anche all'estero. Successivamente, lui giunge all'appartamento di Sunita su uno scooter, con un tradizionale tamburo sulla spalla, mentre il suo assistente guida la moto. Una volta dentro l'appartamento, vediamo che lo spazio ristretto non è sufficiente ad accogliere i due uomini, Sunita e suo figlio. Lo sciamano afferma che, sebbene il tamburo non sia quello usato per la benedizione, dovranno farselo andare bene, siccome si trovano all'estero. A Melbourne, almeno, un crescente numero di alimentari srilankesi sono divenuti vitali per rifornire i migranti di prodotti di questo genere, provenienti dallo Sri Lanka. L'importanza degli alimentari, frutto della diaspora, è cresciuto in tutto il mondo, diventando significativi punti di accesso per i migranti sparpagliati, al fine di mantenere dei legami con la madrepatria attraverso una vasta gamma di testi, immagini e merci dalle loro terre di origine (Athique 2006; Aksoy and Robins 2003; Mankekar 2002).

Nel suo lavoro con la comunità araba in Europa, la studiosa di comunicazione migrante Myria Georgiou (2012: 24) esprime un concetto chiamato "nomadismo banale"³ per spiegare il fenomeno degli attaccamenti quotidiani dei migranti alle loro terre di origine. Gli arabi che hanno partecipato allo studio hanno cercato di "definire la loro soggettività attraverso un discorso ibrido che si sposta costantemente tra un linguaggio associato alla vita politica (cittadinanza) e un linguaggio legato alla cultura (identità)", e per alcuni "questo discorso enfatizza un'identità essenziale e per altri un orientamento nomade, cosmopolita". Possiamo inserire Sunita in quest'ultima categoria del banale nomadismo, in cui le sue associazioni con la cultura della madrepatria non sembra fornire un'identità per lei essenziale, in quanto srilankese in una società italiana, ma piuttosto un'identità

³³ Basato sulla concettualizzazione di nomadismo di Deleuze, Guattari e Braidotti

nomade, cosmopolita. Nel film, non vediamo Sunita farsi coinvolgere dalla cultura di origine per una forte e simbolica contestazione dell'italianità – nel senso che lei non sembra utilizzare la sua srilankesità per opporsi alla cultura italiana nella quale vive e nella quale suo figlio sta crescendo. Non la vediamo partecipare alle attività di gruppo organizzate dagli immigrati srilankesi nella sua città, attività nelle quali si trova a inciampare suo figlio nel corso di una passeggiata tra le strade; sottilmente e intelligentemente incorporato nella storia da Katugampala, è l'aspetto collettivo della sfera pubblica degli immigrati srilankesi in Italia. Per Sunita, comunque, il suo coinvolgimento con la lingua, le credenze e la religione della madrepatria sembrano costruire una ibrida identità cosmopolita, in quanto immigrata srilankese residente in Italia. Questo è un "trasnazionalismo ordinario", come lo hanno definito Asu Aksoy e Kevin Robins (2003: 95), basandosi sulla loro ricerca con gli immigrati turchi in Europa.

Comprendo le rappresentazioni di Katugampala del pubblico diasporico singalese in *Per un figlio*. La mia ricerca etnografica a Melbourne si è svolta in un'associazione culturale singalese, vicina a Dandenong, che, situata a circa 35 chilometri da Melbourne, ha la più alta concentrazione di immigrati srilankesi, prevalentemente singalesi. Dal momento che la mia tesi esaminava la visione dei telefilm da parte delle immigrate singalesi a Melbourne, le mie osservazioni sono concentrate sul "telefilm club" realizzato da un gruppo associazionistico di donne. Anche io ho avuto l'opportunità di rapportarmi con le attività tipicamente culturali e nazionali della comunità diasporica singalese a Melbourne, e guardare *Per un figlio* a Colombo ha causato un momento di reminiscenza per me. Certamente le mie radici etniche singalesi mi hanno permesso di accedere, come *insider*, alla comunità diasporica di Melbourne, ma il mio status di non-immigrata, in quanto studentessa internazionale e novizia relativamente alle attività diasporiche, mi ha definito una *outsider* nel corso della mia ricerca etnografica tra i singalesi di Melbourne. Sembra che il suo stesso status di immigrato abbia provvisto Katugampala di una voce da *insider* e di un occhio autentico per discutere e costruire con precisione e, insieme, panoramicamente le realtà quotidiane della sua stessa società.

Il sociologo Pierre Bourdieu (1986: 249) spiega che le "connessioni" sono una forma di capitale che si accumula nel corso delle associazioni sociali di questa natura, le quali sono "basate su materiale indissolubile e scambi simbolici, lo stabilimento e il mantenimento dei quali presuppone una riconsiderazione del concetto di prossimità": questo egli definisce "capitale sociale".

Il figlio di Sunita si imbatte, tra le strade, in un evento della comunità singalese e segue gli invitati in quella che appare una festa privata la quale sembra provvedere uno spazio per il simbolico scambio della cultura del loro paese di origine. Le donne, vestite in luccicanti sari, e la musica *Baila* ad alto volume, riprodotta in una stanza simil-discoteca, sono caratteri evidenziati nella scena. Nel celebrare le diasporiche "origini culturali e nel proteggere/controllare i suoi confini attraverso

l'insistente separazione delle sue differenze linguistiche e culturali dalla cultura dominante" del paese ospitante, gli immigrati hanno adottato una "strategia di sopravvivenza" tipicamente loro, per negoziare le identità ibride nella cultura dominante, come affermato nella ricerca dello studioso di migrazione Ien Ang (2005: 20). Per molte comunità di immigrati, gli incontri diasporici, faciliti dalle associazioni diasporiche, forniscono momenti e luoghi di appartenenza nella vita quotidiana. Per i gruppi non dominanti di immigrati, questi spazi forniscono opportunità di condivisione e di appartenenza a una comune esperienza linguistica, culturale, nazionale, gastronomica, di moda, musicale, d'informazione, religiosa, di tradizioni, etc., che sono fortemente differenti dalle culture dominanti dei loro paesi ospitanti. La "comunità immaginata"⁴ (Anderson 1991: 6) delle patrie dei migranti e lo stile, nel quale le loro terre di origine sono concepite e celebrate, sono ben osservabili all'interno delle associazioni diasporiche (Skrbiš 1999: 5). Le pratiche e le ideologie nazionaliste trovano particolare enfasi nei programmi, nelle cause, negli eventi e negli incontri dei gruppi diasporici, i quali Skrbiš (ibid.), nel suo studio delle diaspore croate e slovene in Australia, definisce "nazionalismi a distanza", un "tipo di nazionalismo che attraversa gli stati confinanti e/o i continenti". Certamente per i singalesi la posizione di gruppo etnico dominante che occupavano in madrepatria, in quanto maggioranza, è sorprendentemente mutata nelle società ospitanti, come in Italia e in Australia, cosa che ha portato a un'ulteriore necessità di costruire nel paese ospitante spazi e luoghi ai quali potessero appartenere come comunità.

Osservando la cultura di Bollywood nella comunità indo-figiana in Australia, Manas Ray (2003: 21) affermò che "è la soggettività storica di una diaspora che stringe la chiave della vita culturale della stessa" e le diaspore post-coloniali, in particolare, non dovrebbero essere viste come "pronte ad articolare la loro identità sulle linee dell'extraterritorialità o del nomadismo". Come Katugampala ci mostra nella scena della festa diasporica in *Per un figlio!*, l'abbigliamento e la musica sembrano fornire un'identità vitale perché gli immigrati al ritrovo diasporico possano distinguere loro stessi dalla dominante cultura italiana. Nel film vediamo come lo spazio diasporico alla festa comunitaria fornisca un quotidiano, banale spazio transnazionale per gli immigrati singalesi affinché possano prendere parte alla loro cultura di origine – una minoranza nell'italianità che li circonda.

Il figlio di Sunita, alla festa, vede ballare il ragazzino che aveva schiaffeggiato perché si era avventurato nel parco abbandonato che lui e i suoi amici usavano come luogo di incontro, oltre che per spiare le coppiette che lì si appartavano. Vediamo il ragazzino, di origini singalesi, esattamente come il figlio di Sunita, elaborare il suo ibridismo e la deterritorializzazione partecipando alla festa.

⁴ Secondo Benedict Anderson (1991: 6), storico e studioso di politica, la nazione è immaginata perché "persino i membri della nazione più piccola non conosceranno mai la maggior parte dei loro compagni, non li incontreranno o nemmeno sentiranno parlare di loro, eppure nella mente di ciascun individuo

Il figlio di Sunita va alla festa degli immigrati, comunque, non per partecipare all'evento, ma perché segue una madre che sta portando in braccio il figlio. A questo punto scopriamo, da una conversazione tra Sunita e la sua anziana datrice di lavoro, che la donna non ha potuto allattare il figlio perché ha dovuto lasciarlo per partire per l'Italia: questa è una scena centrale del film dal momento che fornisce un'importante rivelazione e una contestuale spiegazione del problematico rapporto di Sunita col figlio. Sunita ha condiviso il destino di molte madri che sono state costrette a lasciare i figli per emigrare in Italia in cerca di lavoro, come tra l'altro viene spiegato nella breve schermata informativa all'inizio del film. Certamente Sunita rappresenta la realtà dell'economia srilankese, fortemente di genere, persino oggi, dal momento che le rimesse prodotte dalle lavoratrici migranti costituiscono la maggior parte delle risorse del reddito da importazione.

Il figlio di Sunita, che segue la giovane madre e il suo neonato nella festa della comunità migrante, la spia mentre allatta il bambino, irritando la donna. Certo, il film fornisce una spiegazione per quanto concerne il difficile rapporto tra Sunita e suo figlio, attraverso la teoria freudiana dello sviluppo psicosessuale. Per Freud, lo sviluppo della personalità consisteva in una serie di stadi psicosessuali, il primo dei quali è lo stadio orale, o lo stadio dell'allattamento, il quale viene spiegato da Freud come la ricerca del bambino di "ottenere piacere indipendente dal nutrimento, e per questa ragione può e deve essere definito sessuale" (Ewen 2010: 25). In una prospettiva psicosessuale di *Per un figlio*, il comportamento aggressivo del figlio di Sunita nei confronti della madre, la sua riluttanza a fare i compiti, frequentando bulletti, intimidendo un ragazzo più giovane, spiando le Coppiette appartate nel parco abbandonato dove ciondola con i suoi amici, sono il risultato derivante dal non essere stato allattato da neonato. Posizionando la questione psicoanalitica entro la questione migratoria ed evidenziando la causa per la quale Sunita non ha avuto l'opportunità di allattare il figlio, poiché ha dovuto migrare in Italia, Katugampala ci fornisce una spiegazione sociale per la questione psicologica. Di conseguenza, una spiegazione psicoanalitica, che non indirizza adeguatamente la questione migratoria del film, potrebbe privare la quotidianità del migrante, raccontata nel film, di un riconoscimento delle sfumature socioculturali.

In conclusione, *Per un figlio* ha attratto soprattutto il mio interesse accademico della migrazione e della cultura diasporica srilankese. Tuttavia, sono stata profondamente toccata dal flusso minimalista del film, cosa che ha affascinato anche il mio senso cinematografico.

Il film beneficia moltissimo del brillante cast che comprende Kaushalya Fernando, Julian Wijesekara, Nella Pozzerle, Shirantha Luise Fernando, Isabella Dilavello e Vishan Madhuka, e della fotografia di Channa Deshapriya.

In *Per un figlio*, Katugampala si occupa di un tema culturale che è stato discusso poco dal cinema srilankese. *Per un figlio* è una splendida espressione dei mondi ibridi della prima e della seconda

generazione di immigrati srilankesi in Italia e l'approccio minimalista di Katugampala è in grado di catturare il lato umano delle loro vite: racconta la loro storia non come critico del loro essere migranti o minando le loro scelte culturali, ma con sensibilità, comprensione e grande empatia verso la cultura migrante come "stile di vita", come da definizione di Raymond Williams di questa cultura. Per Katugampala, il nomadismo è anche uno stile di vita; in particolare, il suo viaggio via terra, facendo l'autostop, dall'Italia allo Sri Lanka – che io ho avuto il privilegio di ascoltare e rivivere durante una cena tra amici a Colombo –, sembra far appello a questo lato nomade delle sue origini migranti. Il muoversi sembra fornirgli non solo una lente analitica, in quanto regista, ma anche uno stile di vita, –per usare le sue stesse parole – "È una vocazione". La questione migratoria esplorata nel film è di importanza per noi da un punto di vista cinematografico, accademico, sociale e culturale, e "la profonda urgenza di raccontare una storia... di raccontare che 'noi siamo qui', che 'la nostra storia è anche la vostra storia, una storia nella quale noi tutti possiamo rispecchiarci'" (forason.com) di Katugampala, si riflette nel racconto culturale di *Per un figlio*.

Bibliografia (titoli originali):

- ABS (Australia Bureau of Statistics) (2013), *Population diversity in victoria: 2011 census local government areas*, cat. no. 2901.0, ABS, Canberra, Victorian Multicultural Commission.
- Aksoy, A. and Robin, K. (2003), 'Banal transnationalism: the difference that television makes', in Karim H Karim (ed.), *The media of diaspora*, Routledge, London, 89-104.
- Anderson, B. (1991), *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, 2nd edn, Verso, London.
- Ang, I. (2005), *On not speaking Chinese: living between Asia and the West*, e-book, accessed 13 June 2016, <<http://latrobe.eplib.com.au/patron/FullRecord.aspx?p=242310>>.
- Appadurai, A. (2001) (ed.), *Globalization*, Duke University Press, Durham.
- Athique, A. (2006), 'Bollywood and "Grocery Store" video piracy in Australia', *Media International Australia*, issue 121, 41-51.
- Bhabha, H.K. (1994), *The location of culture*, Routledge, London.
- Bourdieu, P. (1986), 'The forms of capital', in John G Richardson (ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education*, Greenwood, New York, 241- 258.
- Ewen, R.B. (2010), *An introduction to theories of personality*, Psychology Press, New York.
- Ferdinands, R. (1995), *Pride & prejudiced: the story of the Burghers of Sri Lanka*, New Litho, Melbourne.
- Forason.com (2016), *Synopsis: director's notes*, <<http://www.perunfiglio.it/en/synopsis.php>>.
- Georgiou, M. (2012), 'Between strategic nostalgia and banal nomadism: explorations of transnational subjectivity among Arab audiences', *International Journal of Studies*, vol. 16, no. 1, pp. 23-39.
- Georgiou, M. (2007), 'Transnational crossroads for media and diaspora: three challenges for research', in Olga G Bailey, Myria Georgiou and Ramaswami Harindranath (eds), *Transnational lives and the media: re-imagining diaspora*, Palgrave Macmillan, Hampshire, pp. 11-32.
- Gillespie, M. (1995), *Television, ethnicity and cultural change*, Routledge, London.
- Gilroy, P. (1993), *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*, Harvard University Press, Cambridge.
- Hall, S. (1997), 'The Local and the Global: Globalization and Ethnicity', in Anne

- McClintock, Aamir Mufti and Ella Shohat (eds), *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis, MN: University of Minnesota, 173–87.
- Hall, S. (1990), 'Cultural identity and diaspora', in Jonathan Rutherford (ed), *Identity: community, culture, difference*, Lawrence and Wishart, London, 222-237.
- Henayaka-Lochbihler, R. and Lambusta, M. (2004), *The Sri Lankan diaspora in Italy*, Berghof Research Center for Conflict Management, Berlin.
- IPS (Institute of Policy Studies) (2013), *Migration Profile Sri Lanka 2013*, cat. no. 304.8 DDC23, Institute of Policy Studies, Colombo.
- Jupp, J (2002), *From White Australia to Woomera: the story of Australian immigration*, Cambridge University Press, Cambridge.
- King, R. and Wood, N. (eds) (2001), *Media and migration: constructions of mobility and difference*, Routledge, London.
- Mankekar, P. (2002), 'India Shopping: Indian grocery stores and transnational configurations of belonging', *Ethnos: Journal of Anthropology*, vol. 67, no. 1, 75-97.
- Naficy, H. (1993), *The making of exile cultures: Iranian television in Los Angeles*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- University of Minnesota Press, Minneapolis
- Pathirage, J and Collyer, 'Capitalizing social networks: Sri Lankan migration to Italy', *Ethnography*, vol. 12, no. 3, pp. 315-333.
- Perera, Q. (2017), "'Little Italy" in the town of Wennappuwa', *Financial Times*, 28 February.
- Ray, M. (2003), 'Nation, nostalgia and Bollywood', in Karim H. Karim (ed.), *The media of diaspora*, Routledge, London, 22-35.
- Skrbiš, Z. (1999), *Long-distance nationalism: diasporas, homelands and identities*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot.
- Weerasooria, W.S. (1988), *Links between Sri Lanka and Australia: a book about the Sri Lankans (Ceylonese) in Australia*, The Government Press, Colombo.
- Williams, R. (2011), *Raymond Williams on television: selected writings*, Alan O'Connor (ed.), Routledge, New York.
- Gattinara, P.S. (2016), *The politics of migrations in Italy: perspective on local debates and party competition*, Routledge, New York.

Shashini Gamage è un Dottorando (Media and Communication, 2017) della La Trobe University, Melbourne, Australia. La sua tesi è un esame etnografico della cultura popolare televisiva delle donne, basato su una ricerca sul campo condotta sul pubblico femminile, di Colombo e delle immigrate srilankesi di Melbourne, che consuma telenovela.