



LOTTA E RESISTENZA

**MONIA ACCIARI** **Appartenenze contese:** identità in lotta, lavoro e articolazioni postcoloniali in *Bangla* (2019) di Phaim Bhuiyan



<sup>1</sup> Per una valutazione sulla crescita demografica in Italia cfr. Loretta Baldassar e Roberta Raffaetà, "It's complicated, isn't it: Citizenship and ethnic identity in a mobile world", «Ethnicities», 18(5), 2018, pp. 737-758.

<sup>2</sup> Cfr. Maurizio Ambrosini, *Altri cittadini*, Vita e Pensiero, Milano 2020.

<sup>3</sup> Per la nozione di *mixity*, cfr. Yasmin Gunaratnam, "Rethinking hybridity: Interrogating mixedness", «Subjectivities», 7, 2014, pp.1-17, in cui l'autore interroga l'idea di mescolanza (*mixity*) ed i paradossi dell'ibridità per esaminare il gioco attivo nella costruzione e trasgressione dei confini soggettivi, e la formulazione di un nuovo sé sociale. Per una valutazione sulla crescita demografica in Italia cfr. ancora Loretta Baldassar e Roberta Raffaetà, *op. cit.*, pp. 737-758.

<sup>4</sup> Per teorie postcoloniali sull'appartenenza e le soggettività postcoloniali cfr. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994; Paul Gilroy, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Colour Line*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000; Stuart Hall, "Cultural identity and diaspora", in Padmini Mongia (ed.), *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*, Oxford University Press, Oxford 1996.

<sup>5</sup> Cfr. Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the subaltern speak?", in Cary Nelson, Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana 2006 pp. 271-313.

Il film *Bangla* (2019), diretto dall'esordiente regista italo-bangladesi Phaim Bhuiyan, si presenta come un testo culturale complesso che si muove al confine tra autobiografia, racconto diasporico e critica sociale. La sua rilevanza va letta all'interno del più ampio contesto socio-politico italiano, segnato da un dibattito pubblico spesso polarizzato sulla presenza migrante e sulle seconde generazioni. Prodotto da Fandango, alla stregua di titoli come *L'albero* (2024) di Sara Petraglia e *Non dirmi che hai paura* (2024) di Yasemin Samdereli, *Bangla* racconta la storia di un giovane italiano di origine bengalesi incastrato fra identità multiple nella Roma contemporanea.

Negli ultimi due decenni, l'Italia ha conosciuto una trasformazione demografica significativa con l'emergere di comunità diasporiche che sfidano il mito nazionale dell'omogeneità culturale.<sup>1</sup> Il riconoscimento del diritto di cittadinanza di queste nuove generazioni è spesso ostacolato da dispositivi istituzionali e culturali che riconoscono una sola concezione etnica e identitaria.<sup>2</sup> Ciò riflette la tensione tra una società sempre più etnicamente e culturalmente diversificata e la narrazione di un'italianità ritenuta invece statica e omogenea.

Ambientato a Roma, *Bangla* si distingue per il tono ironico e leggero, ma affronta questioni cruciali che interrogano direttamente le dinamiche del postcolonialismo in Italia. Il lavoro precario, la razzializzazione della cittadinanza, i vincoli familiari, il desiderio, l'unione interetnica e le negoziazioni linguistiche quotidiane, di fatto, sono polarità che ostacolano la legittimazione sociale del concetto di "*mixity*"<sup>3</sup> proprio delle seconde generazioni.

L'obiettivo di questo articolo è esplorare le forme in cui *Bangla* mette in scena una politica dell'ibridazione, come descritto da Homi Bhabha, ovvero un processo identitario segnato da ambivalenze, tensioni e creatività. Il film non è solo la cronaca di una vicenda personale, ma trascende la dimensione autobiografica per assumere il valore di dispositivo discorsivo che smaschera le ambiguità e i limiti strutturali del multiculturalismo italiano, rivelando la precarietà dell'appartenenza per i soggetti postcoloniali. Alla luce delle teorie di *postcolonial* e *cultural studies*,<sup>4</sup> propongo un'analisi che considera *Bangla* come una narrazione sociale, capace di sfidare le gerarchie di appartenenza e di proporre nuove articolazioni di soggettività postcoloniali all'interno di reti migratorie e insediamenti sociali.

Metodologicamente, questo lavoro si fonda su un approccio qualitativo e interdisciplinare, che integra analisi filmica, teoria postcoloniale e studi culturali. L'analisi testuale del film pone attenzione ai riferimenti interculturali, ai codici linguistici e alle scelte stilistiche, mentre la contestualizzazione socioculturale colloca il film nel panorama italiano contemporaneo.

L'impianto teorico privilegia un'ottica decentrata e decoloniale, che valorizza l'analisi dei margini come luoghi di produzione del sapere e l'ibrido come spazio possibilista e chiave di lettura di questo film. Le pratiche linguistiche e affettive, all'interno del film, sono intese come dispositivi performativi attraverso cui il protagonista articola una resistenza simbolica del quotidiano. Questo approccio è supportato da una rilettura critica che problematizza le relazioni tra rappresentazione mediatica, etnica, di classe della cultura sud asiatica nei media italiani.<sup>5</sup> Secondo Homi Bhabha, il concetto di "ibridità", che il presente lavoro enuncia, svolge un ruolo centrale nell'analisi delle identità culturali complesse e

<sup>6</sup> Per questioni su idee di integrazione nei quartieri romani cfr. Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Edizioni e/o, Roma 2006.

sovrapposte nei contesti segnati dal colonialismo. L'idea di "spazio terzo", un'area liminale dove le culture colonizzate e colonizzatrici si incontrano e si contaminano reciprocamente, racchiude l'esperienza di Phaim. In tale spazio, le identità non sono più fisse né pure, ma si trasformano continuamente, dando origine a nuove forme culturali, enunciate in momenti di socialità, che sfidano le narrazioni dominanti dell'autenticità e della superiorità occidentale. L'ibrido, dunque, non è semplicemente una mescolanza, ma una forma di rinegoziazione identitaria e paradigma di resilienza. Nell'ibridità il soggetto postcoloniale si riappropria del proprio linguaggio e della propria "agency", destabilizzando gerarchie imperialiste. Il modello postcoloniale che questo articolo rivela è quello che chiamo "regime della sovrapposizione e della interscambiabilità", in cui la coesistenza di *nuances* culturali d'origine con quelle naturalmente acquisite diventano norma.

E in questo contesto Phaim, in una conversazione con la madre, meno avvezza a trasformazioni culturali, rivendica un'origine locale e diversa:

Capirai ma', so nato al Vannini che sta qua dietro, ho fatto le elementari alla Pisacane, le medie a via Laparelle e il liceo al Kant, praticamente non so' mai uscito da questo chilometro quadrato, non è che c'ho tutta sta storia anzi, me pare pure il momento di uscire dagli schemi, non si può continuare a stare chiusi nell'angoletto...

#### IDENTITÀ IBRIDE, PRECARIETÀ E SPAZI DIASPORICI

Phaim vive una vita divisa tra le aspettative della sua famiglia, profondamente legata ai valori della tradizione e della religione islamica, e il desiderio di integrarsi pienamente nella società italiana, con i suoi ritmi, le sue libertà e le sue contraddizioni. Phaim è un ragazzo come tanti, lavora come steward, suona in una band ethno-punk, sogna un futuro possibile, ma si sente spesso sospeso tra due realtà che sembrano non incontrarsi mai: in "mixity". Tutto cambia quando conosce Asia, una ragazza italiana, istintiva, libera e fuori dagli schemi. L'attrazione è immediata, ma per Phaim ogni passo in questa nuova relazione è una sfida in cui cerca di conciliare l'amore e le passioni con rigorosi dogmi religiosi e culturali. Come trovare un equilibrio tra ciò che sente giusto per sé e ciò che gli altri si aspettano da lui?

Phaim (interpretato dallo stesso regista) si muove costantemente tra obblighi familiari e una domesticità di stampo conservatore, contrapponendosi ad essa attraverso un linguaggio popolare, colorito e marcatamente gergale, che lo distingue dal resto della sua famiglia. La sua identità è costantemente messa alla prova: da un lato, gli obblighi familiari e religiosi impongono un ferreo codice comportamentale, dall'altro, le relazioni sociali e affettive richiedono adattamenti e traduzioni continue. In questo spazio interstiziale Phaim incarna una soggettività che non è mai fissa, ma si costruisce nel dialogo, nella tensione, e talvolta nel conflitto.

Con Phaim, *flâneur*, anche gli spazi urbani multiculturali vengono reimmaginati, e la Roma multietnica viene riconfigurata dimenticando in un certo senso l'Esquilino, storico quartiere multietnico ben noto per virtuosi tentativi culturali di integrazione e convivenza, in favore di un più popolare quartiere di periferia, che Phaim racconta così:<sup>6</sup>

<sup>7</sup> Per una sociologia di Torpignattara cfr. Marina Ciampi, *Vivere il Quartiere*, Carrocci, Roma 2022.

<sup>8</sup> Cfr. Étienne Balibar, *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*, Princeton University Press, Princeton 2004; cfr. Sandro Mezzadra, *Diritto di fuga: Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Ombre Corte, Verona 2006.

Da quando Piazza Vittorio è diventata tutta precisa siamo noi ad essere diventati la zona di frontiera... Ultimamente Torpigna è diventata di moda soprattutto quando si parla di negri, immigrazione e cose così. È vero che ce sta un sacco de gente, ma proprio tanta, tutta diversa una specie di globalizzazione...

#### ESQUILINO VERSUS "TORPIGNA"

Torpignattara è il nuovo cuore multiculturale della città. Nel tessuto urbano di questo quartiere convive una "super-diversità" ormai consolidata; le principali comunità etniche includono Desh, Cina, Pakistan, India, Nordafrica, Medio Oriente ed Est Europa, con una presenza significativa della comunità bengalese dagli anni '90. Torpignattara è un nodo dove pratiche di convivenza, partecipazione civica (attraverso associazioni, *street art*, orti urbani) emergono come risposte creative del contesto periferico.<sup>7</sup> I *murales* diventano segnali di riqualificazione culturale che in *Bangla* riscattano forme identitarie lasciate alla marginalità. La città stessa, attraverso i suoi spazi pubblici e privati, riflette le difficoltà di accesso a una piena appartenenza. Phaim, italiano di nascita e formazione, è percepito come straniero nel suo stesso Paese. Da questo si evince quanto l'identità nazionale sia ancora fondata su una presunta omogeneità etnica e culturale, incapace di includere pluralità e interscambiabilità diasporiche.<sup>8</sup>

Phaim vive la sua appartenenza alla città come elemento positivo, in cui si intrecciano la tradizione (legata a distinti obblighi familiari) con quelle sognate e segnate dei desideri più umani, istintuali, e sensoriali. È lui a ricordarci, all'inizio del film, come il quotidiano diventi un'esperienza complessa e destabilizzante quasi come "un'esperienza psichedelica".

Phaim si muove in un territorio costantemente negoziato da dinamiche sociali e codici etnici all'interno del contesto alieno e tangibile della mondanità. Decodificare l'uso di "sciarpe intorno alla testa" e l'unicità dell' "Indian head nod", un gesto unico che comporta l'inclinazione della testa da un lato all'altro in un movimento continuo per asserire consenso, sono piccoli momenti che simulano simultaneamente appartenenza e alienazione. Phaim inoltre è un giovane uomo ingabbiato da modalità comportamentali sociali restrittive, come quelle lavorative in cui la precarietà articola parte della sua identità. Diviso tra numerosi lavoretti poco retribuiti e il desiderio di un'occupazione stabile, Phaim intreccia la propria dimensione professionale con quella affettiva e sessuale, suggerita già nella scena onirica d'apertura del film: mentre consegna una pizza a una giovane ragazza italiana, immagina anche un momento seduttivo e liberatorio con lei sebbene censurato. In realtà, lui non consegna pizze, ma lavora come custode in un museo in cui continua a ricordare a visitatori distratti e incuranti "please keep the distance". Questo mantra diviene una sorta di promemoria del suo vissuto mondano e un'allusione a una certa distanza dalla sfera affettiva, e dall'oggetto del suo desiderio: Asia. Ma nella veste di custode, il ruolo sociale nelle seconde generazioni viene in un certo senso rivisitato soppiantando la tradizionale immagine del venditore di rose: Phaim scardina l'immagine del lavoro precario o in nero che domina la rappresentazione delle comunità asiatiche in Italia, pur svolgendo un lavoro che rimane provvisorio e saltuario. La precarietà lavorativa che contraddistingue la vita di Phaim non è solo un ritratto di

<sup>9</sup> Cfr. Floya Anthias, Nira Yuval-Davis, *Racialized Boundaries: Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle*, Routledge, London 1992.

uno stato occupazionale in bilico, ma anche di una fragilità sentimentale e culturale che si manifesta in modo trasversale tra la prima e la seconda generazione.

L'instabilità professionale del protagonista è anche ereditata; suo padre, che prima di arrivare in Italia lavorava come mozzo sulle navi da crociera, raggiunge alla fine degli anni '90 Roma, dove svolge svariati lavori poco remunerativi come venditore ambulante di rose e fazzolettini per poi diventare un piccolo imprenditore in proprio. Lo stesso amico di Phaim, dopo aver tentato invano di passare un test universitario di Medicina, trova impiego nel negozio di abiti bangla di famiglia, in cui Phaim non manca di ricordargli, con un accento impeccabilmente romano: "ma tu madre lo sa che questo è sfruttamento del lavoro?... Te devi fa rispettà", riportando nuovamente in luce le condizioni di precariato come fatto sociale abituale e tacitamente accettato. Il film mette in luce le disuguaglianze strutturali vissute dai soggetti migranti e post-migranti. Il lavoro di Phaim, precario e sottopagato, è esemplare della condizione del "brown labour", spesso invisibile ma indispensabile nelle economie urbane europee che trovano nel migrante una risposta. Molti settori economici europei dipendono in modo sistemico da manodopera migrante, soprattutto dove i cittadini locali rifiutano lavori faticosi e poco retribuiti. Il brown labour si configura come un dispositivo che sollecita una rinegoziazione delle identità collettive e contribuisce a ridefinire, in termini conflittuali e processuali, i significati stessi di appartenenza e le condizioni di riconoscimento della cittadinanza piena. Ma la questione rimane irrisolta e nebulosa: Phaim non è un migrante.

Questa forma di lavoro razzializzato è accompagnata da una pressione familiare che riproduce modelli normativi patriarcali e religiosi e limita l'autonomia e l'autodeterminazione del soggetto.<sup>9</sup>

La dualità incarnata dal protagonista, portavoce di un'esistenza complessa e in continuo attrito con il passato e il presente, emerge in modo emblematico nella scena in cui Phaim si definisce un musulmano praticante. Egli accetta alcune regole religiose, come l'astinenza da carne di maiale, sigarette e alcol, ma vive con maggiore difficoltà la prescrizione della castità prematrimoniale, che percepisce come un vincolo oppressivo e disumanizzante. La sua esperienza rimane costantemente sospesa tra la cultura familiare d'origine e quella più solo apparentemente laica e fluida della società italiana.

Tuttavia, le due dimensioni identitarie non sono rigidamente contrapposte, ma vengono rinegoziate attraverso relazioni e spazi urbani che si configurano come luoghi di ibridazione. Un esempio è rappresentato dalla band in cui suona Phaim, composta da amici di origine bengalese, che insieme costituiscono i Mustar Studio. Il gruppo prova in luoghi marginali e periferici, come nel ripostiglio di un negozio di abiti bengalesi, e propone cover di brani musicali bengalesi, pur coltivando il desiderio latente di superare i confini della tradizione.

La presenza simultanea di una famiglia, di un gruppo di pari e di un impiego precario, colloca Phaim in una posizione sociale riconoscibile, seppur instabile e incompleta, soprattutto per quanto riguarda la sfera affettiva, ancora non pienamente esplorata o soddisfatta.

Durante un concorso musicale a cui partecipano i Mustar Studio, in un contesto che i membri della band percepiscono come distante e culturalmente alienante, Phaim fa la conoscenza di Asia. Questo incontro segna

<sup>10</sup> Sull'idea di Firanghi cfr. Monia Acciari, "Bollywood's variation on the firanginess theme: song-and-dance sequences as heterotopic offbeats", «South Asian Popular Culture», 15 (2-3), pp. 173-187.

<sup>11</sup> Cfr. Stuart Hall, "Who needs identity?", in Stuart Hall, Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London 1996, pp. 1-17.

l'inizio di una relazione che, pur mantenendosi su un piano affettivo delicato e quasi platonico, porterà Phaim a entrare in contatto con la famiglia allargata di Asia e, con essa, una rete di relazioni e dinamiche differenti da quelle a cui è abituato. La relazione con Asia pone nuovi interrogativi, rispetto al rapporto tra fede e trasgressione, tra desiderio e astensione, tra norme interiorizzate e spinte individuali. Tali momenti delineano una dimensione conflittuale e dialogica della fede, che non viene mai assunta come monolitica, ma attraversata da tensioni, dubbi e tentativi di conciliazione con il vissuto quotidiano.

Tale tensione è resa particolarmente evidente nella rappresentazione del loro primo appuntamento, dove l'intimità bloccata dal peso delle aspettative sociali e da una visione restrittiva dell'identità femminile. Alcuni amici bengalesi di Phaim scoraggiano implicitamente ogni forma di coinvolgimento affettivo con ragazze italiane, percepite come "altre" rispetto al proprio orizzonte valoriale, e quindi inadatte alla costruzione di legami familiari legittimati e socialmente accettati.

In questo senso, la presenza di Asia nella vita di Phaim incarna pienamente l'idea di "firangi", concetto centrale nella letteratura e nella rappresentazione filmica del subcontinente sudasiatico,<sup>10</sup> che connota in un'accezione negativa lo straniero o la straniera, spesso oggetto di desiderio erotico e affettivo, ma simultaneamente simbolo di una distanza culturale percepita come insormontabile. Il soggetto "firangi" rappresenta una figura con cui è difficile, se non impossibile, stabilire un'unione riconosciuta e socialmente conciliabile per chi proviene da contesti culturali sud asiatici. Asia assume un ruolo ambivalente: da un lato è "firangi" e catalizzatrice del desiderio di libertà e autodeterminazione di Phaim, dall'altro ostacolo simbolico alla sua integrazione armonica nel sistema valoriale della propria comunità. Asia, rappresenta l'inconciliabilità di regola e desiderio.

L'identità diasporica di seconda generazione che Phaim rappresenta non va intesa come un'essenza fissa e immutabile, ma come una costruzione instabile, una posizione da articolare e negoziare all'interno di specifici contesti storici, geografici e relazionali.<sup>11</sup> Hall sottolinea come le soggettività diasporiche siano attraversate da una pluralità di temporalità e spazialità; esse vivono simultaneamente nel tempo del passato (legato alla memoria migratoria e alla storia familiare) nel tempo del presente (con le sue sfide quotidiane) e nel tempo del futuro, spesso carico di incertezza ma anche di possibilità. *Bangla* dà corpo visivo e narrativo a questa teoria attraverso spazi lavorativi codificati, "code-switch" linguistici, tabù religiosi, desideri affettivi e spinte di autodeterminazione. *Bangla* rappresenta efficacemente identità in transizione, abilitando l'interscambiabilità e mostrando come la soggettività diasporica non sia una mera somma di appartenenze, bensì un campo di negoziazione continua e riaffermazione di processi quotidiani: il lavoro, l'affettività e la famiglia. Per questo Phaim incarna la condizione di *mixity*. *Bangla* non propone una risoluzione netta o armonica del conflitto identitario, ma piuttosto ne riconosce la complessità, restituendo l'esperienza diasporica come un processo aperto, dialogico e profondamente situato. La figura di Phaim diventa così emblematica di una generazione che si muove tra appartenenze contese, costruendo nuove forme di soggettività ibrida.

<sup>12</sup> Cfr. Claire Kramsch, *Language and Culture*, Oxford University Press, Oxford 1998.

<sup>13</sup> Cfr. Angela Creese, Adrian Blackledge, "Translanguaging and the Body", «International Journal of Multilingualism», 14 (3), 250-268.

<sup>14</sup> Cfr. Anjali Pandey, *Monolingualism and Linguistic Exhibitionism in Fiction*, Palgrave Macmillan, London 2015.

<sup>15</sup> Cfr. Paul Gilroy, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Colour Line*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000.

## LINGUA, IRONIA E RESISTENZA SIMBOLICA

Uno degli aspetti chiave di *Bangla* è l'uso della lingua. Il film alterna agilmente italiano, bengalese, inglese e dialetto romano, creando un tessuto linguistico denso che riflette le stratificazioni dell'identità diasporica che si fonde con quella ultra-locale. Questa polifonia non è solo un elemento stilistico, ma costituisce un commento critico sulla realtà multilingue delle comunità migranti in Italia. In particolare, il film illustra come il multilinguismo sia parte integrante del vissuto quotidiano e delle negoziazioni identitarie dei soggetti diasporici.

Quando Phaim parla con la sua famiglia in bengalese ma cambia registro passando all'italiano con gli amici o all'inglese con i clienti del museo, egli performa una soggettività che si adatta e si ricompone a seconda del contesto. La commistione linguistica, l'uso alternato di italiano, bengalese e vernacolo locale, costituisce una pratica simbolica di "agency": è attraverso il linguaggio che il soggetto costruisce un'identità plurale e dinamica.<sup>12</sup>

Questa dimensione è ben descritta negli studi sociolinguistici sulle comunità diasporiche che sottolineano come il passaggio tra lingue diverse rappresenti un atto strategico e spesso simbolico. Secondo Angela Creese e Adrian Blackledge,<sup>13</sup> il "translanguaging" ovvero l'uso flessibile di più lingue per negoziare significati, è una pratica diffusa nelle comunità migranti e consente ai parlanti di affermare la propria soggettività contro l'omogeneità linguistica imposta dallo stato-nazione. In *Bangla*, il passaggio continuo da una lingua all'altra non è solo un tratto realistico, ma un gesto politico, sociale e di affermazione professionale; questo suggerisce che la cittadinanza culturale può essere articolata anche attraverso la contaminazione linguistica. L'ironia presente nei dialoghi e nella voce narrante di Phaim svolge inoltre una funzione di resistenza. Attraverso l'umorismo, il protagonista riesce a sovvertire stereotipi, a rendere comunicabile la propria condizione di dualità e a costruire una nuova grammatica emotiva. Anjali Pandey suggerisce che l'umorismo nei contesti multilingue può agire come veicolo di resistenza simbolica, creando solidarietà tra soggetti subordinati.<sup>14</sup> In questo senso, *Bangla* si pone in continuità con una tradizione diasporica che utilizza la lingua e l'ironia come strumenti di resilienza e appartenenza sociale. Gilroy, sviluppa un modello diasporico e transnazionale che attribuisce alla lingua e alla musica un ruolo centrale nei processi di resistenza, ibridazione e costruzione identitaria.<sup>15</sup>

In particolare, generi come il reggae, l'hip hop o il jazz diventano per Gilroy linguaggi simbolici che creano appartenenze contese tramutando esperienze storiche di oppressione in creatività. Molto simile è l'esperienza dei Mustar Studio, che tentano di mobilitare le sonorità della tradizione Bangla ed incontrare ambizioni sonore più globali.

Le pratiche culturali, spesso orali e performative, sfidano le gerarchie tradizionali e rendono visibile una modernità altra (l'autoasserzione di un sé diverso quello di Phaim ne è evidenza che attraversa tutto il film), nata dall'idea ed esperienza del trauma (che in questo caso per Phaim è un passato mai vissuto) e dalla migrazione mai vissuta dalle seconde generazioni, che vivono invece una condizione a metà. Nell'uso dell'ironia linguistica, Phaim decostruisce trauma e precarietà, e afferma la propria umanità contro la logica della marginalizzazione.

<sup>16</sup> Cfr. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

<sup>17</sup> Cfr. Walter Dignato, "Post(occidentalism), (Post) Coloniality, and (Post)Subaltern Rationality", in Fawzia Afzal-Khan and Kalpana Seshadri-Crooks (eds.) *The preoccupation of Postcolonial Studies*, Duke University Press, Durham 2000, pp. 86-118.

Come sottolinea Gilroy, la lingua è un mezzo per costruire legami, produrre significati e resistere alle gerarchie affermate e stabilite. Phaim non è manifestazione diasporica, Phaim è italiano di origini bengalesi; lui è parte delle seconde generazioni di comunità giovani che nascono e crescono in Paesi diversi da quelli di origine della famiglia e che si incagliano in questioni di appartenenze contese. Egli si identifica "50% Italia 50% Bangla e 100% Tor Pigna" e vive spontaneamente una misticanza linguistica e affettiva che non è quella diasporica caratterizzata da incertezze gutturali e d'espressione, ma quella di interscambiabilità sociale che resiste le gerarchie linguistiche e sociali uniche e distinte. L'esistenza di Phaim, è prismatica, fatta di interfacce che non negano né l'una né l'altra condizione esistenziale. Anche in *Bangla* si intravede un processo di reinvenzione culturale che passa per la musica, l'umorismo, il lavoro e la memoria familiare definendo i paradigmi di "appartenenze contese".

La condizione diasporica esistenziale di Phaim non appartiene più pienamente all'idea postcoloniale delle diaspore in lotta per un'affermazione territoriale, politica a sociale; le seconde generazioni generano nuove mappature e geografie culturali che intersecano dimensioni lavorative, ludiche, affettive e di alterità e reimmaginano un'esistenza ibrida. Le audiocassette registrate dal padre, le canzoni scelte, i racconti orali che scandiscono cene di famiglia, interrotte dalla profonda romanità in Phaim – nota è la scena in cui il ragazzo chiede alla madre "A ma', ma sono finite le lasagne?", alla vista di un piatto di Byriani – sono tutti elementi che contribuiscono a creare un archivio affettivo, marcato da conflitti generazionali<sup>16</sup> in un contesto di eterogeneità. Il multilinguismo presente nel film si manifesta non solo nei dialoghi, ma anche nei sottotitoli, negli accenti, nelle traduzioni implicite quali testimonianza di una ricchezza semantica dell'esperienza delle seconde generazioni Bangla.

Il multilinguismo diventa quindi anche uno strumento narrativo: permette al film di rivolgersi a più pubblici e di esprimere le sfumature emotive del protagonista all'interno di contesti familiari, affettivi e lavorativi.

Phaim è, quindi, soggetto e autore di una narrazione in cui convivono tensione e creatività, appartenenza e alienazione, norma e trasgressione. Il suo percorso, scandito da piccoli gesti di disobbedienza e momenti di autoaffermazione, è emblematico di una soggettività postcoloniale riarticolata oltre la grammatica dell'identità ibrida raccontata da Bhabha. Questo approccio si allinea con il pensiero decoloniale,<sup>17</sup> che disarticola le epistemologie occidentali dominanti e a valorizzare i saperi subalterni e situati.

## CONCLUSIONI

*Bangla* non è solo una commedia romantica, ma un dispositivo critico che interroga le narrazioni egemoniche dell'identità nazionale, inserendosi con originalità nel panorama culturale italiano contemporaneo. Attraverso un'estetica pop e autoironica, il film di Bhuiyan veicola un discorso potente e profondamente politico sull'appartenenza, interrogando le strutture del razzismo culturale, le retoriche dell'integrazione e le forme sottili della esclusione sistemica che attraversano anche la dimensione lavorativa. Le identità diasporiche, incluse quelle di seconda generazione, non sono da considerare come frammenti di una identità perduta, ma come pratiche di articolazione che sfidano le categorie stabilite di appar-

<sup>18</sup> Cfr. Avtar Brah, *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, Routledge, London 1996; cfr. anche Alessandro Rattansi, *Multiculturalism: A Civic Idea*, Oxford University Press, Oxford 2005.

<sup>19</sup> Cfr. Alessandra Criconia, *Rimodulare il diritto alla città. Tor Pignattara, una periferia romana multietnica*, fondazionecriticasociale.org (2017), ultimo accesso 09/06/2015.

<sup>20</sup> Cfr. Christoph-Uwe Schierup, Poul Hansen, Stephen Castles, *Migration, Citizenship, and the European Welfare State: A European Dilemma*, Oxford University Press, Oxford 2006.

tenenza, incluse le dimensioni professionali standardizzate dai discorsi sulla diaspora.<sup>18</sup>

**Bangla** scardina anche rigidità sull'immagine della diaspora per parlare di diversità e muove l'attenzione su chi italiano lo è di nascita eppure vive la condizione di "firanghi" suo malgrado. In questa cornice, le seconde generazioni, vengono rappresentate non come una condizione di mancanza o perdita di un passato o di un'origine unici, ma come una soggettività in divenire eppure ancora ai margini. In questo quadro postcoloniale così mutante, la soggettività di Phaim (e dei suoi coetanei) si esprime attraverso pratiche quotidiane, e contesti lavorativi che rinegoziano una condizione esistenziale tra resistenze sociali e autonomia affettiva.

La traiettoria narrativa di Phaim si configura come una contro-narrazione rispetto al paradigma assimilationista che domina nel contesto italiano; egli non rinuncia né alla propria appartenenza familiare e religiosa né all'indipendenza affettiva e professionale. Al contrario, il suo percorso riflette un'etica della negoziazione continua, che mette in discussione ogni dicotomia rigida tra "noi" e "loro", "tradizione" e "modernità", "italianità" e "alterità". È in questo senso che le seconde generazioni si costruiscono e si articolano, e l'interscambiabilità diventa un atteggiamento mai forzato ma naturale. In questo senso, **Bangla** può essere letto come un esempio paradigmatico di politica dell'"in-between-ness" che decostruisce le cittadinanze come unità omogenea e propone una visione più fluida, meticciosa e decoloniale della soggettività.

La ricchezza del film sta anche nella sua capacità di articolare, attraverso la forma filmica, una epistemologia situata che privilegia i margini come luoghi di produzioni creative e affettive. Torpignattara, con la sua molteplicità culturale, si trasforma in un laboratorio urbano di nuove alleanze e forme di convivenza, mostrando che è proprio nei contesti di "caos etnico", che si generano possibilità trasformative. Alessandra Criconia, definisce Torpignattara come una "rimodulazione del diritto alla città" in cui sono le pratiche dal basso degli abitanti migranti e autoctoni che ne costruiscono la quotidianità urbana.<sup>19</sup> **Bangla** partecipa alla costruzione di un immaginario urbano alternativo, dove la pluralità non è un'eccezione da gestire, ma una condizione strutturale da riconoscere.

Infine, il film apre una riflessione più ampia sul tema del lavoro, che non rimane marginale rispetto alla trama. La precarietà si configura come un prisma attraverso cui leggere le dinamiche di appartenenza e di identità delle seconde generazioni di migranti in Italia. Phaim, si confronta con una condizione lavorativa che poco lo soddisfa, che riflette una precarietà non solo economica, ma anche esistenziale. Questo elemento diviene chiave di una tensione identitaria costante, dove l'accesso al lavoro stabile è ostacolato da barriere simboliche e materiali che coinvolgono la religione e le appartenenze etniche e culturali. La precarietà lavorativa vissuta da Phaim non è solo una condizione individuale, ma si incorpora in un'esperienza collettiva che accomuna molti giovani delle comunità etniche, i quali si muovono tra marginalità e tentativi di inclusione nel tessuto sociale italiano. In questo contesto, il lavoro diventa campo di negoziazione tra il desiderio di autodeterminazione e le limitazioni imposte da un mercato occupazionale etnicizzato<sup>20</sup>. **Bangla** mostra così, attraverso un linguaggio ironico ma profondo, come la precarietà possa divenire espressione simbolica dell'esperienza migrante.

La soggettività diasporica messa in scena da Bhuiyan è produttrice attiva, che reindirizza lo sguardo e l'esperienza migratoria a partire da un punto di vista interno e consapevole. È in questo gesto che risiede l'eredità più potente di *Bangla*, ovvero quella di affermare, con ironia e lucidità, che l'appartenenza rimane una questione irrisolta e soggettiva, così come la cittadinanza è sempre una questione aperta, in divenire, e radicalmente contesa.

ABSTRACT

Con riferimento alla teoria postcoloniale (Bhabha, 1994; Gilroy, 2000) e agli studi culturali (Hall, 1996), l'articolo sostiene che *Bangla* (2019) di Phaim Bhuiyan mette in scena una politica dell'ibridazione: una negoziazione identitaria costante e conflittuale. Il percorso del protagonista attraverso l'impiego precario, gli obblighi familiari di matrice musulmana e una relazione amorosa interetnica incarna un continuo processo di 'traduzione' e conflittualità tra mondi/modi diversi – mai completamente assimilati, ma neppure totalmente alieni. Questa condizione intermedia è ciò che Bhabha identifica come "Third Space" (Terzo Spazio), qui inteso come luogo di conflitto e creatività. *Bangla* mette in luce le disuguaglianze strutturali vissute dai soggetti postcoloniali in Italia: l'invisibilità del "brown labour", il rigore disciplinante della famiglia, e l'accettazione condizionata della figura del migrante.

Parole chiave: diaspora, postcolonialismo, *mixity*, identità ibride, decolonizzazione

*Drawing on postcolonial theory (Bhabha, 1994; Gilroy, 2000) and cultural studies (Hall, 1996), the article argues that Bangla (2019) by Phaim Bhuiyan enacts a politics of hybridity—a continuous and conflictual negotiation of identity. The protagonist's journey through precarious employment, Muslim family obligations, and an interethnic romantic relationship embodies an ongoing process of 'translation' and negotiation between worlds and modes that are neither fully assimilated nor entirely alien. This in-between condition corresponds to what Bhabha terms the "Third Space", understood here as a site of both conflict and creativity. Bangla highlights the structural inequalities experienced by postcolonial subjects in Italy: the invisibility of "brown labour," the disciplining pressures of the family, and the conditional acceptance of the migrant figure.*

Keywords: diaspora, postcoloniality, *mixity*, hybrid identity, decolonialism